UCLA
Mester

Title
Nuevos procedimientos de unidad poética en Altazor de Vicente Huidobro

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/35d020nc

Journal
Mester, 16(1)

Author
Luengo, Enrique

Publication Date
1987

DOI
10.5070/M3161013807

Copyright Information
Copyright 1987 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Nuevos procedimientos de unidad poética en *Altazor* de Vicente Huidobro

Al analizar el Canto IV de *Altazor* de Vicente Huidobro (1964) me propongo establecer los procedimientos poéticos mediante los cuales se constituye su unidad. Para alcanzar dicho objetivo, haré una descripción general del poema y un análisis detallado del Canto IV y sus secuencias, señalando la coherencia existente entre los manifiestos poéticos de Huidobro y el poema.

El tema elegido surge de la variada discusión crítica a que se ha sometido el texto poniendo en duda su coherencia y unidad, lo que a mi juicio es un enfoque enteramente erróneo, ya que si bien es cierto la unidad no se produce con los procedimientos tradicionales, no por eso no existe. Por el contrario el poema presenta una clara organicidad producto de una construcción conciente y acabada. *Altazor* es un texto que propone una unidad capaz de incluir en su interior la fragmentación tanto del universo representado como de la representación misma, de allí la dificultad aparente para reconocer en él su unidad.

*

El Canto IV está compuesto de veintitrés unidades o conjuntos estróficos. Esta determinación de conjunto estrófico responde a una necesidad metodólogica que facilita la referencia al texto. El criterio de fragmentación se limita a seguir las unidades propuestas en la edición usada cuya marca es el espacio en blanco convencional.

Hablo de unidades o conjuntos estróficos porque el poema carece de toda forma métrica regular que permita reconocer una unidad tradicional como la estrofa, sujeta a reglas de acentuación, número de versos y rima. El número de versos de cada conjunto estrófico es completamente irregular y no obedece a ninguna necesidad formal sino más bien al desarrollo del movimiento interno del texto. La disposición de los versos no cuenta además con el apoyo de la puntuación, de la cual carece completamente.

El fragmento estrófico número 14 está escrito en prosa, entendiendo por ello que se hace uso de la *línea* completa y no parcial como en el resto del poema. No es posible establecer entre ambos tipos de escritura diferencias métricas propiamente tales; el verso es libre. El único elemento de puntuación que se mantiene es la interrogación, cuya función excede los límites de la puntuación, ya que contiene un valor semántico adicional.

*

Un primer nivel de análisis que permite dar cuenta de la unidad del poema y de la unidad del Canto IV es el nivel de la representación o referencia. Lo referido en el poema es un viaje, por lo tanto el canto de nuestro análisis refiere una etapa de ese viaje. Pero no se trata de un viaje en sentido propio sino figurado.

Altazor, narrador y protagonista del viaje, realiza un desplazamiento experimental intentando explorar el espacio de su propia consciencia. Esta consciencia está marcada por los rasgos de su humanidad limitada por la temporalidad y la muerte, por una parte, y compelida a la ruptura de ese límite por su ansia de infinito, por otra parte.

Dos rasgos fundamentales se desprenden del hecho anotado anteriormente. Uno, el viaje tiene una doble dirección contradictoria, dialéctica: "Se trata pues, de un doble peregrinaje: ascendente y descendente a la vez. Es la muerte y es anhelo de absoluto al mismo tiempo." (Goic, 10). Dos, el desarrollo del viaje ocurre tanto a nivel de la historia, lo narrado, como a nivel del discurso, la expresión verbal de lo narrado. Como dice Cedomil Goic: "se puede comprobar que la aventura narrada encuentra correspondencia en su desenvolvimiento con la estructura verbal. Así a la plenitud de la consciencia de existir, la de su descubrimiento perplejo, se corresponde una gran plenitud verbal y un discurso sintácticamente rico y articulado. Lo mismo puede decirse todavía, acrecentando el plano visionario, del Canto II. Pero luego y gradualmente así como la aventura celeste, es más alta o más aguda la distorsión de las formas ordinarias de la experiencia, el lenguaje se altera, se desarticula, se desmiembra, pierde significado, pero conserva su sentido merced a la correspondencia señalada" (Goic, 16).

Otro rasgo unitario de la representación lo constituye el hecho señalado por Goic de que *Altazor* está construido como un "ziqqurat," estructura arquitectónica que se caracteriza por ser ancha en la base y cada vez más angosta hacia la cúspide y que simboliza el ascenso hacia los cielos. Pero esta estructura, en concordancia con el doble viaje de Altazor, también es doble. La base sirve de apoyo o de eje a una construcción que repite su diseño hacia arriba y hacia abajo, como un reflejo especular que dobla en forma exacta.

