

POEMAS CON MIGO:

POSIBLE AMBITO DEL YO EN LA POESIA DE ALBERTO HIDALGO *

INICIO DE LA TRAYECTORIA: EL YO OCLUSIVO

Alberto Hidalgo significó en nuestra literatura, de 1917 al 18, la exasperación y la terminación del experimento «colónida». Hidalgo llevó la megalomanía, la egolatría, la beligerancia del gesto «colónida» a sus más extremas consecuencias. Los bacilos de esta fiebre, sin la cual no habría sido posible tal vez elevar la temperatura de nuestras letras, alcanzaron el Hidalgo, todavía provinciano de «Panoplia lírica», su máximo grado de virulencia. Valdelomar estaba ya de regreso de su aventuroso viaje por los dominios d'annunzianos, en el cual—acaso porque en D'Annunzio junto a Venecia bizantina está el Abruzzo rústico y la playa adriática—, descubrió la costa de la criolledad y entrevió lejano el continente del inkaísmo. Valdelomar había guardado, en sus actitudes más ególatras, su humorismo. Hidalgo un poco tieso aún dentro de su chaqué arequipeño, no tenía la misma agilidad para la sonrisa. El gesto «colónida» en él era patético (1).

El juicio de Mariátegui, de 1928, es más actual que los *juicios sumarios* luego repetidos ya no sobre sino contra la obra de Hidalgo. Diagnósticos/veredictos: las apreciaciones parecen surgir de un desprecio. La crítica como condena. La poesía de Hidalgo, reducida por las historias y las antologías a sus primeros vagidos, lleva ya unos cincuenta años de cárcel. No ha salido, todavía, de *Simplismo*. Hidalgo murió en 1967; pero su obra, según las versiones hasta ahora oficiales, había muerto mucho antes, hacia 1925. Y sigue muriendo, por supuesto. El juicio de Mariátegui, repito, es más actual. Por varios motivos. Intenta, en 1928, una *comprensión* y una *explicación* de la obra como *totalidad*, abarcando los libros iniciales hasta *Descripción del cielo*, de 1928. Está al día. Conoce la prosa y la poesía, las relaciona. No reduce a Hidalgo a *lo peor de Hidalgo*. Al contrario. Señala cierta patología verbal para hacer crítica, para hacer resisten-

* Fragmento de un extenso ensayo sobre la obra de Alberto Hidalgo, que enfoca los seis núcleos temáticos: «Poemas con esencia», «Poemas con patria», «Poemas con amor», «Poemas con muerte», «Poemas con migo» y «Poemas con pueblo». Lo publicado: del enfoque sobre «Poemas con migo».

(1) Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1967, p. 263.

cia, y apuntar hacia aquello que podría constituir una expresión no desvirtuada por gestos epocales. Además, aun cuando señala lo patológico, intenta comprenderlo: es decir, parte de una simpatía. Y también intenta explicarlo: parte de un contexto. Mariátegui hace una *interpretación histórica*, no un *anacronismo*. Critica, no excomulga. Otros, menos tendenciosos ideológicamente, son los que han purgado a Hidalgo con una máscara más peligrosa, por menos aparente, que la del *peor Hidalgo*, en Hidalgo peor deriva de *puer*. Lo han purgado con frialdad académica, máscara imparcial, irreprochable, como las anotaciones al pie de la página. Caso curioso: en la crítica a Hidalgo hay más metáfora que en la poesía de Hidalgo, y es ésa la clave. Hidalgo hizo *poesía con clave*; pero también se le ha hecho *crítica con clave*. El está en lo que esa crítica no dice y no está en lo que esa crítica dice. Obra numerosa, increíblemente desigual, y una crítica empeñada en agravar la desorientación: es difícil descubrir a Hidalgo. Hay que inventarlo.

