

LAS PIRUETAS POÉTICAS DE *ALTAZOR*

THE POETIC PIROUETTES OF *ALTAZOR*

Laura Berrios Figueroa
Departamento de Estudios Hispánicos
Facultad de Humanidades, UPR RP

Recibido: 12/10/2022; Revisado: 3/11/2019; Aceptado: 14/12/2022

Resumen

El presente artículo examina el “Prefacio” y el “Canto IV” del poemario más conocido de Vicente Huidobro, *Altazor*, a la luz de los planteamientos teóricos del Formalismo ruso. Se establecen paralelismos entre esta corriente crítica y la concepción artística del creacionismo huidobriano para argumentar que ambas posturas literarias procuran un discurso poético que logre el extrañamiento de la percepción del lector, empleando las técnicas de singularización y oscurecimiento. El análisis de los fragmentos seleccionados demuestra las posibilidades expresivas o los mecanismos lingüísticos que gestan el entretejido poético-teórico de la totalidad de la creación.

Palabras claves: *Altazor*, Vicente Huidobro, formalismo ruso, creacionismo, función poética

Abstract

This article examines the "Preface" and "Canto IV" of Vicente Huidobro's *Altazor* in the light of the theoretical approaches of Russian Formalism. Parallels are established between this critical current and the artistic conception of Huidobrian Creationism to argue that both literary positions seek a poetic discourse that achieves the estrangement (*ostranénie*) of the reader's perception using techniques such as singularization and obscuration. Additionally, the primacy of the poetic function is addressed as an indispensable element in the linguistic-experimental journey that the speaker undertakes. The analysis of the selected fragments clarifies the linguistic mechanisms that create the text's poetic-theoretical interweaving.

Keywords: *Altazor*, Vicente Huidobro, russian formalism, creationism, poetic function

Mucho se ha dicho sobre los triunfos y fracasos de *Altazor*, y del creacionismo y su polémico autor, Vicente Huidobro. No cabe duda de que, en Huidobro, como en todo buen vanguardista, la rebeldía resulta ser la punta de lanza con que enfrentarse a los conflictos del arte y la vida. Ambos campos de batalla están irremediabilmente plagados de triunfos y fracasos, por lo que preferimos acercarnos al texto más conocido del poeta para considerar sus posibilidades expresivas. Si bien *Altazor* constituye un sistema fragmentado en siete “Cantos”, algo disímiles entre sí, estos quedan compaginados por el hilo argumental del viaje en paracaídas, pero además por el entretejido poético teórico. La poesía huidobriana está revestida de teoría y los manifiestos, de poesía, por tal razón, se mirará el “Prefacio” como un pequeño manifiesto, anticipo de los mecanismos técnicos realizados en las demás secciones, específicamente en el “Canto IV”. Se ha seleccionado dicho fragmento por aparecer como el punto álgido desde donde se acelera el descenso en caída libre hacia las incursiones experimentales del final. Por último, el análisis será guiado por los planteamientos del formalismo ruso, por ser una propuesta que respalda la concepción artística del “pequeño Dios” y que también surge y evoluciona en el mismo momento histórico, casi paralelamente a la obra analizada (1919-1931).