Consecuentemente con lo anterior, el viaje narrado no tiene una estructura lineal directamente ascendente o descendente, sino que su diseño se inscribe como una modalidad de lo contradictorio, de lo que incluye a la vez el subir y el bajar, el ascender y el descender, como dos caras de una misma moneda; complementarios inseparables y fundados uno en el otro.

Pese a lo anterior, la unidad temática y formal del poema y del Canto es difícil de reducir a esquema debido a los recursos innovadores mediante los cuales se actualiza la representación. Estos recursos ponen en crisis las categorías de identidad, de persona: el narrador es a la vez poeta, mago, animal, pájaro, etc. La crisis afecta a los enunciados producidos por el poeta-viajero desapareciendo el orden lógico, el período gramatical, la coherencia característica de la escritura tradicional. La ausencia total de

puntuación pertenece a este orden de elementos ya que se omite su función ordenadora. La temporalidad, por otra parte, no es lineal, lo que dificulta el establecimiento de secuencias del relato.

La unidad del texto da cuenta, entonces, de una situación poética diferente a lo que la tradición literaria occidental reconoce como tal al momento de la escritura del poema en 1931. Esta nueva situación propone una modificación de la noción misma de discurso cuyo determinante fundamental es la categoría de persona.[1]

El sujeto de la enunciación[2] se somete a un progresivo proceso de fragmentación que desarticula su discurso con una manifiesta intención de renuncia a los recursos verbales heredados y que inscriben al que habla como sujeto obligado e idéntico de su enunciación. En este caso no hay ligazón de obligatoriedad con la frase pronunciada, sino que el hablante renuncia a ella a la vez que renuncia al sentido.

*

Altazor es un poema en siete cantos. Es un poema narrativo donde el objeto de la representación es el propio hablante desdoblado como destinatario y emisor, a la vez que objeto de la representación. La representación ofrecida en el poema es subjetiva, relativa al sujeto. Pero, si consideramos que la noción de sujeto es pertinente para señalar al hablante de una emisión verbal reconocible bajo la categoría de la primera persona, debemos reconocer que esta noción se modifica fundamentalmente en el poema. El sujeto se desplaza de su lugar como emisor y es a la vez destinatario. En las etapas más avanzadas del viaje de Altazor la unidad del sujeto se desarticula enteramente haciéndose imposible reconocer en la frase una integración consecuentemente reconocible con la integridad de una persona verbal.

Podría afirmar que *Altazor* propone una nueva modalidad de género lírico, donde ocurre una despersonalización de la emisión que está ahora al servicio de una expresividad de nuevo cuño que, sin abandonar el plano de lo humanamente reconocible, postula un nivel de experiencia ya no sentimental o afectiva, sino espiritual. La gama expresiva varía para incluir como soporte o sustento de la representación una angustia vital que se transmuta en entusiasmo, humor desencantado, juego ingenuo, con vista siempre a canalizar un anhelo fundamental y humano encarnado en Altazor: la necesidad de infinito, de absoluto, de lo maravilloso, del paraíso.

La expresividad sigue siendo la función primordial del texto poético cuya exacta descripción encontramos en Félix Martínez Bonatti (1960), quien define el acto poético como "la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico." *Altazor* es un texto lírico en la medida en que hay "predominio de la dimensión expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado" (129).

Ya he insistido en la transformación que se ha operado en la figura del

hablante cuya multiplicidad y heterogeneidad constituye una innovación fundamental al lenguaje poético contemporáneo aportado por Huidobro. Examinaré esa instancia tal como aparece en el Canto IV.

*

El Canto IV se compone internamente de varias secuencias correspondientes a diferentes momentos de la actitud del sujeto que enuncia. La caracterización más general que funda la unidad del Canto es que el hablante es un ser dotado de un particular conocimiento que se propone como videncia. Esta potencia especial del sujeto funda el carácter total del Canto que se puede definir como una *profecía.*

Esta descripción coincide con la que realiza Jaime Concha (1975) cuando señala que en el Canto IV se realiza lo que se ha anunciado en los cantos anteriores: una revelación. Pero el sentido que él le da es enteramente negativo: "Se nos muestra plenamente la revelación esperada. Cuando parecía querer darnos 'la clave de la eternidad' nos anuncia en realidad la finitud del espacio o del universo en el cual reina como principio creador del éter, infinitamente renovable." El carácter profético del canto corresponde con la revelación acotada por Jaime Concha (298), aunque no coincido con su interpretación de la revelación, que analizaré más adelante.