Hidalgo también se inventó: tuvo que hacerlo. Muchas veces, con variable acierto. Siempre con tenacidad. Una invención que nunca dejó de inventarse ni de inventariarse. El yo como metaprograma: como umbral hacia otro umbral. En esto, creo, hay mucha humildad. La megalomanía, de haber sido esencial en él, hubiera bastado. Un conformismo napoleónico. Pero la megalomanía en Hidalgo fue un fracaso, y eso lo supo Mariátegui. Lo supo, también, Hidalgo. *Un poco tieso en su chaqué arequipeño*. Hidalgo necesitó, como punto de partida, una estructura, un marco. Nadie se los proporcionó. Tuvo, en este sentido, una carencia casi genética. El mismo se vertebró, tuvo que hacerlo. Y lo hizo con excesiva rigidez, con exceso de superego. Cierto: en los libros primerizos se frustra la posibilidad de una poesía fundada en la intimidad del ser. La iconoclasia, la virulencia, el horror a la debilidad, los gestos, lograron ocultar a quien de todas maneras no podía y/o no quería hacer *acto de presencia*. Su acto era otro: era acción o actuación. Y es que uno se expresa mal. No se frustró una poesía fundada en la intimidad. Esa poesía no era posible. No había intimidad, había desamparo. Hidalgo era vulnerabilidad no presencia. Nada más lógico, pues, que como poeta fuera *constructor*. Poemas = muros. El lenguaje como distancia, como mampara. Toda una literatura del insulto, por ejemplo. Y el personaje como camuflaje de la persona. Pánico y poesía: una *poética del bluff*. Folletinesco/esteriotipado —he dicho que se vertebró con excesiva rigidez—, tieso en una pragmatísima retórica de violencia, Hidalgo emplea la metáfora porque él mismo tuvo que ser metáfora. Metáfora, entonces, era cubrirse. Cubrirse era escribirse. No auscultar, ocultar. No provocar el encuentro sino el desencuentro. No persuadir, disuadir. No la concordia, la discordia. Hacia la síntesis pero dialécticamente. Hidalgo se disfrazó de Hidalgo, el peruano se disfrazó de peruano, el escritor se disfrazó de escritor: no una falsedad, una

exageración. Es elíptico y también hiperbólico. Tuvo que serlo: para verse y protegerse. Tuvo que ser enfático: desesperadamente tuvo que creer, él mismo, que creía lo que decía. El ambiente *colónida* favoreció el malabarismo. La guerra del 14 también. Pudo añadir, con ello, más distancia: aferrarse a la bohemia entre *limeños*, hacer una espantosa arenga al Kaiser en medio de francófilos. Pero eso *no era Hidalgo*; eso era para que Hidalgo pudiera ser.

Esos libros primerizos pertenecen al museo del yo. Son lo genealógico pero también lo geológico del yo. La crítica como paleografía: inventar, a partir de unas pocas inscripciones, de unas huellas, un mundo, un contexto. Ciertamente: los garabatos paleográficos poco acreditan al autor. También: poco lo exponen. Hay que juzgarlos más bien como *eficiencia extraliteraria*. El gesto verbal era una gestión, una actualización. La palabra (= máscara) entre autor y público. Pero todavía Hidalgo no es autor: es actor. Es, también, su propio público: se ve en *la reacción* que provoca y así confirma su presencia. O sea el mismo alarde de (des)ocultación entrega una clave del yo. El gesto es gestación. Las circunstancias literarias/sociales son *contenido manifiesto*. Metáforas, pero donde asoma otro contenido, como la insinuación de un lenguaje en otro lenguaje. No los gestos que acompañan al lenguaje sino el *lenguaje como gesto*. Ese lenguaje como gesto de otro lenguaje como gesto de otro lenguaje como gesto de otro lenguaje ya *engarfiado* en circunstancias casi excesivamente biográficas. Megalomanía, egocentrismo, pero entonces una frase revela la insuficiencia de la jerga psicologista: «Vivo esperando alegre que un verdugo me ahorque» (2). Culpabilidad/paranoia. Atacado, contraataca. Pero sobre todo es él mismo quien se ataca y contraataca: su desamparo es interior. Hidalgo luego se daría cuenta de esto; la crítica todavía no se ha dado cuenta de esto. Hidalgo luego escribiría, partiendo de ese reconocimiento, un libro injustamente desconocido, *Actitud de los años*, y una Poética, mal comprendida (peor: ignorada), de un lenguaje contra y en el lenguaje, un lenguaje interior. Atacado, contraataca. Todavía, en el inédito *Segundo diario de mi sentimiento*, abundan las frases bombásticas: «El ser, como soy, uno de los hombres más atacados de cuantos hay, lejos de deprimirme, aumenta mi megalomanía, si megalómano soy, me hace creer que quizás pueda yo llegar a tener una posteridad honorable, pues jaurías iguales a las que me ladran acosaron a Dante» (3). Y es que entonces y todavía ahora, años después de su muerte, o se (le) niega presencia o se (le) considera una presencia excesiva, como la del leproso.

