

1997

Vicente Huidobro: el sentido del sinsentido

Oscar Hahn

Citas recomendadas

Hahn, Oscar (Otoño-Primavera 1997) "Vicente Huidobro: el sentido del sinsentido," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 47.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/47>

VICENTE HUIDOBRO: EL SENTIDO DEL SINSENTIDO

Oscar Hahn
University of Iowa

La poesía de Huidobro se fue deslizando cada vez con más audacia y soltura hacia un tipo peculiar de expresión poética, mezcla de humor absurdo y de juego infantil, muy del gusto de algunos vanguardistas, pero que Huidobro fue radicalizando. De ello hay huellas significativas en el "Prefacio" y en los últimos cantos de *Altazor*. Aunque esa práctica obedecía a una fuerte vocación suya, no era menos fuerte su tendencia a la expresión elevada y grave, como puede verse en los Cantos I y II.¹ No obstante, en estas líneas sólo voy a detenerme en la vocación lúdica de Huidobro y en su afinidad con el tipo de poesía que en inglés se conoce con el nombre de "Nonsense Verse".

Durante la era victoriana floreció en Inglaterra una modalidad que se había venido manifestando marginal e intermitentemente a través de la historia literaria y que acabó por constituir una suerte de sub-género: el "Nonsense". Aunque hay muestras dispersas de "Nonsense" en la poesía británica, que hacia el pasado se remontan hasta John Donne o Shakespeare, y hacia el presente hasta John Lennon y los Beatles, el primero en practicarlo sistemáticamente fue Edward Lear. En 1846 publicó *The Book of Nonsense*, edición que además de los poemas contiene ilustraciones del propio Lear. Páginas brillantes de "Nonsense", tanto en prosa como en verso, hay también en *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y en *Alicia a través del espejo* (1872), del matemático Charles Lutdridge Dodson, más conocido por el seudónimo de Lewis Carroll. Pero sin duda la obra maestra en verso es el extenso poema "The Hunt of the Snark", del mismo Carroll. Otro cultivador destacado del género fue el alemán Christian Morgenstern, autor del libro *Galdenlieder* (1905).²

Anthony Burgess sostiene que el término francés para "nonsense" es el adjetivo "surrealiste", y que los surrealistas fueron "los herederos del 'Nonsense' del siglo XIX".³ No creo que la equivalencia entre esos dos vocablos sea tan estricta. Como dice Octavio Paz, "el surrealismo no fue ni una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total -ética y estética- que se expresó en la acción y en la participación".⁴ Además, mientras el surrealismo tuvo como propósito la búsqueda de una nueva trascendencia, el "Nonsense" se caracteriza justamente por lo contrario: por hacer gala de su in-trascendencia. Por otra parte, jamás llegó a constituir un movimiento. Debajo del sinsentido surrealista hay un sub-sentido; debajo del "Nonsense" no hay nada. Lo cierto es que el antecedente británico se lo inventaron los propios surrealistas. Debemos reconocer, sin embargo, que en poetas afines al surrealismo, como Benjamín Péret, hay numerosas señales de un vínculo directo con el "Nonsense".

Literalmente, la palabra "nonsense" significa "carente de sentido". Este rasgo, aunque central en el género, no basta para constituirlo como forma independiente. Hay otras manifestaciones literarias que también practican el sinsentido, pero que no son necesariamente "Nonsense". ¿Cuáles son entonces los otros rasgos que lo configuran?

Una de sus notas más definidoras es aquello que podríamos llamar su gratuidad. Lo que el "Nonsense" dice, lo dice porque se le da la gana; ni inquiera nada ni responde nada, ni siquiera cuando el texto es formulado como interrogante o como contestación. La informática diría que la cantidad de información que el "Nonsense" proporciona es cero. Dado que el "Nonsense" es indiferente a lo que comunmente entendemos por razón, no siente ni la necesidad ni la obligación de dar razones a nadie. Todo en él es arbitrario; todo en él es porque sí.

