

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA*

Ruiseñor andino (desestructuración del lenguaje en *Altazor*)

Nightingale of the Andes (Deconstructing Language in *Altazor*)

Resumen

Este ensayo se basa en la hermenéutica de Paul Ricœur y de Beuchot en el lenguaje poético, con el fin de desentrañar las estrategias que utiliza Vicente Huidobro para hacer de su poema *Altazor* un modelo emblemático de la teoría de sus manifiestos. Huidobro es iniciador del creacionismo, movimiento precursor hispanoamericano de una estética original, surgido de la vanguardia europea. Su poesía adquiere lo que él denomina superconciencia.

Palabras clave: Hermenéutica, creacionismo, Vicente Huidobro, *Altazor*

Abstract

This essay is based on the hermeneutics of Paul Ricœur and Beuchot, in the poetic language. I intend to unravel the strategies that Vicente Huidobro uses to make his poem *Altazor* an emblematic model of the manifesto theory. Huidobro is the initiator of creationism, the precursor of the Hispanic-American movement of an original aesthetic, emerged from the European vanguard. His poetry acquires what he calls superconsciousness.

Key words: Hermeneutics, Creationism, Vicente Huidobro, *Altazor*

Fuentes Humanísticas > Año 33 > Número 62 > I Semestre > enero-junio 2021 > pp. 23-38.

Fecha de recepción 16/06/2018 > Fecha de aceptación 19/06/2019

gloria_ito@hotmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana.

Ruiseñor¹ andino

Introducción

El creacionismo es el resultado de un rechazo a los cánones en la literatura y es también el inicio de una experimentación en busca de nuevos derroteros. Este movimiento lo inició en 1916, en París, el poeta chileno Vicente García Huidobro Fernández, mejor conocido como Vicente Huidobro (1893-1948), exponente de este movimiento y considerado uno de los cuatro grandes de la poesía chilena, junto con Pablo Neruda, Pablo de Rokha (cuyo nombre real fue Carlos Ignacio Díaz Loyola) y Gabriela Mistral. No obstante, el preámbulo del creacionismo abarca un periodo mucho más amplio, a decir del mismo Huidobro: "Empecé a elaborar mi teoría hacia 1912, cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París" (Cedomil, 2012, p. 37).

Y agrega el poeta, en el número 5 de *Musa Joven*, revista chilena fundada por él y Ángel Cruchaga Santa María, dedicada a la difusión de la poesía, la crítica y la narrativa, tanto nacional como internacional:

El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron reafirmar su definición (Huidobro, 1912, p. 8).

Para Huidobro, el cerebro piensa y siente y es aquí donde radican las más audaces y visionarias combinaciones lingüísticas. El poeta decide, con humor y audacia, no servir a la madre naturaleza; es más, se despidió de ella: "Eres una viejecita encantadora, pero no te serviré". Agrega que no ha de ser su esclavo. Huidobro insiste en que la palabra es un cuerpo inagotable, ilimitado de posibilidades.

Con sus manifiestos ("Arte poética", "El arte del sugerimiento", "El futurismo", "La poesía", "La creación pura", "La poesía de los locos", "El creacionismo", entre otros), Huidobro se convirtió en el precursor hispanoamericano de las ideas estéticas que habrían de surgir con la vanguardia europea y cambiar paradigmas de pensamiento. Este visionario logró que floreciera el arte de la sugestión misteriosa, que se abrieran todos los mundos posibles e imposibles. Él mismo introdujo el creacionismo en España en 1919.

Hacia 1913-1914, Huidobro repetía la idea de que ahora correspondía a la poesía declararse reina en el ámbito literario. En una pequeña entrevista aparecida en la revista *Ideales*, encabezada por sus poemas, y en su libro *Pasando y pasando*, publicado en diciembre de 1913, afirma que lo único que debe interesar a los poetas es el "acto de la creación" y dice al respecto: "Amo lo original, lo extraño" (Huidobro, 1914, p. 29).

En el prefacio del poema "Adán", que Huidobro escribió durante las vacaciones de 1914 y que fue publicado en 1916, se encuentran estas frases de Emerson, las cuales hablan acerca de la constitución del poema: "Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva"

¹ En la versión original que Huidobro escribió en francés, habla del *rossignol* (ruiseñor), que posteriormente aparece en el canto VI.

(Huidobro, 2003a, p. 3). Sin embargo, fue hasta junio del mismo año, en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que dictó en donde expuso plenamente su teoría. Fue allí donde se le bautizó como creacionista, después de mencionar que: "la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear" (Huidobro, 2003c, p. 1340).