“Formalismo fue el nombre que designó, en la acepción peyorativa que le daban sus adversarios, la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre 1915 y 1930” (Todorov et al., 1980, p. 11). Dicha corriente estuvo asociada, inicialmente, con los vanguardismos europeos que Huidobro conoció de primera mano y difundió en su país natal, mediante la crítica literaria y a través de sus propias creaciones. Los formalistas rusos buscaban idear un método de estudio científico que descifrara las “leyes” y artefactos que gestan y rigen la obra literaria. Entonces, su enfoque reside en la obra como estructura completa. La estructura en sí determina el contexto, es decir, el método formalista prescinde del estudio de factores extratextuales de índole social, psicológica, biográfica, entre otros. Se parte de la idea de que el material que compone toda pieza literaria es el lenguaje. Aun así, no todo texto erigido por la palabra es artístico o literario, por lo que la “literariedad” radica en la forma, que a su vez “constituye el verdadero fondo del discurso poético” (Blanco, 1978, p. 32). El discurso poético se distingue por la preeminencia de la función poética del lenguaje, a la cual quedan supeditadas las demás funciones (referencial, emotiva, fática, metalingüística y conativa). La función poética está orientada hacia el mensaje del acto comunicativo y “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección [paradigmático] sobre el eje de la combinación [sintagmático]” (Jakobson, 1988, p. 40). En otras palabras, al construir un enunciado se logran parrear los conceptos por asociaciones de similitud o diferencia y no por la cercanía o el orden en que se encadenan. Ello implica una ruptura con las normas del lenguaje referencial (habitual) que tiene como fin la comunicación efectiva y que depende en gran medida de la claridad, la precisión y la cohesión. Por otro lado, el discurso

poético como material artístico es elaborado y, según los teóricos formalistas, tiene como fin desautomatizar la percepción. La familiaridad de los objetos y la repetición de los actos los vuelve habituales e inconscientes para el ser humano; de algún modo, al pasar desapercibidos queda anulada su existencia. De ahí que “[l]a finalidad del arte [sea] dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procesos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Todorov et. al, 1980, p. 61). Entendemos que la finalidad de la poesía creacionista es homóloga a esta y que emplea ambas operaciones artísticas, tanto la singularización como el oscurecimiento, para causar el extrañamiento (ostranénie) perceptivo.

Vicente Huidobro intentó una poesía pura, universal y no mimética que mostrara una realidad novedosa, intelectualizada, imaginada, inventada y sentida por el creador. Aunque pudieran referirse a elementos comunes las imágenes creadas debían ser inhabituales para despertar la mirada del lector y lograr la desfamiliarización. En su manifiesto “El creacionismo”, el poeta chileno define el texto creativo del siguiente modo: “Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos” (Huidobro, 1916, estrofa 10).

Esta concepción en torno a la poesía se sigue ampliando y modelando en el “Prefacio” de *Altazor*. El fragmento es un poema en prosa en donde el “yo” lírico comienza a narrar cómo inició su viaje espacial hacia la Tierra y la muerte. En un tono paródico y con un lenguaje bíblico se recrea la génesis del mundo, mientras se proclama la extinción del cristianismo y de las estéticas poéticas anteriores. No obstante, como apunta López Adorno en “La lectura ideológica-estética de «Altazor»”, en el poema pueden observarse los trazos de las estéticas románticas, posrománticas y modernistas, particularmente en los primeros cantos del poema (1987, p. 52). Por ejemplo, el “Canto II” rescata la clásica figura romántica de la mujer amada, que es una musa de belleza sobrehumana, encarnación de la felicidad y la poesía misma. Retomando el argumento del “Prefacio”, la voz poética transcribe las palabras con que Dios crea el mundo, de donde se desprenden los elementos de la poesía. El verbo creador designa el “gran ruido...[que] formó el océano” y que “irá siempre pegado a las olas del mar”, teje “el largo bramante de rayos luminosos” que concatenará los días, traza “las líneas de las manos” y bebe “un poco de cognac (a causa de la hidrografía)” (Huidobro, 1949, p. 9). Nótese que las imágenes aluden a los cinco sentidos que la poesía huidorbriana busca estimular y que muy a menudo potencia manejando la sinestesia.