Otro factor determinante es su vocación de juego: el que lo practica pasa velozmente de *homo sapiens a homo ludens*. Otro, su "infantilismo" (sin peyoración); por ello comparte rasgos con la poesía para niños, con las canciones de cuna y con las rondas infantiles.⁵ Ulteriores intentos descriptivos del "Nonsense" recurren a sus vínculos con el absurdo y a su falta de lógica. También es predominante el manejo que hace el "Nonsense" de un humor muy particular. A todo ello habría que agregar que quizás en ningún otro género la especificidad del lenguaje y su autonomía de lo real, quedan tan en primer plano como en el "Nonsense"; porque se trata de una poesía intransitiva: no remite a nada exterior a ella. Es palmario que muchas obras literarias comparten algunos de los aspectos que hemos mencionado, pero sólo ingresan en la esfera del "Nonsense" cuando la suma de esos rasgos forma un repertorio, una constelación.

No es extraño que las técnicas del "Nonsense" y las del creacionismo se topen en algún punto y a veces hasta se confundan. Ambas estéticas abominan de la realidad exterior y tienden a crear mundos autónomos,

puramente verbales. Mutatis mutandis, uno de los puntos de contacto está allí. Porque mientras el creacionismo huidobriano acepta a regañadientes la existencia de un mundo objetivo, del cual el artista obtiene sus materiales para transformarlos en hechos nuevos, el "Nonsense" simplemente ignora a la realidad, y actúa como si ella no existiera.

Ahora bien, es evidente que ciertos poemas de Huidobro ofrecen un fuerte aire de familia con los productos literarios del "Nonsense". Para comprobarlo bastaría con repasar el siguiente fragmento de *Altazor* y leerlo como si fuera un poema independiente:

Empiece ya
 La farandolina en la lejantaña de la montaña
 El horimento bajo el firmazonte
 Se embarca en la luna
 Para dar la vuelta al mundo
 Empiece ya
 La faranmandó mandó liná
 Con su musicuí con su musicá⁶

Aquí se emplea uno de los recursos favoritos del "Nonsense": el "portmanteau word" o palabra baúl.⁷ Este procedimiento fue bautizado y descrito por el mismísimo Humpty Dumpty en *A través del espejo*, de Lewis Carroll. "Mira, es como un baúl: hay dos significaciones empacadas en una sola palabra", dice el personaje.⁸ Pero las razones por las que este pasaje y otros análogos están presentes en *Altazor* no son las mismas que movían a Edward Lear y a Lewis Carroll. Aunque el fragmento citado utiliza las pirotecnias verbales propias del "Nonsense", y leído fuera de contexto bien pudiera parecer "sin sentido", ese pasaje y otros semejantes adquieren un determinado sentido dentro del ámbito global de *Altazor* y de su utopía.

Distinto es el caso de un grupo de poemas que figuran en un libro posterior de Huidobro: *Ver y Palpar*,⁹ y que concentran todos los rasgos típicos del "Nonsense": el carácter lúdico, el infantilismo, el sinsentido, el humor, la obliteración de lo real y -subrayo este último rasgo- la total arbitrariedad. "Los señores de la familia" es uno de ellos:

Los ojos contra los ojos
 El espacio contra el espacio
 Señor qué hora es
 No puedo contestarle
 Soy el sobrino de la luna

La nariz contra la nariz
 La luna contra la luna
 Señora qué día es hoy
 Yo no puedo contestarle

Soy la hija del viento norte
 La cabeza contra la cabeza
 El viento contra el viento
 Señor qué ciudad es ésta
 Yo no puedo contestarle
 Soy el padre del mar

La boca contra la boca
 El mar contra el mar
 Señora a dónde va este camino
 Yo no puedo contestarle
 Soy la prima del tiempo

La oreja contra la oreja
 El tiempo contra el tiempo
 Señor qué distancia tiene la vida
 Yo no puedo contestarle
 Soy el tío del cielo

Las voces contra las voces
 La tierra contra la tierra
 Los pies contra los pies
 El cielo contra el cielo
 La familia de los mudos tiene sangre de violín
 Sale con el pie derecho a las calles de nuestros paisajes
 Corta la naturaleza con un puñal
 Y se aleja sobre un ojo que se pierde en el espacio (67-68)

El juego verbal es activado por la construcción rigurosamente paraleléstica de los cuatro quintetos. En los versos primeros, regidos por la estructura "X contra X", siempre aparecen elementos del mismo campo semántico: ojos, nariz, cabeza, boca, oreja; y en los versos segundos, de análoga ordenación sintáctica, elementos de otro campo semántico: la luna, el viento, el mar, el tiempo. Estamos frente al serialismo frecuente en el "nonsense": idéntico modelo estructural es repetido varias veces, como en la música dodecafónica. Esto conduce al quiebre del canon referencial, porque tanto los órganos del cuerpo como los fenómenos de la naturaleza dejan de pertenecer a esferas distintas y se incorporan al mismo espacio: al espacio que les proporciona la peculiar lógica del poema.