Lavín Cerda (2009, p. 5) denomina a Vicente Huidobro como el brujo, el iniciador, el visionario, el demiurgo, cuyo proceso de creación fue paulatino; de él se dice también que en su producción primera (concretamente en su primer libro) *Ecos del alma*, de 1911, fuera conservador. En esta obra sigue la corriente afrancesada y del modernismo de Darío, como la mayoría sus contemporáneos. De esta postura asumida por Huidobro, Neruda se expresa de la siguiente manera, en una especie de palinodia:

Desde los encantadores artificios de su poesía afrancesada hasta las poderosas fuerzas de sus versos fundamentales, hay en Huidobro la lucha entre el juego y el fuego, entre la evasión y la inmolación. Esta lucha constituye un espectáculo. Se realiza a plena luz y casi a plena conciencia, con una claridad deslumbradora (Neruda, 1968, p. 7).

René de Costa, de la Universidad de Chicago, afirma que la originalidad fue una preocupación obsesiva de Huidobro, misma que lo llevó a una ridiculización de su persona, arrogante y mimado como era: "El juego y el fuego consumieron al poeta" (De Costa, 2003, p. 383). Huidobro insistía en que un poeta debe decir aquellas cosas que sólo él puede decir.

En cuanto a su vida, realizó numerosos viajes por América y Europa, y radicó por períodos en Argentina, Francia y España, donde dictó conferencias. En el teatro de la plaza Rapp (París), en enero de 1922, dijo: "el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético". Y para él:

La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. Un estado que se produce o desencadena mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta (Rodríguez Santibáñez, 2000, p. 71).

También ahí, en París, se conectó con los vanguardistas más conocidos. Publicó varias revistas literarias y colaboró en otras, entre las que se cuentan: *L'Esprit Nouveau*, *La Bataille Littéraire*, *La Vie des lettres*, *Le cœur à Barbe*, *Finis Britannia*, *la Création*, *Transition*.

Altazor o el viaje en paracaídas

Poema en VII cantos (1919)

Altitud, atalaya, alto calado, elevación, eminencia, envergadura son adjetivos que caracterizan a Altazor, palabra que si desestructuramos proviene de "altura" similar de los adjetivos mencionados arriba con sus matices y que tiene explícitas connotaciones que nos remiten a la fuerza y el poder cósmico o celeste, frente al cual el poeta-dios será en definitiva impotente, y de "azor": ave rapaz diurna, clásico

pájaro de la cetrería medieval y relaciona al poeta con ese “alto azor” pájaro de altura, cuyo vuelo ascendente y sobre todo descendente será “narrado” en el poema.

Altazor o el viaje en paracaídas, o simplemente *Altazor*, es la obra cumbre del poeta chileno Vicente Huidobro, publicada en Madrid en 1931. El paracaídas resulta ser un resabio patético de la artificial opulencia futurista, de aquella complacencia que pretendía liberar al hombre con el motor a explosión. Sólo sirve para caer —dijo Carracciolo Trejo— y así patentiza nuestra situación (1974, p. 101). Símbolo del que habla Mauricio Beuchot (2005, p. 34), una bipolaridad de ascenso-descenso, positivo-negativo, arriba-abajo, masculino-femenino de una hermenéutica analógica, que se estructura como intermedia entre la univocidad y la equivocidad, tratando de encontrar el equilibrio. Con el uso del símbolo para las significaciones analógicas que nos transmiten inmediatamente un sentido. Parece claro que es precisamente en la formación del símbolo y en su articulación con la metáfora-poesía que aparece el significado.

En realidad, el paracaídas, instrumento moderno con el que planea sin caer de golpe, con el que realiza parasubidas, alegoriza el lenguaje. El lenguaje como vehículo es la proyección. El poeta Huidobro parece decirnos que todo acto humano es parte de una caída absoluta e indetenible: ser es caer. Ser hombre es ir cayendo:

Eres tú el ángel caído
La caída eterna sobre la muerte
La caída sin fin de muerte en muerte o
muerto?
Embruja el universo con tu voz

Aférrate a tu voz embrujador del mundo
(1. 272-276)².

En esta obra, Huidobro expone un lenguaje que rompe los esquemas clásicos, lo que la inserta dentro del movimiento estético vanguardista llamado creacionismo, que se desarrolló en el primer tercio del siglo XX como movimiento vanguardista hispanoamericano. En este poema, el autor hace énfasis en los efectos visuales —uso novedoso de la tipografía— y de la participación de los sentimientos.

Altazor es un poema de la desestructuración del lenguaje hasta llegar en sus últimos versos al paroxismo, es decir, a la exaltación extrema de la pasión y de los afectos. En el transcurso del poema, Huidobro despoja a las palabras de su significado primario y de su relación tradicional. El lector, a medida que lee el poema, va notando, hermenéuticamente, el proceso de desestructuración que se desarrolla de modo paulatino. Seguimos a Paul Ricœur (1969), quien propone una hermenéutica de la que surge una teoría, cuyo paradigma es el texto, es decir, todo discurso fijado por la escritura. El discurso, una vez emitido, sufre un desarraigamiento de la intención del autor y cobra independencia.

