

Altazor de Vicente Huidobro y *La conferencia de los pájaros* de Farid ud-Din Attar

Altazor of Vicente Huidobro and *The conference of birds* of Farid ud-Din Attar

Jimena Castro Godoy¹

RESUMEN: en el presente artículo pretendo establecer las posibles relaciones entre el libro *Altazor* del poeta chileno Vicente Huidobro y el poema *La conferencia de los pájaros* del persa Farid ud-Din Attar, destacando cómo ambos textos construyen poéticas que muestran el camino de la aniquilación como vía para alcanzar un estado espiritual superior. Para ello, me valdré de las operaciones lingüísticas que ambos autores utilizan en sus escritos y así dirigir la lectura hacia una estética del vacío.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro, Farid ud-Din Attar, Poesía mística, Lingüística, Literatura.

ABSTRACT: in the present paper I pretend to establish the possible relations between *Altazor* of the Chilean poet Vicente Huidobro, and the poem *The conference of the birds* from the Persian writer Farid Ud-Din Attar, emphasizing how both texts construct poetics that show the annihilation like a way to reach a superior spiritual condition. For this, I will make use of the linguistic operations that both authors utilize in their writings, and, therefore, direct the reading to a aesthetics of emptiness.

KEY WORDS: Vicente Huidobro, Farid ud-Din Attar, Mystical poetry, Linguistics – Literature.

1 Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 11080248.

*Dios permitió que su pueblo ya no tuviese donde sacrificar la Pascua,
pues el templo de Dios sois vosotros*

Corintios 3:16

Nos encontramos en Madrid, en el año 1931 y el poeta chileno Vicente Huidobro publica un poema extenso llamado *Altazor*. Junto con *Trilce* de César Vallejo y *En la marmédula* de Oliverio Girondo, el novedoso libro de Huidobro forma parte de los emblemas de la vanguardia latinoamericana. Además de *Altazor*, Huidobro imprimió alrededor de quince obras más, en las que demuestra su constante interés por experimentar con la forma y el estilo. Su obra poética comienza gracias al impulso que le diera su profesor de retórica y termina con gestos sumamente vanguardistas y transgresores, que rompen totalmente con las estrategias formales de esos primeros poemas de corte más tradicional.

Pero mucho antes, a principios del siglo XII, el poeta persa Farid ud-Din Attar daba a conocer el *Mantiq al-Tayr* o *La conferencia de los pájaros*, libro alegórico de los viajes realizados por los misioneros sufíes y texto fundamental para comprender esta espiritualidad.

Farid ud-Din Attar, cuyo nombre es realmente Abū Hamīd bin Abū Bakr Ibrāhīm, no solo escribió poesía, sino que también fue un teórico de la doctrina sufista y hagiógrafo de Nīshāpūr. Además, existe una fuerte influencia de Attar en la poesía y pensamiento del célebre místico sufí Rumí.

Aquí me propongo comparar estos dos textos— *Altazor* y *La conferencia de los pájaros* — con el fin de comprender sus motivaciones y relaciones. Conciente de la distancia que separa a estos dos libros y autores, intentaré establecer los posibles vínculos entre ambos, indagando en sus motivaciones, que creo consisten en la búsqueda de la verdad interior. En este sentido, considero a la interioridad como aquel lugar en el que existe un grado superior de conocimiento espiritual.

Para Alois M. Haas, un destacado estudioso de la filosofía de las religiones, las relaciones que se establezcan entre dos o más obras deben estar resguardadas bajo la idea de que las escrituras estudiadas se ligan a sus contextos:

Aun las similitudes más diferentes se pueden percibir como similitudes similares, aunque tengan diferente grado e intensidad. A fin de que todo esto sea posible, se hace necesaria la percepción de contextualidad en los textos; puesto que los textos no se pueden nunca dejar simplemente abandonados a sí mismos (Haas, 2006: 68).

Si bien es posible, e incluso conveniente, establecer relaciones entre estéticas aparentemente disímiles, es necesario, según el pensamiento de Haas, “la aceptación de una contextualidad que envuelve no sólo el texto, sino también la experiencia” (Haas, 2006: 72).