Saúl Yurkievich (1975) señala que el Canto IV "da comienzo al descalabro milagroso; . . . Las sentimas se atestan y se rompen, el poeta se lanza a río revuelto" (310). Aparentemente esta lectura enfatiza una especie de desbordamiento que culmina con la desintegración que lleva a un espacio donde ya no resta sino "una pura música verbal" (310). No se advierte aquí la actitud profética, señalando, eso sí, la intensidad sin control del movimiento de Altazor.

Ambas interpretaciones citadas no se tocan demasiado, ya que la primera da énfasis a la revelación y dentro de ella al éter como un hallazgo, y la segunda a la desintegración con la pérdida de la articulación verbal. Desarrollaré la condición de la profecía en este canto, cuya naturaleza está determinada, como ya lo dije, por el carácter del sujeto cuyos rasgos continuaré describiendo.

Para describir adecuadamente el carácter vidente de Altazor es necesario señalar que este sujeto se reconoce humano, corporal, mortal; su propósito de encontrar un espacio significante diferente se funda en su constitución corporal y mortal. Desde ella experimenta la realidad y la conoce, de modo que la transfiguración deseada incluye ese nivel como punto de partida y campo de experiencia a la vez. Las referencias al cuerpo del hablante permiten diseñar un sistema orgánico jerárquico que integra a áquel con otros aspectos de la referencia:

> A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
> Yo mido paso a paso el inifinito (394).

El sujeto enfrentado al infinito se conduce corporalmente, siendo esta dimensión lo que le permite medir lo que no es medible. ¿Cuál es el elemento corporal que pondrá a Altazor en contacto con el infinito así como lo ha puesto en contacto con toda la realidad en general? Este elemento es el ojo, al que se le otorga una jerarquía superior. La experiencia transmutadora de una realidad que supera la condición mortal es anunciada bajo la forma de ver: "Se verá lo que hay que ver." El carácter visual de la experiencia cognoscitiva es el punto de entrada a un circuito que procesa los materiales recibidos por el hablante, transformándolos en palabras que pasan por el corazón para finalmente salir por la boca. El ojo y la boca son dos términos polares del cuerpo del hablante por los cuales transita la energía que en un proceso transformador, transmutador, pasa del polo de lo visto al polo de lo dicho.

El sujeto es testigo de lo que relata. Su expresión verbal se corporaliza más al señalarse un estadio de tránsito intermedio por donde las palabras han de pasar, a saber, el corazón:

> Sabes que tu mirada forma el nudo de las estrellas
> Y el nudo del canto que saldrá del pecho
> Tu mirada que lleva la palabra al corazón
> Y a la boca embrujada del ruiseñor (394)

La alabanza y la letanía cuyo objeto es el ojo muestran la relevancia de ese órgano en el cuerpo de Altazor. En el conjunto estrófico siete se establece explícitamente las razones de su predominio:

> Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro (395).

El ojo media entre la realidad corporal interna del sujeto y el exterior hacia el cual se asoma como una manifestación de la inteligencia. El resultado del desplazamiento entre el ojo y la boca es el canto poético. La boca corporal da salida al canto que es comprendido como fuego desde su comienzo. El canto tiene el carácter de una profecía que anuncia una nueva era y es de tal poder que su producción destruye. Como la imagen de Dios destruye la identidad del místico o lo enceguese, el canto pone en peligro la identidad e integridad del que lo canta. El que canta es prefigurado como un pájaro, emblema del arribo del nuevo tiempo, como el antecendente bíblico en que un pájaro trae la noticia de que el diluvio ha terminado y hay tierra cercana. Altazor y el pájaro son uno solo en la dimensión del Canto:

> Marcado de las líneas de mi destino inseparable
> en el pecho de un mismo pájaro
> que se consume en el fuego de su canto (394).

El fuego es el canto y es sagrado. Es destructor-constructor, ya que a la vez que quema promete una nueva existencia. El énfasis está puesto en el canto como consumidor. La empresa del vidente es una empresa de muerte, de destrucción a través del canto. El canto significa una energía transmutadora a la vez que se ve trasmutado por los estímulos visuales que recibe el cuerpo y que, en su tránsito por el corazón, finalmente devienen en canto.

El contenido del canto anunciado en la profecía es "la clausura de la tierra," lo cual interpreto como el término de una cierta condición de vida identificada como terrestre y por ello mortal, limitada. El verso se puede parafrasear diciendo "se clausura la tierra tal como la conocemos hasta el momento." La clausura de la tierra implica un cambio en el sujeto, la destrucción de una de sus identidades para ganar una nueva ya prometida en la profecía. Pero el nuevo estado profetizado carece de los elementos totalizadores y absolutos propios de una promesa profética.