Avanza el poema refiriéndose a la aparición de la única creación humana: el lenguaje. De ahí que el lenguaje sea imperfecto e insuficiente para llegar a lo inefable, a lo verdaderamente poético; lo que justifica el proceso experimental de destrucción y reconstrucción que emprenderá el hablante. El “Prefacio” continúa metapoético con una serie de versos anafóricos que ensayan la definición de un poema: “Un poema es una cosa que será/...que nunca es, pero que debiera ser/...que nunca ha sido, que nunca podrá ser” (Huidobro, 1949, p. 10). Dicho de otro modo, un poema es un espacio naturalmente polisémico e inacabable, en donde el juego con los significantes y los significados del signo lingüístico fulmina su arbitrariedad, abriendo múltiples veredas interpretativas. Pero ese fascinante juego ha de ser elaborado por un gran hombre/ poeta/ mago que iguale a Altazor “que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman [creador del verso libre que auspicia Huidobro]/ que bebe el vaso caliente de la sabiduría” y que como si fuera poco tiene el “cerebro forjado en lenguas de profeta” (Huidobro, 1949, p. 12). En fin, este ser supremo que se sabe poeta comienza a dar muestras de sus arrebatos líricos de innovación presentando imágenes inusitadas e incluso grotescas y sacrílegas al metaforizar al Creador “sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso, como un ombligo” (Huidobro, 1949, p. 8).

De igual forma, en un diálogo con hálito de erotismo, se pone en boca de la Virgen la descripción de sus manos “transparentes como las bombillas eléctricas” y Altazor se autodenomina “pastor de aeroplanos” (Huidobro, 1949, p. 12). Sin duda, lo novedoso de las asociaciones propuestas reside en su carácter mecánico o tecnológico, que, junto con la fecha explícita en el primer canto (1919), alumbran el contexto del texto: el año que siguió a la terminación de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Luego, puede concluirse que la atmósfera de caos de este período conformará la tónica y la organización del texto. En el “Prefacio”, a su vez, se sientan las bases para el experimento lingüístico a continuación, con la creación de neologismos como “parasubidas” y la inadecuación de ciertos componentes gramaticales.

En el “Canto IV” se exacerba dicho afán de rompimiento experimental y se consigue el extrañamiento mediante el empleo de las técnicas de singularización y oscurecimiento. Como hemos mencionado, la técnica de la singularización implica que los objetos sean descritos cual si fueran vistos por primera vez. En una lista encadenada por el polisíndeton, Huidobro bosqueja varias imágenes equivalentes a la tristeza. Obsérvese que el siguiente símil plantea un hecho singular e imposible, pero que permite llegar a la conclusión de que la ausencia de los colores personificados simboliza la tristeza: “Y como los colores que caen del cerebro de las/ mariposas” (Huidobro, 1949, p. 67). La tristeza entonces adquiere matices de novedad. Por otro lado, el oscurecimiento que dificulta la comprensión de la imagen

se manifiesta en el verso: “Bravo pantorrilla de noche de la más novia que/ se esconde en su piel de flor” (Huidobro, 1949, p. 65). Además de la figura del hipérbaton que permite trastocar el orden de los componentes, se alternan las funciones sintácticas. Por ejemplo, el sustantivo “novia” adquiere carácter de adjetivo y es modificado por el adverbio “más”. La palabra “bravo”, aquí una interjección, es la clave que nos permite acercarnos a una posible significación de la imagen oculta por la forma. Se trata de una alabanza a las piernas de una mujer joven. También pudiera interpretarse que la interjección se utiliza de manera irónica para reprobar el pudor de la mujer que esconde sus pantorrillas. En fin, este rompecabezas de polisemia es lo que se pretende.

Ese puzzle que en ocasiones parece más una “[c]adena electrizada o sin correspondencias” (Huidobro, 1949, p. 64), penetra la formación del discurso poético del “Canto IV”. Este se nos muestra muy fragmentado y lleno de digresiones. En parte ello se debe a que varias secciones de la pieza fueron publicadas como composiciones independientes en diversas fechas y revistas literarias. Asimismo, como advierte René de Costa en la introducción a su edición de Altazor, este “Canto” es de “apariencia surrealista” porque “Huidobro pretendía ir más allá de la ilación (para él ilógica) del pensamiento no-articulado del subconsciente” (Huidobro, V., & Costa René de., 2003, p. 18).