(2) *Panoplia lírica*, Imprenta Víctor Fajardo III, Lima, 1917, p. 24. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas *PI*.

(3) *Segundo diario de mi sentimiento* (inédito), pp. 298-299.

La necesidad que tengo de decir algunas cosas en defensa de este libro mío y de otros que irán saliendo, me obliga a trazar estas líneas. Además, siento la necesidad de decirle al público unas cuantas lisuras.

Yo he nacido en Arequipa, cosa que hago constar para que, como decía Heine, siete ciudades no se disputen, a mi muerte, la cuna de mi nacimiento. Cuando hacía mis primeras armas en la literatura, la gente se indignó; no quería que yo escribiese; es un animal, decía.

He sido siempre un chico rebelde y pretencioso, razón esta demás para que los públicos me odien... Mis paisanos no comprenden que yo soy, como decía Daudet, demasiado poeta para usar lentes.

Yo debí haber sido un poeta sentimental y llorón, por lo menos, un poeta triste. Poneos en mi caso. Cuando aún no tenía tres años cumplidos murieron mis padres de una manera simultánea. Antes de marcharse de este valle de lágrimas mi padre, que era dueño de algunos caudales, nombró guardador mío y de mis hermanos al doctor Ladislao Corrales Díaz, medicucho entrado en carnes y en mañas, hombre de uñas muy largas y corazón muy duro, espíritu hediondo como un cadáver en putrefacción; su cara tiene muchos parecidos con la cara de los dogos, unas veces es empolvada como la de una cortesana de arrabal, y otras bituminosa como una montura de cuero de chanco. Yo, al cumplir los quince años, me di vaga cuenta de la vida; conocí mi situación, pregunté por mis bienes, es decir, por la herencia de mis mayores. ¿Dónde estaba la fortuna de mis padres? Había desaparecido como por arte de encantamiento. Mucho sufrí y sufro aún. Podría decir... que «me duele la vida» (4).

El patetismo señalado por Mariátegui, ¿no está (y justificado) en estas líneas? Desamparo y tiesura. Orfandad y virulencia. La *vida le dolía*: le dolería toda la vida. Porque acechaba, en cada experiencia, la experiencia de la orfandad. La orfandad se repitió muchas veces. Muchas veces Hidalgo tuvo que inventarse: nacer sin padres. Por eso recaerá siempre —lamentable pero comprensible— en los gestos y la retórica de su paleografía: era un mecanismo casi involuntario. Por eso reaccionó siempre violentamente contra la crítica cuando sospechaba una negación: la crítica fue y sigue siendo una experiencia de orfandad, una anulación. Le roban, todavía, sus bienes. Ladislao Corrales Díaz, que ahora lo desposee de su propia poesía. Como por *arte de encantamiento*. La poesía de Hidalgo fue/tuvo que ser un *arte de desencantamiento*; por eso, tantas veces, caía en la diatriba, el libelo. Gran parte de su obra cabría bajo el título de una novela que no llegó a publicar: *Ladislao, el guardador*. Pero el *ingenioso Hidalgo*, víctima de encantadores, hasta ahora no ha logrado recuperar los bienes de sus padres ni a sus padres, que eso son,

(4) *Hombres y bestias*, Arequipa, 1918, pp. 173, 174, 175. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: *Hb*.

en lo esencial, sus propios poemas. Tres detalles de su intimidad revelan, como *lenguaje objetivo*, hasta qué punto la orfandad repetida dejó huellas: 1) le tenía miedo a la oscuridad; 2) ponía todo bajo llave: la casa como candado, nudo; 3) en las paredes, en reproducciones fotográficas, senos: las paredes como madre. Detalles expresivos, como poemas al revés, de que la poesía de protesta de Hidalgo, en lo esencial, es un *arte de desencantamiento* contra La-dislao, que así se llama todo aquello que deshereda al hombre.

