

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 Lardizábal, 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 Monguió: *La poesía postmodernista peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 39.

(7) «Notas de arte y letras», *Varietades*, 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.