El poema está dividido en siete “Cantos” antecedidos por un prefacio, en el que ya anticipa una gran variedad de atmósferas y fines. Los cantos fueron reescritos en numerosas ocasiones durante años. La división en siete marca de forma estructural el desarrollo del proceso. Va del patetismo del canto primero exube-

² A partir de aquí, todas las citas de los versos, si no se indica otra cosa, proceden de Vicente Huidobro (1989), *Obra selecta*, Caracas: Ayacucho.

rante de conjuros e improperios; proclama- ciones y pronunciamientos, a la entre- cortada glosolalia del canto séptimo, de acuerdo con Octavio Paz (1990, p. 202).

El Canto I es el más largo, con casi setecientos versos, y también el más es- tructurado. Su contenido es de corte me- tafísico, abstracto, y en él, el poeta se representa como "Altazor". El Canto II, en cambio, es una oda a la mujer. Los Cantos III al VII, finalmente, buscan jugar con una desarticulación progresiva del lenguaje y sus límites expresivos (Huidobro, 1989, p. 192).

Huidobro, en *Altazor*, reacciona con- tra la poesía de tintes biográficos, la de tendencias románticas o modernistas. Con el creacionismo realiza un ejercicio de impulso imaginativo, con una raíz whit- maniana en lo que concierne a su verso libre, según el venezolano Jiménez Eman (2016, p. 8). Si analizamos cada canto, desde la Hermenéutica, observamos cómo en todo Huidobro hace uso de imágenes y de metáforas creacionistas, sobre todo a partir del canto V: yuxtaposición gratui- ta de imágenes, sin referente claro, crea- ción de caligramas. Huidobro modifica el vocabulario, así como la rima, la pun- tuación y las marcas tipográficas. En el re- sultado, al final de poema, la técnica y la estrategia del autor para su versificación. Inicia de forma muy tradicional y con- vención y conforme avanza el poema, de acuerdo con el análisis hermenéutico, nos damos cuenta de las transformaciones que efectúa. Para Ricœur (1969, p. 76), interpretar es extraer el ser-en-el-mundo que se halla en el texto. Para este autor, verbalizar es crear luz. El símbolo concen- tra la fuerza, el símbolo con tres dimen- siones: la cósmica, la onírica y la poética que llevan al aspecto de reflexión. La có-

mica, cuyas resonancias es posible per- cibir en la dimensión onírica, la cual, en el sueño, revela lo sagrado dentro de la psique, que se exterioriza de forma poé- tica: "yo me autoexpreso al expresar el mundo; yo exploro mi propia sacralidad al intentar descifrar la del mundo".

Va en orden progresivo, aumenta la desestructuración a medida que se desarrolla a distintos niveles. Comienza con el nivel léxico-semántico, luego con el sintáctico y llega finalmente, en sus úl- timos cantos, al fónico, con una comple- ta desestructuración.

Canto I

En este canto no se muestra ninguna innovación, salvo en el título mismo del poema. Es el canto más largo, el de los contrastes. Se escribe con la técnica del collage, procedimiento cubista, en boga entonces. Aquí, el juego convive con el amor, la imaginación con el desamor, el escepticismo con la pasión, la filosofía con el desdén a las cosas. El poema inclu- ye vocabulario de objetos modernos co- mo telescopio y sismógrafo. De estos vocablos surgen metáforas interesantes como en la línea 7: "Siento un telescopio que me apunta como un revolver". Huido- bro construye relaciones sorprendentes entre sustantivos y adjetivos que modifi- can el sentido del lenguaje. En ocasiones estas relaciones constituyen un oxímoro- ron, en otras, contrastes sorpresivos: "epi- demia de rosas" (1. 564).

En este canto existen repeticiones, como en la enumeración anafórica que presagia la serie de enumeraciones y re- peticiones como lo es la serie de lo que su- cederá a continuación:

Cae
 Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo ti mismo
 Cae lo más bajo que se pueda caer

 Cae en infancia
 Cae en vejez
 Cae en lágrimas
 Cae en risas
 Cae en mímica sobre el universo
 Cae de tu cabeza a tus pies
 Cae de tus pies a tu cabeza
 Cae del mar a la fuente
 Cae al último abismo del silencio
 Como el barco que se hunde apagando
 [sus luces (1. 33-56).

Estas repeticiones que, como retahíla, son una insistencia larga y reiterada, a la manera de una letanía, llegan a producir cansancio y hartazgo en el lector. En el nivel tipográfico puede observarse que en el canto I, el único signo de puntuación que aparece es el signo de interrogación. Aparte de esto hay algunas sangrías que marcan ciertos versos. También, versos que son muy largos y cuyo final pasa de forma visible a las siguientes líneas.

Las rupturas que realiza Huidobro en este canto son principalmente de tipo conceptual. Aquí, el poeta marca una "ruptura con las fórmulas culturales establecidas", ya sea cuando representa: "una letanía sobre la inmensidad divina", que por sus resonancias termina con la eliminación y ridiculización de esta inmensidad:

Dios diluido en la nada y el todo
 Dios todo y nada
 Dios en las palabras y en los gestos
 Dios mental
 Dios aliento

Dios joven Dios viejo
 Dios pútrido
 Lejano y cerca
 Dios amasado a mi congoja (1.149-156).