A partir de *Arenga lírica al Emperador de Alemania* (1916) el concepto del libro como (pequeño) escándalo rivaliza/complementa todo orden de contenido. La verticalidad del estilo, en este sentido, no radica tanto (o tan sólo) en el texto como en lo propiamente extratextual de ese texto, lo dinámico, siempre connotativo y virtual, de la relación entre ese texto y su contenido y su específico medio. Es decir, su (im)posibilidad de lectura. La Arenga al Emperador es sobre todo un reto a lo circundante. Será frecuente esta convergencia de lo textual y lo extratextual, este *estí'lo de relación*. No sólo en casos explícitos: panfletos, libelos. En la prosa crítica, en el diario, hasta en la poesía de tipo sentimental, se insiste en provocar la lectura y mediatizarla por *relación*: la violencia de un dinamismo que apela a lo inaudito o lo grotesco, al mal gusto, al sensacionalismo, a lo hiperbólico de contenido o formato. El texto como *agente provocador* de lecturas, aunque a la postre, y esto sucedió, provocara lecturas hostiles, prejuiciadas, inquisitoriales. O peor: esa lectura tan frecuente entre críticos que no leen, o que leen con los ojos cerrados, o con el libro cerrado, según convenga. *Diario de mi sentimiento*, sin duda porque era y podía ser leído como *Diario de mi resentimiento*, fue libro de *relación con lo porteño*, por ejemplo. Abierto el libro se cerró el ambiente. Cada texto roía, desgarraba un contexto para Hidalgo. Cada texto era signo de exclusión, alentaba y proclamaba la marginalidad. *Edad del corazón*, por dimensión de formato y por incluir un desnudo de la amante, fue otro miniescándalo. También, ya por *relación* con lo político, lo fue *Odas en contra*. Como que la orfandad, con cada texto, buscaba *un vacío*, una *relación sin relación*.

La figura del poeta, en la Arenga, es colosal. Tutea al Kaiser: «tú i yo de bracero/iremos vencedores al vicioso París» (5). Ese *vicioso París*, en lo literario, es el modernismo; es, en general, el galicismo de nuestras poses sociales. Sólo que la actitud de Hidalgo es otra pose, otro galicismo: no Verlaine sino Tzara, no de Lisle sino Reverdy, no la música y el simbolismo sino la estridencia y Dada. Pero todo enraizado en exigencias y experiencias personales, generacionales. Urgía la pose contra la pose, descomponerse. Posar sin

(5) *Arenga lírica al emperador de Alemania*, Arequipa, 1916, Tip. Quiroz Hnos., p. 9. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: *Al*.

posar, entregarse sin entregarse. La dedicatoria, un indicio: «Yo dedico este libro de virilidad a mis enemigos, los perros que me han ladrado i me siguen ladrando en mi camino de Gloria i Porvenir, enemigos para los cuales guardo siempre un *Colt* en el bolsillo de la cartera.»

La estrategia del libro —el libro, como la guerra, tiene su estrategia— patentiza el afán de dar relieve a la escritura por contraste con su posible medio, su posible lectura. Escribir contra el lector. «El deseo de llamar la atención es obvio y fuertísimo en ese escritor que desde entonces mismo se sentía gran poeta, genio» (6). La observación, por supuesto, es acertada. El peligro, en ella, no es tanto de vista como de mirada. Un gesto implica una insuficiencia expresiva o una exageración expresiva. En todo caso, lo obvio es medio rostro y no es posible, para arriesgar una interpretación, *ver sin mirada*. Por otra parte, la observación se ajusta, y en esto sí es satisfactoria, a una crónica más que a una crítica. Ajustadas también a la crónica del libro, pero algo más ambiciosas, las observaciones de Urquieta. Al indicar quién era Hidalgo destaca cuatro elementos complementarios: 1) «es un Narciso de su valer intelectual»; 2) «un egotista recoleto en su ermita interior que detesta la adaptación gregaria»; 3) «un ipsuista brioso y audaz»; 4) «un muchacho ingenuo a quien un día le da por la bohemia de amplia capa infanzona del arte, y chambergo, y melena, y flotante corbata; y, otro día, se acicala, es elegante, moderado, echa bajo siete candados capa y chambergo» (*AI*, xxvi-xxvii). Urquieta tiene *más mirada* para el gesto propiamente. Otro caso en que la presentación o la primera crítica, descriptiva —se trata de un prólogo—, resulta más actual que la privilegiada visión retrospectiva, que podría, con menos riesgo, ser interpretativa.