Por ello es que advierto que no pretendo equiparar los discursos de Attar y Huidobro en una sola lectura, ya que comprendo el largo trecho temporal y cultural que los separa. Pero, al mismo tiempo, no puedo ignorar las asombrosas similitudes que existen entre ambos, y que son las que motivan esta comparación.

La conferencia de los pájaros nos cuenta cómo un grupo de aves emprende un viaje con el fin de encontrar al Simurg, rey de dichas aves. Jorge Luis Borges, encantado por esta historia, dice en su texto “El Simurg”: “El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de China una pluma espléndida; los pájaros deciden buscarlo, hartos de su presente anarquía” (1978: 183). Para alcanzarlo, escogen por azar a un líder que representa la guía espiritual. Su nombre es Coronado. Es el encargado de avisar a los pájaros sobre la dificultad del camino, pues es largo y peligroso. Ante la advertencia, las demás aves sienten terror y abandonan la idea de iniciar el viaje: por ejemplo, el Ruiseñor se encuentra demasiado enamorado de su propio canto y de la belleza pasajera de la rosa, al Halcón le impide comenzar el camino su propio orgullo puesto que su vida en la corte es muy cómoda y así, el resto de las aves argumenta su negativa para buscar al Simurg. El Coronado, tras reprocharles su dureza de corazón, los insta a iniciar el viaje diciéndoles: “Con amor cambiaréis y haréis realidad/ el significado de vuestras almas, cantando salmos en el aire/ con profundo respeto hacia el misterio que os aguarda tanto fuera como dentro” (Attar, 2002: 30). Entre aves indecisas, lujuriosas, vanidosas, desesperadas, inseguras y débiles, hay pájaros que deciden volar e iniciar el camino, indicándoles el Coronado que deberán atravesar “siete valles extensos” (2002: 71).

También son siete los cantos que vertebran el viaje de Altazor.

Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos –como se publicó originalmente– es un poema largo que comienza con un prefacio y que está dividido, como se indica, en siete cantos. Su título aparece como un neologismo que combina las palabras “alto” y “azor” –ave de rapiña diurna–, lo que a todas luces indica el carácter aéreo de Altazor, el personaje protagonista de este poema.

Mediante un tono profético y desafiante, el personaje comienza describiendo su origen:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor (...) Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche (...) Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer (Huidobro, 2008: 55).

El texto presenta en el Prefacio, además del argumento de la historia, la propia concepción del autor sobre la poesía; al mismo tiempo que cuenta su viaje en paracaídas, ofrece declaraciones literarias como “Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía” (Huidobro, 2008: 57). Mediante constantes reflexiones metaliterarias, esta obra se nos presenta como un viaje, como un camino. *La conferencia de los pájaros* también nos mostrará una peregrinación en la que el tópico de la inefabilidad adquiere un insospechado protagonismo: “porque todas las definiciones son gélidas contradicciones/ para el saber” (Attar, 2002: 14) y también: “al gran Simurg no podemos ver ni tampoco hablar de él” (2002: 27). Además de que el lenguaje sea insuficiente para describir el conocimiento espiritual que se busca, la palabra que inspirará el vuelo es la palabra interior: “El Coronado entona: `Debéis desear de corazón/ más allá de la tentación de las palabras” (2002: 26).

Altazor, también en el intento de no caer en la tentación de las palabras, desciende con la ayuda de un paracaídas hacia un destino que termina en la distorsión del lenguaje, en el que es quizás el episodio más llamativo del texto, el “Canto VII”:

Ai aia aia
 ia ia ia aia ui
 Tralalí
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam
 Uiaya zollonario
 lalilá
 Monlutrella monluztrella
 lalolú
 Montresol y mandotrina
 Ai ai

(Huidobro, 2008: 137)