Otro elemento que fomenta el caos de este collage poético es el manejo de las personas gramaticales por parte de un hablante lírico, pájaro/hombre, poeta/mago y protagonista desdoblado en “tres personas” para conversar consigo mismo (López, 1987, p. 67). Se utilizan tanto la primera persona singular como la segunda, aunque en ocasiones parecen disolverse en una voz omnisciente irreconocible. En los versos que siguen, el hablante parece comprobar lo antes mencionado; estos se refieren al sueño de la poesía y por ende a los del poeta (segunda persona) que resulta ser el yo hablante o el “mismo pájaro”: “Tu sueño dormiré en mis manos/ Marcado de las líneas de mi destino inseparable/ En el pecho de un mismo pájaro” (Huidobro, 1949 p. 61).

Más allá del ordenamiento anárquico de esta parte, reiteramos que en este caso la forma oscurecida es el verdadero fondo sobre el cual ha de detenerse la mirada. El conjunto está encaminado hacia la búsqueda de “la clave del eternifete” (Huidobro, 1949, p. 74), hacia el juego lingüístico que se proclama al final del “Canto III”. Esta expedición sucede a un ritmo acelerado, por medio de un torrente de versos libres en el que la supresión de puntos y comas imposibilita las pausas. Se repite a modo de estribillo: “No hay tiempo que perder” (Huidobro, 1949, p. 61), pues la muerte de Altazor y, por ende, la del lenguaje, está cada vez más cercana. Rumbo a tal destino, explota la primacía de la función poética; el lenguaje, tanto a nivel

morfosintáctico, como léxico-semántico y fónico-fonológico se va agrietando. A nivel fónico-fonológico, por ejemplo, se emplea la paranomasia (“Adiós hay que decir adiós/ Adiós hay que decir a Dios”) con fines humorísticos y como crítica a la univocidad que pretende el lenguaje referencial (Huidobro, 1949, p. 71). Similarmente, el verso: “Ojo por dolor ojo por risa” exhibe una bimetración de los sintagmas (nivel morfosintáctico) sobre la cual se ingenia una remetaforización de la metáfora lexicada “ojo por ojo diente por diente”. La nueva metáfora responde al intento de curar la mirada “enferma” de automatismo con el chiste y la ironía. La mirada adquiere una importancia sin igual, pues resulta ser el primer paso de la ecuación poética. Para demostrarlo y “curarla”, se recurre a una cascada de “ojos” adecuados a otros objetos por asociación “libre” y en construcciones dominadas por el asíndeton. Entiéndase “libre” porque el poeta, como buen creacionista, muestra dominio sobre la palabra, ya que los componentes enlistados pueden relacionarse semánticamente entre sí. En esta serie en que la palabra “ojo” aparece como anáfora (Ojo árbol/ Ojo pájaro/ Ojo río...) la atención del lector se desplaza hacia el signo que no se repite. Mediante tal operación se le otorgan nuevos significados al significante, cuestionando así la arbitrariedad del signo.

Un proceso similar se lleva a cabo al imitar la producción de las palabras por medio de la derivación. Del fingido lexema “golón” se derivan “golonfina, golontrina, goloncima...” (Huidobro, 1949, p. 68). Lo mismo ocurre con “nochería” que vendría a ser una tienda de estrellas. De igual forma, la composición se pone en entredicho en el siguiente segmento: “Al horitaña de la montazonte”, que intercambia y combina los “lexemas” de horizonte y montaña. Se presentan, además, un conjunto de epitafios, entre los cuales figura el de Altazor y el del propio autor, que juegan con los significados de los nombres propios y los clichés poéticos: “Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito” (Huidobro, 1949, p. 72). De los procedimientos pseudolingüísticos o real-ficcionalizados, quedan un sinnúmero de neologismos que, fuera del texto, son más bien disparates. Las operaciones productivas parodiadas quedan validadas por la premisa del lenguaje como fenómeno social. Ya lo aclaró el propio Altazor: “Las palabras tienen demasiada carga” (Huidobro, 1949, p. 57). Por lo tanto, en este “Canto” el lenguaje se va desarticulando y rearticulando en dirección descendiente; se va de versos a palabras y de palabras a morfemas, hasta llegar a sus componentes más básicos carentes de significación: los fonemas.