Estratégicamente también, la afirmación del yo en un mundo que se desploma. La guerra como *purificación* y como *fondo* dinámico, dramático, para la ostentación del yo. Porque el yo, por ahora, es silueta, relieve. El poema inicial y el poema final —«autorretrato» y «Reino interior»— insinúan que la vertebración no se basa en la explícita temática de la guerra. O sea la *estructura externa* es el yo, que asoma en gradación significativa en el contexto de la posterior tendencia a interiorización. La gradación se da a partir de la portada, que reproduce, en papel rosa, un fotograbado del autor. Luego una repetición en blanco del retrato, «por si se estropea la portada», como socarronamente sugiere Clemente Palma en su reseña (7). El prólogo es otro retrato, por supuesto. La selección, entonces, como apogeo de *la pose*. Parte de «Autorretrato» y termina en «Reino interior». En suma, dos fotograbados, un prólogo y dos sonetos como

(6) Luis Monguío: *La poesía postmodernista peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 39.

(7) «Notas de arte y letras», *Variedades*, núm. 454, 11 de noviembre de 1916.

poses: de afuera para afuera, de adentro para afuera. El yo como superficie, blanco y negro, imagen. Y el texto como rotación alrededor de un eje a la vez centrado y descentrado en ese texto. El yo como centro y como periferia. También, para aprovechar la temática del momento, el yo como perímetro defensivo, como trinchera.

En los versos la definición del yo —tan torpe como atrevida, exagerada— funciona como automatismo verbal. El poeta retratándose: el verbo ser como Kodak. Mecanismo verbal y yo mecánico. El yo como aparato y *gadget*, máquina de ser funcional o contrafuncional. El yo como erizo: las púas (poses) como extensión, defensa, imperialismo territorial. Porque se trata de una característica *imposición del yo* a su marco, a su contexto. El yo, como cuadro,

(Paréntesis

(Por *imperialismo del yo* Hidalgo ocupa 23 de los 32 versos del «Envío» al Kaiser. Las cifras en cuestión—23 de 32—son un espejo. Tienen, además, una curiosa *relación* con Hidalgo. Por ejemplo, Hidalgo nace el 23 de mayo de 1897. Elvira Martínez muere el 6 de junio de 1932: 23 de 32. Dos 2, en 1922 se publica *Tu libro*, epitalamio: dos 3, en 1933 se publica *Actitud de los años*, elegía. El intento de numerología, tratándose de Hidalgo, tiene justificación. Elvira—epitalamio y elegía—fue para él un «Ser de seis letras»)

Paréntesis)

retrato, insiste en rebasar o contener su propio marco. Pánico a la implosión. Caso paralelo: en *Descripción del cielo* los textos murales rebasarán la encuadernación, como un más allá de todo margen, de la portada, del formato, de sí mismos. Pánico a la implosión: que la lectura no pueda abarcar/destruir los textos.

La obra de Alberto Hidalgo representa una de las más valiosas contribuciones de la literatura indolatina hacia sus orientaciones de autonomía y ultramodernismo. Esta tendencia a personalizar y subjetivar la obra de arte, a hacerla paralelamente a la vida, a fundir estos valores en una gran unidad, a hacer que el universo gire alrededor de estos dos letras YO, no puede ser sino la resultante no ya de una teoría, pero casi de una que Hidalgo llama «La Religión del Yo». Bien cierto es que esta religión no es nueva, pero no deja de ser cierto igualmente, que es exótica aún en América, y, hasta hace dos o tres años, casi desconocida en el Perú.

(Pl, xxxvlii-xxxix).

En estas líneas del prólogo a *Panoplia lírica*, Valdelomar apoyó con entusiasmo la nueva tendencia que representaba Hidalgo en la poesía de Perú y América. El yo como ismo, como vanguardia literaria. Sana

actividad en un momento crítico: modernismo sin Darío, formalismo sin forma. Ese yo, precisamente por *deformado*, viene a ser como una fórmula contra el formalismo sin forma: un vacío contra el hueco. Eso, creo, lo intuyó Valdelomar. No fue una intuición generalizada. Por ejemplo, al reseñar el libro en *El Tiempo*, de Lima, Clemente Palma destacó como nota básica del poeta la «contemplación afectuosa de su persona» (*Hb*, 207). Lo generalizado fue/sigue siendo el descubrimiento de lo obvio. Porque se trata de un dato explícito: en *Panoplia lírica* se agrupan por primera vez los poemas específicamente relacionados al yo: «La religión del yo»: seis poemas, los dos primeros de *Arenga lírica al Emperador de Alemania*.