Estas palabras que parecieran decir nada, son sumamente elocuentes en el momento en que transmiten una aparente caída que es, ciertamente, un ascenso². Esta postura es fervientemente promovida por críticos como Saúl Yurkievich, quien asegura que “Huidobro busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea una combinación de estereotipos sino un verdadero acto creador; forja una palabra incontaminada a contrapelo de la lengua” (1976: 118). Octavio Paz, por su parte, realiza una notable relación del “Canto VII” con el fenómeno de la glosolalia. Para Paz, desde el Prefacio hasta el tercer canto nos encontramos ante el relato de una caída, pero luego, el poeta se sometería a un vertiginoso ascenso que lo llevará al triunfo, que consiste en hablar como dioses, “y cuando queremos hablar como dioses, perdemos el habla” (Paz, 1999: 899). Además, se atreve a comparar a Altazor con Faetón, en cuanto que este “se empeña en conducir los caballos de Apolo y Altazor en confundir habla y creación” (1999: 899). Para Paz “el lenguaje del canto final de Altazor ha alcanzado la dignidad suprema: la del pleno ser” (1999: 900) y es este el triunfo de Vicente Huidobro, el de elaborar en sus gemidos últimos un lenguaje eminentemente creador.

Farid ud Din Attar también expone a sus pájaros a un constante riesgo de caer, aunque en cada intento de caída, presenciamos siempre un ascenso, un triunfo. Las constantes tentaciones que deben vencer los

2 Sobre el “Canto VII” como un fracaso del lenguaje, ver: Hahn, 1997 y Sucre, 1985.

pájaros nos lo confirman, pues cada valle que deben atravesar consiste en pruebas que deben superar. De modo que cada vez que las aves creen caer, están realmente superando lo que cada valle significa y la ascesis practicada les permite alcanzar un inevitable ascenso. Este ascenso tiene la forma de un movimiento concéntrico, en el que el mismo vuelo va ahondando en lo interior.

Lo mismo ocurre con *Altazor*. Saúl Yurkievich apunta que hasta el “Canto VI” todavía podemos encontrarnos con alusiones al mundo exterior, a elementos reconocibles. Pensemos en aeroplanos, pájaros o árboles. Sin embargo, en el cuarto canto percibimos una inquietante irrupción: “El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro /Porque encontró la clave del eterfinifrete /Rotundo como el unipacio y el espaverso /Uiu uiui /Tralalí tralalá /Aia ai ai aia i” (Huidobro, 2008: 110). Aquí el cantar del ave, que durante todo el texto se escuchaba en el ambiente exterior, se encuentra ahora en el interior del poeta, específicamente en su cerebro³. Junto a Yurkievich me pregunto entonces ¿a qué mundo apunta el “Canto VII” si no es al interior?

Altazor, siendo vidente de un sonido secreto, asemeja su voz al canto de los pájaros, pues nuestro protagonista es realmente un azor, un ave. El secreto del lenguaje es descubierto en los fonemas finales por *Altazor*, que es también el poeta.

El viaje en paracaídas, que es también parasubidas⁴, implica una elevación del alma que convierte el mundo alado de *Altazor* en una realidad interior. Dice Yurkievich: “Vuelos, alas, pájaros, son no tanto expresiones del mundo real como manifestaciones objetivadas del mundo interior” (1976: 426). Y es que efectivamente la imagen del vuelo y el canto de pájaros nos vienen dados de una tradición en la que la interioridad se constituye en el escenario ideal para encontrar la verdad. El carácter aéreo del poema y la idea de un viaje por los cielos nos la da el mismo título: el camino que emprende el protagonista es el de un viaje en paracaídas. Siendo aéreo, la presencia de aves durante los siete can-

3 Podríamos decir que el cerebro del siglo XX es el equivalente al alma del siglo XII. Si en el Medioevo los sentidos se encuentran en el alma, los primeros años del siglo XX, y sobre todo la poesía de Vicente Huidobro, tendrán al cerebro como receptor de toda emoción y entendimiento.

4 “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya/ puede convertir en un parasubidas maravilloso como el/ relámpago que quisiera cegar al creador” (*Altazor*, 60).

tos es evidente y de una realidad doble: es externa, puesto que veremos cómo el mismo hablante se encuentra con otros pájaros, pero además es interna pues el protagonista es también uno de ellos. Para Ramón Xirau, el sentido aéreo que adopta Altazor responde al interés de Huidobro por escribir una poesía totalmente desprendida de la tierra, es decir, del universo físico y palpable.