Llegado a este punto es preciso revisar las posturas encontradas de la crítica sobre la creación efectiva de un nuevo lenguaje. Para Lillig, el hecho de que los neologismos presentados aparezcan enumerados “sugiere la posibilidad de que el poeta no pueda parar su proceso destructivo/creativo del lenguaje” (1992, p. 40). A diferencia de Lillig, entendemos que dicho proceso destructivo/creativo del lenguaje se da simultáneamente a lo largo de toda la obra y que es posibilitado por aquellas

operaciones pseudolingüísticas que procuran desnormativizar el lenguaje referencial y lenguaje poético canónico. En ello radica la muerte del lenguaje meramente comunicativo y de las gastadas fórmulas poéticas que, se presume, ya nada podían comunicar. Pero esta destrucción es virtual y no real, puesto que solo puede darse dentro de los límites de la obra literaria y del mismo lenguaje poético. Nos parece que el poeta busca explorar las posibilidades expresivas a sabiendas de los límites, de la incapacidad de la lengua para asir la Poesía, lo infinito, aun cuando se aspire a ello.

Huidobro aparenta tener un control sistemático y tan calculado que, incluso, la asociación “libre” de los signos en las enumeraciones tiene más de artificio que de inconsciencia. Por otra parte, López Adorno establece que se trata de una “destrucción del lenguaje para regresar a un lenguaje mítico, primigenio” (1987, p. 74). Aunque tal interpretación pudiera quedar fundamentada a través de una lectura sonora como la que realiza Felipe Cussen del “Canto VII” y que las jitanjáforas que se anticipan al final del fragmento analizado (“Aia ai ai aaia ii”) simulan el triunfante canto de Altazor, al terminar la obra quedan desprovistas de significado. Quizás la muerte de lenguaje es solo la consecuencia natural del juego artificial que se vale de la explotación de la función poética, de las técnicas de singularización y del oscurecimiento para producir el extrañamiento, para desfamiliarizar la percepción del lector. Quizás se trata de una pieza que modela el “arte por el arte”, de “arte puro” tal como lo soñó su creador. De una creación lúdica, que ensaya una libertad formal muy sorprendente, pero igualmente limitada al “horizonte cuadrado” del autor. Ello no excluye la presencia de un cuestionamiento ontológico sin solución, en eterna pugna con las ataduras dogmáticas del cristianismo...: “¿Y hay que poner algo acaso?” (Huidobro, 1949, p. 19).

Referencias

- Huidobro-Fernández, V. (s.f.). *Prefacio*. Altazor, o, El viaje en paracaídas Poema de VII cantos. <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>
- Huidobro, V. (1949). *Altazor*. Cruz del Sur.
- Blanco, C. (1978). Sobre estilística y formalismo ruso. *CAUCE: Revista de Filología y su Didáctica*, (20-21), 29–44.
- Cussen, F. (2014). Canto VII de Altazor: lecturas críticas a través del sonido. *Confluencia*, 29(2), 81–91.

Huidobro, V. (n.f.). *Manifiestos*. Santiago; Universidad de Chile. Recuperado el 8 de octubre de 2022 de

https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiestos_principal.htm

Huidobro, V., & Costa René de. (2003). *Altazor; Temblor de Cielo*. Cátedra.

Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Cátedra.

Lillig, M. (1992). Los fracasos de Altazor. *Chasqui*, 21(2), 35-42.

<https://doi.org/10.2307/29740483>

López-Adorno, P. (1987). La lectura ideológica-estética de Altazor. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 51-80.

<https://doi.org/10.2307/4530306>

Todorov, T. (Ed). (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3ra. ed.). Siglo veintiuno editores.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).