La incorporación de esos dos poemas —«Autorretrato» y «Reino interior»— establece al yo como *continuidad*. Pero se da, en esa continuidad, lo discontinuo. Yo mutante. Es posible, por ejemplo, notar que se ha intensificado el resentimiento mutuo entre el yo y su contexto. Más resentimiento, más distancia. Una variante como síntoma. Terceto final de «Autorretrato», 1916: «A mirarme las jentes, detiéndose asombradas, / ¡buenos provincianos! ríen a carcajadas, / mientras que yo me alejo lleno de magestad» (*AI*, 5); 1917: «A mirarme, las gentes detiéndose, asombradas, / ¡despectivamente ríen a carcajadas, / mientras que yo me alejo lleno de magestad» (*PI*, 8). Los buenos provincianos, en 1917, ríen despectivamente: una *reacción más reaccionaria*. Progresión geométrica, el yo también reacciona: alarma contra alarde contra alarma. El *reto como estilo* aporta una nueva nota en la poesía hispanoamericana. En su afán de deshacer el mundo, que es un afán de deshacerse, Hidalgo usa el furor como *exceso retórico* en/contra la retórica hasta desarmarla, disolverla. Retórica de *ring* contra retórica de salón.

La rebeldía social y literaria del arequipeño —los provincianos, que luego vivirían/morirían fuera del país, Vallejo/Hidalgo, traen las nuevas corrientes a Lima— resulta refrescante, dinámica: en aquel ambiente la indocilidad parecía/era un crimen. Hidalgo entra, y muy a gusto, como Jack the Ripper. Es rayo y pararrayos. Cuatro puntos de interés, mencionados por Valdelomar: 1) La rebeldía, la violencia, tienen que ver con el dato biográfico: «se ha forjado en el dolor de una trágica soledad» (*PI*, xxiii). 2) La violencia se aviene con la pasión iconoclasta y la egolatría típicas de los colónidas: la modestia, según ellos, es sincera únicamente entre bestias (*PI*, xxiv-xxv). 3) El moderno concepto subjetivo de la estética «es la más alta consagración del Yo» (*PI*, xxiv). 4) El yo del poeta está al margen de las contingencias humanas (*PI*, xxvii).

Es posible añadir otras observaciones: 1) El *dolor* como vínculo. En *Dimensión del hombre* el poeta reiteradamente se describirá como *a'cancia de dolor*. 2) Un desajuste entre yo/medio y paralelamente una necesidad de organizar el medio como extensión y no como limitación del yo. Síntoma de este desajuste, el juego de proporciones.

Provocar—esto lo hace, con mejor suerte y en la plástica, Claus Oldenburg—*extrañeza por desproporción*. En «Ego» la celebración del yo estriba en un sencillo recurso: el yo implícitamente se hace codimensional de lo vasto. El yo no es el yo: es una relación—símil—que lo extiende. «Yo me parezco al Mar. Mi cabellera / como un tumulto de olas se levanta. / La fuerte voz del Mar, sonora i fiera, / se parece a la voz de mi garganta» (PI, 15). La codimensionalidad, como si no bastara, es luego alterada a favor del yo. En «El mar» «siente desconcertante i loca / ansia de colocar en su sortija / el Mar, a modo de esmeralda» (PI, 106-107). 3) Un ansia de ubicación, implícita en el vínculo y el desajuste indicados, que en última instancia se da como esfuerzo por inventar o regresar a la madre.