El vuelo, que es el tema que fundamenta los dos textos que relaciono ahora, goza de una larga y rica tradición. Las aves, por su carácter migratorio, acarrean con ellas la misión de ser mensajeras y también, portadoras de buenos o malos augurios. Gracias al vuelo es que podemos conocer las verdades espirituales que se nos presentan en estos dos escritos. Y así lo demuestran estos textos.

En *La conferencia de los pájaros* solo treinta aves sobreviven al arduo camino planteado, llegando finalmente al palacio del Simurg. Sin embargo, el chambelán les indica que no conseguirán verlo ahí, puesto que el Simurg habita realmente en su interior: “El Simurg es su destino, ellas son Él y Él es ellas, / y saben que su viaje las ha transformado (...) Comienzan a alcanzar la nada” (Attar, 2002: 83-4). Aquí destaco que “Simurg” significa “Ave-Rey”, pero a la vez también “Treinta pájaros”. No hay distinción entre el Rey y las treinta aves que lo buscan. Los límites se han borrado y se ha conseguido la fusión. Los pájaros han descubierto que son ellos mismos lo que buscaban.

Así como también Altazor se transforma en aquel “pájaro traladí” que canta dentro de sí mismo, las treinta aves realmente logran ser el Rey que pretendían encontrar. Para indicar esta transformación, Altazor profiere melodías que apelan directamente al carácter sonoro de los fonemas y estos, a la vez, imitan el cantar de los pájaros, que es el canto del poeta. Treinta y un aves – Altazor y las treinta de *La conferencia*, han alcanzado la nada. El texto de Attar concluye con un epílogo que dice:

Para viajar hacia el Simurg y hacerlo junto a él
debeís aprender a descubrir, a desprenderos
de todas las posesiones y la urgencia de la pasión,
y a catalizar vuestra alma en el amor con la compasión del rey (2002: 86).

El destino final de estas arriesgadas aves pareciera ser el del fracaso, puesto que todavía no han logrado encontrar al Simurg que ellas planificaron buscar. Sin embargo, su triunfo consiste justamente en que este

viaje –al modo de la *Subida del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz*⁵- nos sirve para demostrar que no hay camino que valga, sino el de la búsqueda de la voz interior, como dirá San Agustín: “No busques fuera de ti, puesto que en el interior del hombre habita la verdad” o también: “No nos constituimos en maestros por el hecho de hablar desde una cátedra. El verdadero Maestro habla desde adentro” (2003: 134).

Huidobro por su parte, desprendido del lenguaje natural⁶, se aferra a los sonidos que entrega la música. Llega a aquel lugar donde se oye y conoce el verdadero latido del lenguaje y así, de la voz interior, que no siempre es comprensible, tal y como lo afirmara el célebre crítico Henri Brémond: “para leer un poeta como se debe –es decir, poéticamente-, no basta ni es siempre necesario aprehender su sentido” (1947: 16).

Por eso, para escuchar esta voz ambos textos parecen plantear una misma vía: la muerte. En *La conferencia de los pájaros* el Coronado avisa: “¡El camino que veis es el nacimiento al morir!” (Attar, 2002: 40) y en *Altazor* se advierte: “Altazor morirás. Se secará tu voz y serás/ invisible” (Huidobro, 2008: 62). En el texto sufi la muerte se presenta como el desprendimiento de las posesiones del alma, como el vacío necesario para admitir la presencia del Simurg en la propia interioridad: vaciarse de todo para llenarse de Todo. En *Altazor*, morir implica apagar la voz del antiguo hablante para dar lugar a la voz del canto y así al lenguaje de un moribundo, de un extático, el único lenguaje posible en la muerte mística. No es menor, en este sentido, recordar que *La conferencia de los pájaros* condena al Ruisenior puesto que su bello canto es inspirado por el pasajero amor de la rosa, en vez de ser infundido por tópicos imperecederos: “Imprudente es tu amor por la rosa / ruisenior; tu absurdo canto ha quedado atrapado/ entre las espinas de la flor” (Attar, 2002: 18).