O al negar verdades aceptadas de nuestra cultura, como lo es la necesidad de sufrir:
 No/No puede ser/Consumamos el placer
 (1. 182-184).

O bien, de perseverar ante la adversidad:
 Seguir/No/Basta ya (1. 229-230).

O el aceptar a la vida como preparación a la muerte (De Costa, 1984, p. 197).

No /Que se rompa el andamio de los huesos (1. 266-267)

En otra categoría, en este canto, Huidobro empieza a presentar su propuesta poética –la cual retoma y expone en el Canto III– al hablar de la palabra y la función del poeta en la realidad:

Las palabras con fiebre y vértigo interno
 Las palabras del poeta dan un marco celeste
 Dan una enfermedad de nubes
 Contagioso infinito de planetas errantes
 Epidemia de rosas en la eternidad (1. 560-564).

Tanto el poeta como las palabras que utiliza se refieren a una evasión del mundo, el cual se sabe peligroso.

Canto II

En el nivel lingüístico, en este canto, Huidobro continúa trabajando como en el anterior y sostiene el manejo de la tensión creada. Es de menores dimensiones que

el canto I. Se trata de un *eterno retorno*, en que el núcleo lo constituye la mujer, en que se cantan los sentidos, en una fiesta de sabores y música. "Si tú murieras/ Las estrellas a pesar de su lámpara encendida/ perderían el camino/ ¿Qué sería del universo?" (2. 167-170.)

Huidobro liquida el Modernismo: abandonar la estrella (la amada) conocida por todos los chilenos de los versos darianos para remitirse a un cosmos más amplio y libre, y es, aunque –como todo modernista– un simbolista tardío, con la diferencia de que escapó a la influencia de Verlaine o de los simbolistas menores y a la retórica de la Bella Época. Ésta comprende los últimos años del siglo XIX y los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, que son, en la Francia cosmopolita, por completo originales, de una vitalidad científica (Pasteur y los Curie), tecnológica y artística (Gustave Eiffel, Toulouse-Lautrec), época de una vida agradable, de encanto y de despreocupación. Es también el París de grandes banquetes, de los cafés y de los *cabarets*; un París en torno a Baudelaire, a Rimbaud y a Mallarmé. Muchos de los tópicos baudelarianos pasan al creacionismo: sumergirse en lo desconocido para encontrarlo de nuevo: "Plonger dans l'inconnu pour trouver du Nouveau" (1981, p. 174). Como se sabe, Baudelaire propuso que el artista en lugar de imitar a la naturaleza, la asimilara y la encarnara en su yo, al igual que Huidobro.

En este canto II, continúa el surgimiento de asociaciones sorprendentes de palabras: "Mujer el mundo está amueblado con tus ojos" (2.1), y combinaciones nuevas entre sustantivos y adjetivos que crean imágenes asombrosas: "serpiente fiel" (2.8). También existen repeticiones que, aunque no logran formar largas enu-

meraciones, cumplen con las mismas funciones que las repeticiones del canto anterior: "Te hablan de mí las piedras aporreadas/Te hablan por mí las olas de pájaros son cielo/Te habla por mí el color de los paisajes sin viento/Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas" (2.27-30).

Hay reiteraciones que aparecen separadas como si fueran un estribillo –que recuerdan al canto–, como "estamos cosidos por la misma estrella" que se encuentra dispersa entre los versos. Además, puede apreciarse la repetición expresada de manera explícita: "¿Irá a ser ciega que Dios te dio esas manos?/Te pregunto otra vez" (2. 23-24). "Te pregunto otra vez/ ¿Irá a ser muda que Dios te dio esos ojos?" (2. 85-86).

En el campo de las metáforas, encontramos una serie de comparaciones con la amada que presentan combinaciones sorpresivas:

Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quien salvar
Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento
Eres el ruido del mar en verano
Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración (2.143-148).

Los dos primeros cantos no presentan fuertes rupturas o innovaciones a nivel estructural; pero sí hay una cierta tensión que prepara al lector para la progresión paulatina en el desdoblamiento del lenguaje que se hará patente en el resto del poema.

tuar la prisa. Simultáneamente, Huidobro experimenta con diferentes usos del lenguaje: juega con una nueva manera de expresión para, de inmediato, desecharla y pasar a explorar otra posible innovación. El poeta creacionista odia la rutina, el cliché y lo retórico. El núcleo temático aquí es el tiempo: “no hay tiempo que perder”. Se trata de un contrapunto entre el azaroso transcurso del tiempo y la contemplación de este fenómeno. Hay una mudanza de tono. Uno de estos nuevos intentos puede verse en la serie que sigue a la frase conocida de la ley del Talión: “Ojo por ojo” (en la que aparece el único punto como signo de puntuación), no hay que detenerse, el tiempo apremia: “Ojo por ojo como Hostia por hostia/ Ojo árbol/ Ojo pájaro/ Ojo río/ Ojo montaña/ Ojo mar/ Ojo tierra/ Ojo luna/ Ojo cielo/ Ojo silencio” (4. 57-66).