El yo arriesga su rigidez dentro de una pluralidad concebida variablemente como contorno o límite. «Intima» exterioriza torpemente—por carencia expresiva y por horror a la exteriorización en sí—su estado conflictivo y la intensidad de su desolación. Ama la vida, pero siente deseos de morir; ríe siempre, pero ya sabe sentir (que es sinónimo de tristeza); marcha hacia la *conquista del porvenir*, pero es absolutamente nostálgico. En contraste a la belicosa actitud que muestra, y *demuestra*, ante el público—la actitud como ritual—, una f(r)ase de alteridad: «comprendo a los tristes porque ya sé sentir» (PI, 23). Lo he querido insinuar: estas frases aisladas, antitéticas, son primeramente, en un contexto, desfase, y luego, ya como contexto, fase.

En el poema final de «La religión del yo», «Autobiografía», concurren los motivos señalados. Complementando el «Autorretrato», confiesa la patética agresividad, las poses, el carácter apasionado, ajeno al término medio, el egoísmo y el desprecio por la muchedumbre, desprecio luego negado con insistencia. La confidencia más importante precede/aclara a las demás:

*El solar de mis padres desde mi nacimiento
fue solar de ilusiones, de luz i de contento;
pero la muerte quiso truncar esa alegría
i por aquel capricho mi casa está vacía.
Desde entonces estoy solo. No hago alardes
ni ruido.
Sol un pájaro huérfano que no encuentra su nido.*

(p. 28)

Ilusiones, luz y contento (palabra clave en Whitman) se truecan en muerte, vacío y soledad. El trastorno, súbito, violento, explica la agresividad y su contrapartida: la búsqueda del centro. En «Del jardín de mis deseos» hay tres referencias a la añorada resolución de la orfandad. Las tres—mansión, mujer/hijos, casona alegre—aluden a ese centro. Es imposible no llegar a una conclusión: violencia y ternura son *lados*. Como los poemas de *Descripción del cielo*, se trata de un

yo de varios lados. Elemento integral (reverso) del gesto demoledor, el deseo de inventar poemas simplistas o construir poemas de varios lados (morada) y así regresar a un paraíso perdido por sabotaje. La palabra: una posible recuperación de la madre. Palabra órfica. Con los años se repetirá la búsqueda. El poema como nudo, placenta. «Edificio simplista», «Regreso a la madre», «Poema apenas descriptivo del ángel», «Domicilio», «Otra vez la casa». Los títulos mismos insinúan la relación entre el afán constructivista—la construcción como tema tanto como la construcción como estilo—y la inicial desposesión del yo.

En 1918, con *Las voces de colores*, se hace más explícito el causalismo del yo como desproporción, como gesto y máscara, como *kitsch*. La orfandad y el consecuente patetismo, que arrastran hacia un narcisismo que en el fondo parece más bien un sadomasoquismo y hacia posturas folletinescas que revelan, como contraste, el sueño edipiano, son radicales, decisivos. De esa experiencia de la nulidad y de la anulación, de la caída de un hueco en un vacío, se desprende el resentimiento a lo objetivo, lo exterior, aquello que *por ocupar determinado espacio* limita el desplazamiento del yo o, peor, amenaza traspasarlo. Este resentimiento, oblicuamente, se refleja en la imagen inicial de «La noche»: «Había tanto sol que el universo / era un charco de luz, de sur a norte» (8). El universo como *charco de luz*. La hipérbole, una antítesis del *charco de culpa* que, según Vallejo—«Los heraldos negros», también recogido en libro en 1918—, hay en la mirada del hombre. La orfandad, en Vallejo, implica culpabilidad, pecado; en Hidalgo la orfandad es injusticia, agresión. La culpa no está en la mirada, sino en lo mirado. Hidalgo y Vallejo, convergencia y divergencia.

Es así cómo—y por qué—se empieza a crear la dualidad yo/yomismo: el mundo es desamparo, sordidez; la primera persona es el único asilo del yo. El mundo, la realidad, son *hielo helado, frío frío*.

*Hay mucho sol, pero se siente helado
el silencioso ambiente de la tarde...
El alma del poeta, en un alarde
de introversión, se inmerge, grado a grado.*

*Súbitamente su deseo airado
oculta un macho que en instintos arde,
y se cree el gañán todo un cobarde
para violar la tierra con su arado.*

*Las cosas mismas tienen frío; todo
parece congelado, y, a su modo,
cuenta sus penas a la orilla el río.*

(8) *Las voces de colores*, Talleres tipográficos de Armando Quiroz Perea, Arequipa, 1918, página 69. En lo sucesivo se empleará la siguiente sigla en las citas: Vc.