Es el lenguaje, entonces, la única herramienta de medición que nos permite calibrar el nivel de vacío que alcanzan estos dos textos: en *Altazor*, el grado de abstracción de su destino es evidente en vista de que aquellos gemidos no constituyen más que una dulce muerte. Si consi-

5 La *Subida del Monte Carmelo* consiste en un texto que San Juan decide explicar con una ilustración que consiste en un cerro marcado por la repetición de la palabra “nihil”.

6 “Se llama ‘natural’ una lengua particular, una lengua histórica que se opone así a la lengua artificial, formal, construida pieza a pieza para llegar a ser lengua universal.” (Derridá, *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, 4)

deramos que en La conferencia de los pájaros durante todo el viaje estas aves se dedican a hablar mucho —expresando principalmente sus miedos— una vez que han alcanzado ser el Simurg nos hacen parte de su contemplativo silencio; las aves, tras la transformación, han dejado de hablar.

El camino recorrido consiste en una ruta directa a la aniquilación que implica la eliminación de la palabra. Esta supresión coincide también con la eliminación del yo, que encuentra su tradición más profunda en una sentencia de Meister Eckhart en *El Fruto de la nada*: “Dios es una luz verdadera; quien quiera verla debe ser ciego y debe mantener a Dios lejos de todas las cosas” (2001: 91). La doble funcionalidad de esta luz, que es atraer y a la vez alejar al alma, pareciera ser el elemento coincidente de *Altazor* y *La conferencia de los pájaros*; la misma fuerza que lleva a las aves de Ud-din Attar y al azor de Huidobro a llegar al destino que ellos creían (*Altazor* la caída y las treinta aves el Simurg), es la que también los lleva a un fin diferente, que es el del vaciamiento.

Ambos escritos nos encaminan hacia una hostilidad por lo narrado a favor de la elocuencia del momento en blanco. Si bien *La conferencia de los pájaros* es bastante más radical, al callar de manera definitiva a sus pájaros, también Altazor aparta a las palabras de ese momento tan extremo, que es el del éxtasis. En este sentido, podemos perfectamente contemplar el carácter espiritual de *Altazor*. Para eso bastaría con resaltar la sustanciosa ambigüedad que nos entrega su título: está escrito en español y en francés, siendo en español “Altazor” y en francés, “Altazur”. Se podría deducir que este doble título responde a una versión de cada idioma, pero aquella tesis se derrumba si observamos que más adelante el borrador del “Canto I” indica: “Altazur por que [sic] perdiste tu primera/serenidad”, demostrando que el autor todavía no había decidido cómo bautizar al protagonista de su obra. El paso de Altazor a Altazur, lejos de ser un detalle fonético o gráfico, nos entrega varias luces sobre los propósitos del autor al momento de plantear el plan de su obra. Altazur nos habla de un poema que inevitablemente remite al modernismo (*Azul* de Rubén Darío) y al simbolismo (*L'Azur* de Mallarmé). Adicionalmente, los matices que nos otorga la palabra “azur”⁷ son tantos como los que tan acertadamente ha recopilado Alois M. Haas en su libro *Visión en azul*. En esta obra Haas nos cuenta cómo este color ha representado la

7 Destaco también que en el mismo borrador el título “Altazur” está efectivamente escrito con color azul

trascendencia de los cielos desde los textos bíblicos de Ezequiel, el Éxodo y el Deuteronomio, hasta llegar a establecer una relación entre Hans Arp, Evagrio Póntico y sus “visiones en azul”. Recordemos también cómo en “El tiempo recobrado” de La búsqueda del tiempo perdido, Marcel Proust escoge el color azul para fundamentar la epístrofe a la que su personaje fue sometido: “un azul profundo embriagaba mi vista, impresiones de frescor, de luz deslumbrante, se arremolinaban junto a mí” (2009: 195).