En estas construcciones, el poeta amplifica el sentido del sustantivo al colocar juntos dos sustantivos; de esta manera, uno de estos, pasa a tomar la función de adjetivo.

Más adelante, se reitera la frase “No hay tiempo que perder” (4. 136), se encuentra un verso del poema que abarca de corrido todo un párrafo y que visualmente aparentaría ser prosa. Pero, después de esto, pasa nuevamente a utilizar versos menos largos y a ensayar con otras formas lingüísticas. Ahora la estrategia de innovación consiste en partir palabras a la mitad. El poeta comienza con la presentación de un par de palabras que ha dividido en dos partes como si fueran morfemas, combinando estas secciones en la creación de dos nuevas palabras con un significado más amplio. Inicia con: “Al horitaña de la montazonte /la violondrina y el golocelo” (4. 162-163). Aquí se muestra de forma

clara la separación y el nuevo resultado de la combinación de “morfemas en las palabras horizonte-montaña y violonce-logolondrina, lo cual prepara al lector para comprender lo que se muestra a continuación en el desarrollo de combinaciones con “golondrina” (1. 166-167) y después con “ruiseñor” (4. 193-199).

La desestructuración del lenguaje en esta forma da un paso más con las combinaciones que se presentan con la palabra “meteoro”: “El meteoro insolente cruza por el cielo/El metepata el metecobre/ El metepiedras en el infinito/Meteópalos en la mirada” (4. 289-292).

La nueva palabra convierte al lexema “mete” en una raíz para hacer sustantivos que pueden combinarse a su vez, con el mineral “oro, como con cualquier otro metal: conformando un poema mineral.

Huidobro presenta otra posibilidad de significado cuando hace el mismo juego con nombres de personas:

Aquí yace Marcelo mar y cielo en el
[mismo violoncelo

...

Aquí yace Teresa esa es la tierra
[que araron sus ojos
hoy ocupada por su cuerpo

...

Aquí yace Rosario río de rosas hasta
[el infinito

Aquí yace Raimundo raíces del mundo
[son sus venas

Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada
[en la luz

Aquí yace Alejandro antro alejado ala
[adentro

...

Aquí yace Altazor azor fulminado por
[la altura (4. 272-281).

Al separar a los nombres de las personas en los vocablos que podrían representar palabras que componen al nombre, destruye al cotidiano nombre personal y produce en el lector un efecto de sorpresa que provoca desconcierto y fascinación a la vez. Quien lee disfruta al ver los elementos que podrían componer el nombre hasta que llega al punto en el que el mismo nombre pierde su significado y la persona llega a olvidar su identificación. Y al terminar la secuencia, Huidobro presenta específicamente al personaje del poeta: *Altazor*. Luego, mediante estas combinaciones de los "compuestos" de la palabra, el poeta muestra el potencial que tiene el lenguaje de presentar significados que van más allá de los límites de la palabra misma.

Huidobro no satisfecho con lo logrado hasta aquí desea ir "más allá del último horizonte". El canto termina con una estrofa que vislumbra lo que se desarrollará más adelante: "El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro/ Porque encontró la clave del eterfinifrete/Rotundo como el unipacio y el espavero/ Uiu uiui/ Tralali tralalá/Aia ai ai aaia i i" (4. 334-339).

Juega con los vocablos eterno, finito, espacio universo unidos a "tra la la" y reitera la imagen que expuso con anterioridad, en la que "se llenan de notas los hilos telefónicos" (4. 190).

Canto V

Aquí se da una búsqueda de la fórmula alquímica. Es el canto más extenso después del primero. Quizá sea también el más complejo. Hay un impulso cósmico unido a un anhelo místico que domina la búsqueda alegórica central de la flor: alegoría de perfección y de la unidad. Loeb y Bohn (2000,

p. 728) llaman "fenómenos asociativos y sensibilidad diferencial" a esto:

Alambique de asociación y contrastes; y tal vez cuando proclamáis lo fortuito y lo arbitrario estáis como nunca lejos de ambos. En este canto, el molino de viento juega con nosotros a través de 190 variantes sucesivas. Más adelante continúa con juegos fónicos o los sustantivos ocupan el lugar de los verbos: "la noche se cama a descansar"/, "la luna que almohada el cielo" [...] (2000, p. 728)

Inicia con la explicación. "Aquí comienza el campo inexplorado": "Hay un espacio despoblado / Que es preciso poblar" (5. 10-11). Con esto se puede entender que Huidobro intentará adentrarse en un nuevo terreno lingüístico en el que buscará nuevas reglas de expresión.

Al principio, Huidobro utiliza juegos sencillos con el lenguaje y que atraen el lector, como lo es el recurso de alterar el género de los sustantivos y producir algo novedoso: "La montaña y el montaña/ Con su luno y con su luna/ flor florecida y el flor floreciendo /Una flor que llaman girasol/Y un sol que se llama girafior" (5. 110-114). Luego, pasa a jugar con la rima interna, lo que permite realizar combinaciones de palabra que en realidad no tienen ninguna relación entre sí: "El horizonte es un rinoceronte /el mar un azar/El cielo un pañuelo/La llega una plaga" (5. 217-220).