A su vez, todos los versos terceros preguntan algo a un "señor" o a una "señora": 1. ¿qué hora es?, 2. ¿qué día es hoy?, 3. ¿qué ciudad es ésta?, 4. ¿qué camino es éste?, 5. ¿qué distancia tiene la vida? Se trata de interrogantes que parecen apuntar a la realidad; es decir, a un orden compuesto de tiempos mensurables, de lugares precisos, de magnitudes y direcciones exactas. Pero, en rigor, la única respuesta posible es la que se repite incansablemente a través del poema: "Yo no puedo contestarle". Igualmente, el interlocutor

podría haber dicho que ninguna pregunta espera ser respondida, porque dentro del "Nonsense" toda pregunta es retórica, todo interlocutor mudo. Además, desde el título mismo el lector es instalado en el ámbito de la costumbre y de lo familiar, es decir, de lo sólito, con fórmulas de cortesía como "señor" o "señora", para de inmediato ser desplazado hacia un orden insólito, que entra en conflicto con las premisas establecidas.

¿Quiénes son esos señores de la familia a los que alude el título del poema? He aquí la galería de personajes: el sobrino de la luna, la hija del viento norte, el padre del mar, la prima del tiempo, el tío del cielo. Ya no estamos ante esos parientes reales que suelen surgir en la poesía hispanoamericana, como la prima Agueda, de López Velarde, o las tías de Vallejo o los antepasados de Borges. Estos señores de la familia existen única y exclusivamente por efecto del lenguaje: son seres verbales, que más bien parecen extraídos de la literatura infantil, y cuya relación con la luna, el viento, el mar, el tiempo o el cielo es "arbitraria", y por tanto ajena al código normal de parentesco manejado por el lector.

Al final del poema hay una especie de coda en la que el grupo de personajes es llamado "la familia de los mudos" y se dice que tienen "sangre de violín". La última información es característica del "Nonsense". Si hubiera dicho, por ejemplo, "la familia de los mudos tiene sangre de reyes", no habría pasado nada especial. El lector se habría informado de que esos mudos están emparentados con la realeza, dato que puede ser una novedad para el oyente, o no, pero que desde luego pertenece a un canon que entra en armonía con su mundo. La segunda información, por el contrario, ingresa al lector de lleno en la gratuidad total. Nótese, además, que la frase no sólo es correctísima desde el punto de vista sintáctico, sino que está planteada de la misma manera en que se formularía un informe serio, hasta que la aparición del sintagma "sangre de violín" notifica al lector que sus expectativas han sido pulverizadas y que ha accedido a un orden que no se rige por las leyes de lo real. Algo análogo ocurre con el verso que cierra el poema: la familia "se aleja sobre un ojo que se pierde en el espacio". Este es otro truco típico del "Nonsense": declaraciones aparentemente triviales, hechas como al desgaire, pero en cuyo seno se produce un desajuste semántico que rompe con lo lógicamente esperado: la nave espacial del poema no es un avión o un helicóptero, sino "un ojo".

El otro texto de Huidobro que vale la pena examinar se llama "Ronda". Desde el mismo título da un primer paso hacia la esfera del "Nonsense", al apuntar hacia ese tipo de canción que los niños danzan, al mismo tiempo que cantan. A menudo la ronda tradicional posee una estructura circular, que repite la figura que realizan los niños tomados de la mano. La "Ronda" de Huidobro también tiene la estructura de un círculo, recuperando así el sentido original de la palabra "ronda", pero desestima cualquier distribución acentual que contribuya a obtener el ritmo marcado, tan necesario en las rondas infantiles. Y a diferencia del "Nonsense" más característico, que

deliberadamente utiliza la consonancia y hasta el ripio para acceder al sinsentido, Huidobro excluye la rima consonante. En cambio, cuando en *Altazor* imita la poesía tradicional, transforma el texto en "Nonsense" a través del retruécano y del ripio descarado, subrayando de manera paródica la diferencia entre la tradición y la vanguardia:

La herida de luna de la pobre loca
 La pobre loca de la luna herida
 Tenía luz en la celeste boca
 Boca celeste que la luz tenía
 El mar de flor para esperanza ciega
 Ciega esperanza para flor de mar
 Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
 Pega el cielo al ruiseñor para cantar (84)

Aunque en "Ronda" Huidobro despliega todos los mecanismos clásicos del "Nonsense", voy a detenerme en sólo uno de ellos: la circularidad. He aquí el texto completo:

El viento pasea a la luna
 Y las banderas caen sobre el mar
 Golpea golpea
 La luna abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Las velas caen sobre el mar
 Y la montaña cargada de cadenas
 Espera aquí abajo el juicio final

El viento pasea al ojo
 Y los cabellos caen sobre el mar
 Golpea golpea
 El ojo abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Las voces caen sobre el mar
 Hay un insecto milenario
 Que frota sus nervios en la vida

El viento pasea al corazón
 Las lágrimas caen sobre el mar
 Golpea golpea
 El corazón abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Los dedos caen sobre el mar

El mar cae en el vacío
 El vacío cae en el tiempo
 Y yo cazo conejos blancos
 en la palma de tu mano (74-75)

Igual que en "Los señores de la familia", la circularidad surge de la estructura paralelística que tiene el poema. El mismo esquema sintáctico es repetido con variaciones semánticas. La primera estructura, "el viento pasea a la luna", se reitera con cambios en el complemento directo: "el viento pasea al ojo" y "el viento pasea al corazón". Consecuentemente, el verso "la luna abre la puerta" recibe variaciones en el sujeto: "el ojo abre la puerta" y "el corazón abre la puerta". A esto hay que agregar las repeticiones "golpea golpea" y "entrad señoras entrad señores". La segunda estructura que vuelve en ordenación paralela es "y las banderas caen sobre el mar", al tiempo que el sujeto es reemplazado sucesivamente por "las velas", las voces", "las lágrimas" y, por último, "los dedos". La misma estructura se mantiene más abajo con variaciones en cadena: "el mar cae en el vacío" y "el vacío cae en el tiempo"; técnica del encadenamiento que Huidobro ya había usado hasta el vértigo en el Canto III de *Altazor*: "Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros", etc.¹⁰

En suma, la circularidad está dada por el eterno retorno de ciertas estructuras sintácticas y de ciertas frases y vocablos. Se trata de un recurso nemotécnico. La mente del lector no sólo retiene los elementos semánticos del poema y los reconoce cuando regresan; también retiene las estructuras sintácticas, las que al reiterarse, le dejan el sabor de lo que torna y retorna circularmente. Se recupera así el sentido original de la palabra "ronda" como círculo. Sólo queda agregar que hay un cierto parentesco entre esos conejos blancos que son cazados en los últimos versos de "Ronda", y el Conejo Blanco de *Alicia en el país de las maravillas*.

Si en *Altazor* era patente una fuerte nostalgia de la trascendencia, en los ejercicios huidobrianos de "Nonsense" es difícil no percibir una fuerte nostalgia de la infancia, concebida como etapa feliz del desarrollo humano. Otro poema de Huidobro, "Ronda de la vida riendo", que es una especie de oda a la alegría y un verdadero elogio de la niñez, refleja esa persistente añoranza: "Los bigotes de los árboles encanecen rápidamente / y se agitan al ritmo de su risa y de las risas de los niños". O: "Los dientes de los hombres ríen como los dientes de los niños". Y celebrando el triunfo de la alegría y la derrota de la muerte mediante la "puerilización" de la naturaleza: "Las flores lanzan campanadas sobre el mundo / Murieron las aves de rapiña en su leyenda negra / Las olas juegan como los niños".

"Juegan como los niños". Porque no se trata de evocar e idealizar toda la etapa infantil, sino sólo un momento clave de ella: el instante del juego. El juego es "el oasis de la felicidad", por usar la expresión de Eugen Fink,

en cuyo suelo el niño arma el castillo imaginario del cual es señor y dueño.¹¹ De manera análoga a los poemas creacionistas, la actividad lúdica se constituye en microcosmos regido por sus propias leyes e independiente del cosmos que lo contiene. Por ello, y aunque en ocasiones al adulto se le pueda escapar el sentido de ese microcosmos, no es pertinente tratar de aprehenderlo con categorías que provienen de un orden exterior a él. Pero aun si quisiéramos aplicarles a ciertas manifestaciones enigmáticas del juego infantil, por ejemplo la noción de absurdo, es un absurdo que, a diferencia de los existencialistas, no conduce a la angustia sino a la alegría: "Así es agradable la vida como un jugo de naranjas lleno de historias de niños", dice el poeta. En el caso de Huidobro y de los autores que cultivan el llamado "Nonsense", ese microcosmos lúdico al que he apuntado es una arquitectura lingüística, un mecano hecho de palabras.