Así, la intención de “azurar” *Altazor* nos habla de que la obra verdaderamente ha intentado encontrar una realidad celeste. De hecho, *Temblo de cielo*, hermano temporal de *Altazor*, sugiere bastantes imágenes en torno a la realidad volátil de la poesía: “Yo podría caerme de destino en destino, pero siempre guardaré el/ recuerdo del cielo./ ¿Conoces las visiones de las alturas?” (Huidobro, 2008: 842). Es el vuelo la instancia privilegiada para, como apuntaba Yurkievich, indagar en la interioridad.

La idea de que en el interior del hombre habita la verdad fue transmitida fuertemente en el siglo XII por Ricardo de San Víctor y Guillermo de San Thierry, según afirma Victoria Cirlot en su trabajo que se encarga del vínculo de las visiones de Hildegard von Bingen con la tradición visionaria de Occidente. La misma autora señala que esta tradición se inicia “desde Orígenes que habló por vez primera de cinco sentidos espirituales hasta Evario Póntico, san Agustín, Gregorio Magno” (Cirlot, 2005: 54). Por su parte, la tradición sufi contiene la idea de la interioridad como fundamento de su espiritualidad. De hecho, el célebre islamista Henry Corbin da cuenta de cómo el tópico de “la búsqueda de Oriente” es recurrente en la literatura del sufismo. Este Oriente es evidentemente espiritual y no geográfico, aunque es siempre ascendente: “El Oriente que busca el místico, Oriente no situable en nuestros mapas, está en dirección norte, más allá del norte” (Corbin, 2000: 20)⁸. De ahí entonces que el vuelo adquiriera una categoría fundamental para alcanzar el estado espiritual y que el pájaro sea evidente símbolo de este viaje. De hecho, antes de Attar Avicena ya había redactado *El relato del pájaro*, que narra el camino aéreo del alma.

8 Los altares mayores de las iglesias cristianas también buscaron situar el oriente en el norte, instalándose en ese lugar, ya que de ahí nacería el sol que representa a Cristo. Como nos lo recuerda Jean Hani, la etimología de la palabra “altar” vincula a este término con “altus”, es decir, lo alto. Así, el oriente necesariamente indica altura, elevación. (ver más en: Hani, Jean. *Simbolismo del templo cristiano*. José J. de Olañeta, Barcelona, 1983.

La dirección de las aves en nuestros dos textos, mientras más se acerca al “norte”, mayor es el silencio que otorga. Junto a David Le Breton, pienso que la falta de palabras no significa necesariamente un problema de sonido, sino que más bien de sentido; y como antes mencioné, el nuestro es un sentido concéntrico, que se dirige hacia lo más profundo del interior, donde hablaría el verdadero maestro. Pero, ¿por qué nos referimos al “habla” interior, si supuestamente ese lugar implica silencio?

Para responder, me valdré de un sugestivo ejemplo. Los nuevos vocablos de Huidobro nos llevan a un plano en que el hablante va experimentando con el lenguaje al modo de quienes, según lo que nos cuenta Pere Sánchez Ferré, intentaban ingresar a la logia masónica en los siglos XVI y XVII. Para lograrlo, el autor nos relata en “La palabra creadora en la masonería” que el aprendiz debía obtener una palabra de paso, accediendo así al templo y, por tanto, al lugar de lo sagrado. Antes de encontrarla, el iniciado

sólo sabe deletrear, por lo tanto, no habla, es decir, el verbo interior aún no se ha manifestado en él. Por esa razón saluda con un signo llamado ‘gutural’. Conoce los elementos básicos que componen la palabra, las letras, conoce la primera materia de la creación, pero aún no la ha llevado a la perfección (Sánchez Ferré, 2006: 103).

Podemos situar al “Canto VII” entonces en este lugar, en aquel momento previo de ingreso al templo, cuando, en el anhelar de lo sagrado, se profieren palabras creadoras desde el interior: “el aprendiz ha de aprender a leerse y a decirse, puesto que es en su propia tierra donde la palabra está sepultada” (Sánchez Ferré, 2006: 103). Mientras este desentierro de la palabra toma lugar, el hablante —y en este caso, Altazor— ejercita sus balbuceos imitando el canto de los pájaros. También las treinta aves convertidas en el Simurg cruzan una puerta antes de la transformación. También se sitúan en aquel lugar liminar donde la palabra no es todavía perfecta.