Gracias a la forma en cómo presenta el poeta estas nuevas posibilidades, el lector está dispuesto a dar el siguiente paso, ya que por medio de la rima ha aceptado la creación de la innovación en las relaciones entre los significados de las palabras, ahora puede también aceptar la combinación de estos nuevos significa-

dos en una relación que ya no es de uno a uno dentro de un verso.

Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo /después de las siete plagas de Egipto /El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas (5. 221-222).

Más adelante, el poeta modifica el orden verbal, es decir, del plano léxico pasa al sintáctico. Nos muestra que, sin modificar el significado de las palabras en sí, las combinaciones en el orden de las mismas presentan una idea nueva:

[...] la herida de la 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 (1.
231-238).

El poeta juega con las posibles formas de utilizar el lenguaje en la misma forma en que juega con el molino de viento: "Jugamos fuera del tiempo/ y juega con nosotros el molino de viento" (5. 239-240). Huidobro parte de un elemento tradicional como el molino de viento, y por medio de una enumeración que remite a la que ha utilizado en el Canto III, desarrolla múltiples combinaciones que va cambiando las preposiciones hasta llegar a un punto en el que éstas desaparecen y se convierten en simples combinaciones de palabras. Esta enumeración abarca 189 versos (5. 241-430), y al igual que en el Canto III es llevada hasta la saturación que provoca que el lector se dé cuenta de que innovar tampoco

proporciona una solución. A partir de esta conclusión, el poeta pasa a otro nivel de desestructuración del lenguaje. Inicia con las combinaciones de los constituyentes internos de pares de palabras, como los que presentó antes: "El horimento bajo el firmazonte" (5. 478), y así no desconcierta al lector ya que éste es confrontado con una ruptura que ya le es familiar, pero luego pasa a inventar nuevas palabras que ya no incluyen este tipo de combinación: "Lacarabantantina/La farabantantú/La farandosilina/La Farandú/La Carabantantí/La farandosilá/ La faransí" (5. 484-491).

Inmediatamente después, Huidobro presenta otro juego de la desestructuración del lenguaje, en el que los sustantivos se convierten en verbos y los verbos en sustantivos:

La cascada que cabellera sobre la noche
Mientras la noche se cama a descansar
Con su luna que almohada al cielo
Yo ojo el paisaje cansado
Que se ruta hacia el horizonte
A la sombra de un árbol naufragando (5.
497-502).

El uso de estos recursos continúa siendo desarrollado en el canto siguiente. Los dos últimos cantos son los más escuetos, tanto en forma como en extensión.

Hay una reducción de vocablos en todo el poema, el abigarramiento metafórico de las primeras partes, el esplendor verbal o la explosión de las imágenes en estado genésico hasta estos dos últimos cantos de respiración entrecortada, la cual se va encabalgando con extremoso ceñimiento para ir en busca de una suerte de gema, de joya cristalina.

Canto VI

En este canto existe un uso constante de lo visual. Predomina la presencia de sangrías en las que el poeta se apoya para separar y marcar el ritmo y físicamente separa grupos de palabras de distintas formas. Huidobro realiza combinaciones con palabras que son reconocibles, aunque ahora el sentido ya no lo sea. El lenguaje se sustantiva y casi no aparecen verbos. Aunque parezcan extrañas las combinaciones entre las palabras, éstas siguen teniendo sentido con acepciones que están vinculadas con el mundo.

La relación entre las palabras es más bien en los niveles rítmico y fónico. Pueden encontrarse en este canto patrones rítmicos como los octosílabos en: "Para el ojo y entre mares/Para el barco en los perfumes/Por la joya al infinito/Vestir cielos sin desmayo/Se deshoja tan prodigio" (6. 68-72).

Y en: "Ancla cielo/sus raíces/El destino tanto azar/Se desliza deslizaba/Apagándose pradera" (6. 115-119). También hay juegos con aliteraciones y repeticiones: "A la ola ole ala Aladino/El ladino Aladino Ah ladino dino la" (6. 39-40).

Podemos observar también una correspondencia de notas musicales con sonidos:

Pero el cielo prefiere el roDOñol
 Su niño quiero del roReñol
 Su flor de alegría el roMIñol
 Su piel de lágrima el roFAñol
 Su garganta nocturna el roSOLñol
 El roLAñol
 El roSIñol (4. 193-199)

El uso de estos recursos crea la ilusión de ser poesía y presenta al lector algo familiar que puede aceptar como poesía.