*Allá, un volcán estremecer se siente,
y su cumbre tiritita, de repente,
cual si el hielo también tuviera frío!*

(Vc, 45-46.)

Parálisis. El poco disimulado sueño edipiano, con primitivo simbolismo fálico, se da como *alarde de introversión*. Parálisis y paralelismo. La segunda estrofa de «La conquista de la sierra», en contraste con la segunda estrofa del poema citado, parece un *alarde de extroversión*, sólo que a nivel de pensamiento, es decir, de abstracción. «Un volcán que se yergue como puño crispado / proyecta sobre el suelo su sombra. Muge un toro. / Y en la sierra bravía, que es un sexo inviolado, / como un pene se clava mi pensamiento de oro» (Vc, 183). Parálisis en el símbolo y paralelismo antitético en la estructura. En un caso, el macho (gañán) de los primeros dos versos *se cree cobarde*—en los dos versos restantes—para violar la tierra con su arado; en otro, el toro (yo) de los primeros dos versos *clava su pensamiento de oro* en los dos versos restantes. La violencia, el simbolismo, todo el argumento denotativo: puño, clava, toro, pene, no rebasan el marco, la parálisis. Sólo se *clava* en la realidad, para emplear su término, como abstracción, como símbolo, casi como irrealidad. El yo, en actividad, como ángulo recto. Yo de dos lados que convergen, uno desde la realidad y otro desde la irrealidad. Aunque luego, en su parábola idealizada, su sombra se junte con la sombra de un volcán, *él es menos* y por eso insiste *que es más*. El volcán, en esta primera poesía, como posible símbolo del yo en erupción. Un yo idealizado, una genealogía idealizada, que, él se da cuenta, muestran su insuficiencia en el (pánico al) contacto con lo concreto irreducible de la realidad.

El propio yo, precisamente por ser un yo idealizado, a veces resulta insuficiente asilo. Atraviesa, como se desprende del título y los folletinescos versos de «Metamorfosis», una difícil etapa de cambios artificiales, imposturas. Caída de hueco en vacío, el yo como impostura y como imposición.

*Hoy finjo ser un noble y armado caballero
y pienso, en mil combates, darle lustre a mi acero,
y así, lleno de gloria, rendiroslo después;*

*o me imagino a ratos un domador de fieras
que aristocratizase sus rituales maneras
para caer de hinojos a vuestros nobles pies.*

(Vc, 144.)

Versos estrictamente para *álbum de señorita* que hoy sólo cabrían en la mirada *kitsch* o *camp*, pero reveladores de que la inautenticidad era funcional y que *no debía engañar a nadie* este manierismo del yo,

y menos a los críticos que han podido revisar y analizar no sólo *lo obvio*, sino el dinamismo (y el reverso) de lo obvio en el conjunto de la obra. Porque obvio es que ya al iniciar su trayectoria, entre *Arenga lírica al Emperador de Alemania* y *Las voces de colores*, el yo reconoce su insuficiencia y la necesidad de trascender sobre todo el propio yo: «yo quisiera ser otro, porque tengo la fiebre / terrible del más allá» (*Vc*, 168). Más allá, más lejos de lo lejos: términos claves, aunque de diferente implicación, en la poesía de Hidalgo y Vallejo. El querer ser otro—Rimbaud no quería ser otro: era otro—es, como lenguaje, un querer decir. Querer ser/querer decir: pero ni era ni decía. Querer ser otro: lo que quiere decir el yo, sólo que quiere decirlo precisamente con lo que le falta, con lo que quiere ser. Este querer ser otro—no yo, sino yomismo—desencadenará una búsqueda de aquello capaz de relacionarlo con la otredad, con su propia otredad. Se inventará así el mito del yo, estado de mediación entre el personaje y la persona, entre lo que está afuera (yomismo) estando adentro (yo), entre el más allá y el más acá del yo mismo. La primera persona parece dispuesta ya a descubrir y asumir la segunda persona. Luego se repetirá el crecimiento con la *experiencia de la tercera persona* y con la *experiencia de la persona plural*. El yo no es el yo: cada parte es una totalidad mayor que el yo mismo.



OCTAVIO ARMAND

40-40 Hampton Street,
Elmhurst, N. Y. 11373,
ESTADOS UNIDOS.