Quise comparar estos dos textos, no solo por sus demostradas similitudes, sino porque también me parece interesante cómo las filosofías de Occidente, que ha tendido casi siempre a alcanzar el ser, y la de Oriente que se acerca a la nada, logran, gracias a la poesía, abarcar un correlato de estos conceptos, sin necesariamente utilizar un lenguaje hermanado con una lógica que lo explique. María Zambrano en *El hombre y lo divino* esclarece muy bien la dicotomía entre estas dos vertientes, indicando que

la aparición de la nada se la debemos más a la religión que a la *filosofía*, puesto que esta última se habría encargado de las cosas creadas y para la religión sería impensable una realidad que no surgiera ex nihilo.

La misma Zambrano añade que la nada debió haberle incumbido al hombre, pero sin lograrlo: “le afectó poco, en tanto que ente pensable y definible; le afectaría en su vida, en su agonía de criatura perdida en las tinieblas” (1993: 170). Y no hay mejor ejemplo para esto que *La confesión de los pájaros* y *Altazor*. Los protagonistas de los dos poemas reflejan aquella distancia inevitable entre Dios y el hombre, que culmina con un feliz final: el descubrimiento de la verdad en la misma interioridad.

Que nuestros autores hayan llegado a ese privilegiado espacio no es casualidad. A pesar de que se plantee la idea del no camino sí puedo decir que nos encontramos ante una estrategia estética y espiritual, que es el canto de los pájaros.

Felipe Cussen en su artículo “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros” se refiere a esta antigua tradición y nos proporciona una síntesis del idioma de los pájaros desde el Corán hasta los intentos que realiza la vanguardia por recuperar este dialecto. Cussen da cuenta de la multiplicidad de lecturas que existen en torno a este tipo de lenguaje:

no sólo se trata de la ya mencionada capacidad del hombre para comunicarse con los animales y darles un nombre en el paraíso, así como de la idea de “una lengua común primitiva, que ha sido llamada ‘idioma de los pájaros’” (Cirlot, 1998: 256), sino que también se relaciona con la posibilidad de una comunicación más alta, ligada al estatus de los pájaros como mensajeros celestes, que muchas veces simbolizan el vuelo del alma. (Cussen, 2009: 97)

Y esta condición pareciera haber adquirido relevancia durante la Edad Media puesto que Occidente también nos ofrece múltiples ejemplos en torno al canto de pájaros y lo hace particularmente de mano del poeta trovadoresco Arnaut Daniel. Ezra Pound, en sus Ensayos literarios, seleccionados y prologados por T.S. Eliot, comenta y traduce sus canciones al inglés, destacando cómo, mediante la onomatopeya, Arnaut busca imitar el cantar de las aves. En el poema “L’aura amara” indica Pound que “describe el parloteo de los pájaros en el otoño, la onomatopeya se basa en los sonidos ‘utz, -etz, - encs, y -ortz’ del esquema de la rima” (1989:

58). Lo mismo realiza con “Autet e bas”: “Arnaut interrumpe la fluidez del poema para imitar el canto del pájaro: Cadahus en son us” (1989: 54). Adicionalmente, el canto “Doutz braitz e critz” alude directamente al sonido de los pájaros que es oído por el poeta:

“Doutz braitz e critz”

I
*Doutz braitz e critz
 e chans e sos e voutas
 aug dels auzells qu'en lor lati fan precx
 quecx ab sapar, atressi cum nos fan
 ab las amiguas en cui entendem:
 e doncas ieu, qu'en la gensor entendí,
 dei far chanso sobre totz de tal obra
 que no-i aia mot fals ni rim'estrampa.
 (...)⁹*

I
 (Arnaut Daniel, trad. Martín de Riquer, 1994: 76-7)

En este texto, no es solo la onomatopeya que lo titula la que guarda profunda relación con el lenguaje de los pájaros, sino que, evidentemente también lo hace su contenido. Los cantos y gorjeos de las aves son asimiladas a las palabras que el amante profiere a su enamorada. Y bien sabemos que el amor por la mujer siempre termina acabando en el amor a Dios.