Canto VII

Es el canto de los sonidos puros. Aquí la voz poética se fragmenta en fonemas espaciados o en un bloque que va tejiendo y entretejiendo una canción abstracta, recuerdo de experimentos musicales: la música electrónica, a la manera de Arnold Schoenberg, creador del dodecafonismo y de su alumno Alban Maria Johannes Berg (1885-1935), quien perteneció a la Segunda Escuela de Viena. Este músico incurrió en la atonalidad y luego en el dodecafonismo y escribió obras vinculadas a la estética expresionista con una sonoridad que evoca la tonalidad. En este canto, el texto no tiene otra finalidad que la de hilar la melodía; canto primigenio y final; sílabas que se desmiembran hasta llegar a ser vocales. También se le puede comparar con John Cage (1912-1992) del *avant-gard* de posguerra: compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, por sus innovaciones y condiciones que dependen del azar.

El último verso de *Altazor* es: "Ai a i ai a iii o ia, el Alfa", que es el comienzo de todo y no tiene fin. La misma Alfa que concluye y no concluye, en ella misma el Omega y el sonido fundador. Existe una interpretación para este último canto, que se refiere a la destrucción del lenguaje y su desarticulación (Yúdice, 1978, p. 184).

Canto, lenguaje nuevo nacido de las cenizas del lenguaje destruido que renace como un ave fénix. Va más allá cuando,

en efecto, menciona que el contexto de la literatura de ruptura no deja de tener significado para la lectura de la obra. Altazor pretende resumir de forma total esa literatura y superarla. Es un canto metafísico del fracaso que implica su contraparte: el triunfo de la creación. Vértigo de la caída, que involucra necesariamente la destrucción. Cobra el brillo de cierto esplendor. En este sentido, podría emparentarse con la obra de Apollinaire, de Tristán Tzara y de los otros vanguardistas.

Esto lo anuncia desde el tercer canto: "Poesía/Demasiada poesía/Desde el arcoiris hasta el culo pianista de la vecina/Basta señora poesía bambina" (7. 54-57).

Coda

Algunas consideraciones

Vicente Huidobro juega como un aficionado "en un juego delicioso" de la literatura de condiciones excepcionales, en su época. Empero se obstina, se obceca, se aferra y empeña en probar que ha modificado las reglas de este, allí donde, en lugar de sobrepasar las reglas con una casuística genial, no ha hecho más que infringirlas con una torpeza de recién llegado. Dice, sin mucha reflexión, por ejemplo: "para mí nunca ha habido un solo poeta en toda la historia de nuestro planeta" (2003c, p. 1341). Huidobro, se dice, era altanero, aunque no toda la crítica apoya esta aseveración. En *Altazor* hace gala de su estilo auditivo, sensual y visual. Sabe sacarle partido a la adjetivación de los sustantivos y a la sustantivación de los adjetivos, entre otras técnicas, aparte del uso audaz de la metáfora en largas tiradas de versos, como en breves estrofas. En su mérito

por la innovación y la renovación dota de plasticidad a sus descripciones llenas de agilidad y de frescura en tanto moldea la palabra maleable.

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones y conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional. En Huidobro dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse de su proveniencia. Lo que interesa y es de suma importancia es que el poeta debe sorprender con las relaciones de los objetos que se creían más lejanos.

El genio huidobriano recalca que cuando se proclama lo fortuito y lo arbitrario se está como nunca lejos de ambos. No cree que las páginas más hermosas de la literatura hayan sido producidas bajo un dictado automático, propuesta surrealista. Tampoco cree en la automaticidad del lenguaje, porque para él siempre está presente la mente del creador. Está convencido de que inclusive las palabras que parecen más locas provienen, por el contrario, de momentos en que nuestra conciencia se halla plenamente despierta. Octavio Paz menciona que *Altazor* es como un nuevo Ícaro, un nuevo Lucifer. Es quien desea encumbrarse y quien acepta la trágica condición humana (2006, p. 121).

Se dice que *Altazor* posee semejanzas por su extensión con el *Anábasis* (1924) de Saint-John Perse, (seudónimo de Alexis Léger). Tanto Huidobro como Perse exploran los más oscuros dominios. El propio Huidobro dice:

Un poeta debe decir esas cosas que, si él no existiera, no habrían sido dichas por nadie. La cosa creada contra la cosa cantada. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. La emoción debe

nacer sólo de la virtud creadora (2003c, p. 1340).

Es lo insólito, lo sorprendente, lo que nos conmueve y disloca. Un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía.

Perse y Huidobro, además, hacen uso de una prosa poética, con lo que se inscriben en una larga tradición dentro de la poesía francesa en esta forma literaria: desde *Las Iluminaciones* de Rimbaud, hasta los textos de René Char o Francis Ponge, pasando por Victor Segalen, entre otros.

El último canto presenta la exacerbación de la destrucción. El lenguaje es inventado y sólo puede reencontrarse en el sistema fónico de nuestra lengua: un juego musical que se logra por medio de aliteraciones y repeticiones. El poeta termina por salirse de los límites a los que lo confina el lenguaje; vuelve a observarse la sonoridad pura del canto VII. En este punto, Huidobro ha llegado a la completa desestructuración del lenguaje, pero ya que en el transcurso del poema ha desarrollado de modo gradual lo que busca lograr en este canto, el lector puede comprender qué es lo que el poeta ha buscado y en qué forma lo ha alcanzado a lo largo de este análisis.