Es posible que la actitud de Huidobro no sea más que otra forma de evasión; pero si lo es, se trata de un escape distinto al intentado por los modernistas. Mientras los modernistas se evaden hacia tiempos y lugares exóticos, jugando el rol de adultos exquisitos y hasta decadentes, Huidobro asume el papel de niño que juega inocentemente con las palabras, al tiempo que construye y desconstruye la torre verbal que lo aislará de la realidad circundante y que lo alejará, aunque sea momentáneamente, de sus angustias funerarias. Un poco como si tuviera presentes estas líneas de Nietzsche: "Las acciones de construir y destruir, sin implicancias morales, en eterna inocencia, se encuentran en el mundo solamente en el juego del artista y del niño".¹² No cabe duda de que Huidobro habría suscrito también este verso de Lewis Carroll: "No somos sino niños viejos, querida".¹³

Pero quizás nada ilustra mejor la actitud "pueril" de Huidobro, que una fotografía suya tomada por Hans Arp y que sólo recientemente ha sido publicada. En ella el poeta, ya adulto, cubierta su cabeza con un jockey, asoma medio cuerpo desnudo por entre unos portones de madera, y apunta con una pistola a algún imaginario asaltante, a la manera de los niños que juegan "a los bandidos". Y eso es exactamente lo que Huidobro ha hecho con su práctica del "Nonsense": jugar a los bandidos con la palabra poética y poner manos arriba al estupefacto lector.

NOTAS

- 1 Jaime Concha, retomando una idea de Ernst R. Curtius, dice que en Huidobro se conjugan el "poeta vate", de tono solemne y profético, y el "poeta juglar", de creatividad lúdica y pirotécnica. Véase "*Altazor*, de Vicente Huidobro", en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, p. 302.
- 2 Para un estudio exhaustivo del "Nonsense", véase Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- 3 A. Burgess, "Nonsense", en *Explorations in the Field of Nonsense*, Wim Tigges ed., DQR, *Studies in Literature* 3 (1987), pp. 17-21.
- 4 O. Paz, "Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las hablaturías", en Stefan Baciu, *Surrealismo latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1979, pp. 9-14.
- 5 Cercano al "Nonsense" británico es el poema de Nicanor Parra que apropiadamente se titula "Sinfonía de cuna" y que empieza así: "Una vez andando / por un parque inglés / con un angelorum / sin querer me hallé..." En *Antipoemas*, Barcelona, Seix-Barral, 1972, pp. 69-70.
- 6 V. Huidobro, *Altazor*, edición facsimilar, prólogo de Oscar Hahn, Santiago, Editorial Universitaria, 1991, p. 93.
- 7 Nicholas Hay ha analizado esta técnica en su artículo "Nonsense en *Altazor*", publicado en *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979), pp. 149-156.
- 8 Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, New York, Signet Classic, 1960, p. 187.
- 9 V. Huidobro, *Ver y palpar*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941. En varios de los poemas incluidos en este libro hay puntos de contacto con la poesía de Benjamín Péret. La primera estrofa de "Ella" (pp. 60-61) también se inscribe en el ámbito del "Nonsense", pero el resto del poema sigue el camino del creacionismo canónico.
- 10 Recuérdese el encadenamiento del poema infantil de Gabriela Mistral titulado "La manca". Estos son los primeros versos: "Que mi dedito lo cogió una almeja / y que la almeja se cayó en la arena , / y que la arena se la tragó el mar / y que del mar la pescó un ballenero / y el ballenero llegó a Gibraltar". En *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 280.
- 11 Eugen Fink, "The Oasis of Happiness: Towards an Ontology of Play", *Yale French Studies*, 41 (1968), pp. 19-30.
- 12 Citado por Fink en p. 29.
- 13 *Through the Looking Glass*, p. 119.