Por otra parte, entre los siglos X y XI se contaba en Irlanda la historia de un monje llamado Brendan quien, se dice, inició un largo viaje buscando la Tierra Prometida. Durante esta travesía, que casualmente duró siete años, Brendan y sus navegantes habrían zarpado en múltiples y curiosas islas. Entre ellas se encontraba el “Paradisus Avium”, es decir, el Paraíso de las aves. Ahí los pájaros cantaban dulces melodías que se unían a las oraciones de los monjes, representando, una vez más, el vuelo

9 Oigo dulces gorjeos, gritos, cantos, sonos y vueltas de los pájaros que hacen plegarias en su latín, cada uno con su pareja, así como hacemos nosotros con las amigas de quienes estamos enamorados; y yo, pues estoy enamorado de la más gentil, debo hacer, por encima de todos, canción de tal construcción que no haya en ella palabra falsa ni rima suelta. (...)

del alma. La apreciación divina hacia las aves es tal, que la historia cuenta que estos pájaros eran realmente ángeles que quisieron acompañar a los peregrinos.

Con estos antecedentes, sería difícil pensar que por casualidad Attar y Huidobro escogieron a las aves y su canto como protagonistas. La elocuencia que presenta la serie de gemidos del “Canto VII” de *Altazor* por una parte, y el radical silencio de las aves de La Conferencia son, sin duda, una lucha sin cuartel contra el lenguaje. Desintegrándolo, consiguen transformarlo en aquella música secreta que es audible solo en el interior. La muerte de *Altazor* y el encuentro con el Simurg es el desprendimiento de la palabra contaminada, que se convierte en silbido y música, en un canto de pájaros que intermedian el cielo con la tierra.

Bibliografía

- Agustin de Hipona. *El maestro o Sobre el lenguaje y otros textos*. Madrid, Ed., trad. Atilano Domínguez. Trotta, 2003.
- Arnaut Daniel. *Poesías. Traducción, introducción y notas por Martín de Riquer*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- Attar, Farid ud-din. *La conferencia de los pájaros*. Buenos Aires, Gaia, Buenos Aires, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Bruguera, 1978.
- Brémond, Henri. *La poesía pura*. Buenos Aires, Argos, 1947.
- Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, Herder, 2005.
- Corbin, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraneo*. Madrid, Siruela, 2000.
- Cussen, Felipe. “Del pajarístico al lenguaje de los pájaros” en *Revista Acta Literaria*. 39 (Concepción, 2009): 91-103.
- Haas, Alois. “Mística en contexto” en *Mística y creación en el siglo XX*. Eds. Victoria Cirlot y Amador Vega. Barcelona, Herder, 2006: 63-85.
- Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago: Lom, 1997
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Ed. René de Costa. Madrid, Cátedra, 2008.
- _____. *Témbolor de cielo*. Ed. René de Costa. Madrid, Cátedra, 2008.
- Meister Eckhart. *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid, Siruela, 2001.

- Paz, Octavio. "Estrella de tres puntas: el surrealismo" en *Obras completas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 1999: 387-408.
- Proust, Marcel. "El tiempo recobrado" en *En busca del tiempo perdido*. Barcelona, Lumen, 2009: 9-390.
- Pound, Ezra. *Ensayos literarios*. Barcelona, Laia, 1989.
- Sánchez Ferré, Pere. "La Palabra creadora en la masonería" en *Revista La Puerta*. 65 (Barcelona, 2006) 99-107.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Xirau, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Tusquets, 1976.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México, FCE, 1993.

RECIBIDO: 28-6-2011 • ACEPTADO: 3-10-2011

Datos del autor: Jimena Castro Godoy es profesora de Literatura Medieval y Renacentista de la Universidad Diego Portales, Santiago, Chile. Correo electrónico: jimencastrogodoy@gmail.com