Conforme avanzan los cantos, Huidobro va introduciendo sus propios usos lingüísticos. En cada uno de ellos trabaja dentro de ciertos límites y la ruptura paulatina y progresiva con cada uno dichos lí-

mites es lo que permite al poeta alcanzar la libertad total deseada que presenta en el último canto. Huidobro, en su búsqueda, crea un nuevo lenguaje y una nueva forma de ver y para lograrlos se vale de un gradual desdoblamiento en la desestructuración del lenguaje. Tal búsqueda no es aleatoria, sino que el escritor presenta un sistema que va develando hermenéuticamente, de forma paulatina, en *Altazor*. La hermenéutica supone el esclarecimiento de la "intención" y del "interés" que subyace bajo toda "comprensión" de la realidad. También tomaremos en cuenta lo dicho por Gadamer (1990), quien postuló que las interpretaciones dependen de preguntas y para quien la verbalización no es más que el proceso de interpretación que conllevan la dialéctica de explicar-comprender. La verbalización como metalenguaje que encierra la creación de un lenguaje propio que manifiesta la capacidad de la *poiesis*, es decir, la capacidad humana para hablar de sí metafóricamente.

Así, la desestructuración del poema como su contexto cultural nos permitirá plantear algunas consideraciones. El poeta consigue que el lector se desprege sucesivamente de su resistencia a enfrentar nuevos usos del lenguaje, y al final logra que éste acepte esta oferta extrema. Así, con *Altazor* culmina la propuesta de Huidobro en sus manifiestos y su programación. *Altazor* es un salto hacia un abismo insondable, hacia el vacío de nuestra conciencia; es libre descenso en un espacio absoluto, buceo en las honduras de nuestros sueños y las más secretas voliciones: vértigo de nuestra vida.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (1981). Le voyage. En *Les fleurs du mal*. París: Minuit.
- Beuchot, M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Itaca.
- Carracciolo Trejo, E. (1974). *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Gredos.
- Cedomil, G. (2012). *Vicente Huidobro. Vida y obra. Las variedades del creacionismo*. Santiago de Chile: Lom.
- Collazos, O. (1970). *Los vanguardismos en la América Latina, recopilación de textos*. La Habana: Casa de las Américas.
- De Costa, R. (1984). *Huidobro. Los oficios de un poeta*. Trad. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H.G. (1990). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Gesammelte Werke*, (Vol. 1). Tübingen: Mohr Siebeck.
- Huidobro, V. (1989). *Obra selecta*, Caracas: Ayacucho.
- Huidobro, V. (2003a). Adán, prefacio Ralph Waldo Emerson. En *Obra poética*, Madrid: Ed. Archivos.
- Huidobro, V. (2003b). Arte Poética. En Goic Cedomil (ed.), *Obra poética*. Barcelona: Ediciones de Universidad Católica de Chile.
- Huidobro, V. (2003c). Creacionismo. En Goic Cedomil (ed.), *Obra poética*, Barcelona: Ediciones de Universidad Católica de Chile.
- Loeb B. y Bohn W. (2000). *Aesthetics of Equilibrium: The Vanguard Poetics of Vicente Huidobro and Mario de Andrade Bruce Dean Willis*. Indiana: Purdue University Press.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricœur, P. (1969). *Essais d'herméneutique*. París: Seuil.
- Rodríguez Santibáñez, M. (2000). *Delirio y metáfora. Vicente Huidobro y André Breton: ensayos de investigación bio-poética*. Santiago de Chile: Deliro poético ediciones.
- Yúdice, G. (1978). *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna.

Hemerografía

- De Costa, R. (1979). Sobre Huidobro y Neruda. *Revista Iberoamericana* (XL, V), (enero-junio 1979).
- Huidobro, V. (1912). Marcelino Menéndez Pelayo. *Musa Joven* (5).
- Jiménez Eman, G. (2016). Crónica poética de Chile. *Letralia, Tierra de Letras. La revista de los escritores de habla hispana*, (año XXI), (domingo 13 de noviembre de 2016).
- Neruda, P. (1968). Búsqueda de Vicente Huidobro, *Ercilla*, p. 7.

Cibergrafía

Aguirre, B. (2015). Spanish-Blog de Vicente Huidobro, <http://benjspanish12.blogspot.mx/>. (Consultado el 21 de diciembre de 2016.)

Huidobro, V. *Altazor*, https://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Huidobro.

Huidobro, V. (1914). *Pasando y pasando... Críticas y comentarios*. Santiago de Chile, memoriachilena.cl.

Lavín Cerda, H. Últimos poemas. Selección y nota introductoria de Hernán Lavín Cerda. México, UNAM, material de lectura, www.unam.mx/linea.unam.mx/.../84197.

Lihn, E. (1970). *El lugar de Huidobro*, https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_enrique_lihn.htm.