Señalaré tres rasgos de esta profecía que particularizan su modalidad con respecto a lo que la tradición permite entender por profecía:

1.- El sujeto tiene reservas respecto al posible éxito de la profecía: "Y si viene el instante prosaico." Cuando me referí a la disposición del texto notaba la inclusión de un fragmento en prosa. Esta prosa no desvirtúa enteramente la validez de la profecía pero la desidentifica de una forma determinada. Prosa significaría aquí lo que tradicionalmente no es poético en el sentido aristótelico de lenguaje elevado.

2.- La ambigüedad difumina el sentido de la profecía al contradecir aspectos relevantes de su contenido: "Adiós hay que decir adiós" (396). Juega sibilinamente con los dos significados más evidentes: hay que decir adiós a Dios y hay que despedirse. Ambos sentidos se complementan y funden en una expresión lúdica reñida con el género de la profecía.

Otro rasgo, ligado con los dos anotados anteriormente, es el del humor. En el fragmento destinado al ojo, órgano tan elevado por la función que se le asigna, el hablante pregunta: "Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo." Esta pregunta lanza violentamente fuera del contexto serio la alabanza que al inlcuir un elemento de un orden diferente altera la significación del poema y del canto. El humor es propuesto como una categoría de salvación al evidenciarse la transmutación de su contrario: "Ojo dolor por ojo risa."

*

La disposición de *Altazor* en secuencias o unidades menores no es rígida, ya que hay anticipaciones, retrocesos y repeticiones, productos del carácter no lineal del poema. Su lógica interna admite la configuración de un proceso que se revierte sobre sí mismo constantemente como resultado de que el objeto representado es una aventura y su verbalización, es decir el

acto poético mismo. Sin embargo pese a esta condición son reconocibles ciertas unidades que Cedomil Goic (1974) esquematiza del siguiente modo:

1.- Secuencia existencial.
2.- Secuencia narrativa del vuelo.
3.- Alabanza de la mujer.
4.- Las palabras del poeta.
5.- Metapoesis (referencia al propio texto).
6.- Carnavalización de la poesía.
7.- Juegos paragramáticos: jitanjáforas de varios grados.

El canto IV no se corresponde con absolutamente ninguna de estas unidades, sino que incluye elementos de las unidades 4, 5, 6, 7. Su principal materia la constituyen las palabras del poeta (4) y las referencias al propio texto (5) por lo cual se evidencia una zona de referencia de los otros aspectos de la representación que vienen a confluir en el acto de poetizar: "Ahora que me siento me pongo a escribir" (395).

Dentro de este gran acto de escritura referido en esta parte del poema puedo distinguir una serie de pasos o etapas cuyo detalle permite seguir el desarrollo del proceso protagonizado por *Altazor-pájaro-poeta*. Estas etapas son las siguientes:

1.- *Antecedentes:* El sujeto hace la historia de su recorrido anterior. El pasado se caracteriza por un acción develadora de la risa y cortadora de las sombras. Altazor viene de la consciencia de la muerte contra la cual, en cierto sentido, triunfó para entrar en la zona de lo profético (conjunto estrófico 2).

2.- *Profecía:* El hablante establece la urgencia de la acción futura: "No hay tiempo que perder"; frase recurrente que marca como un *leit motiv* los rasgos de la profecía de este canto. Los nuevos tiempos son inminentes. En esta etapa se explicita la profecía propiamente tal y las condiciones de su ejecución:

> Entonces
> ah entonces
> Más allá del último horizonte
> Se verá lo que hay que ver (394).

La acción profetizada es del orden del ver, lo que está impregnado del sentido de la revelación hecha a santos y profetas que 'ven' más allá de los límites de la experiencia sensorial humana (conjuntos estróficos 1, 3, 4, 5, 6).

3.- *Alabanza del ojo: Letanía:* La alabanza del ojo y la letanía ejemplifican la lógica corporal propuesta en el poema, según la cual el ojo es el órgano decisivo en la contemplación de la nueva realidad. A través del ojo se puede acceder a la contemplación mística de la eternidad a la cual aspira Altazor. La descripción del ojo funde lo visto y el ojo mismo en una

proyección que actualiza un ojo de proporciones cósmicas. El ojo es el paisaje que el ojo mira (conjunto estrófico 7).

4.- *Vísperas:* Este momento incluye una serie de movimientos anímicos preparatorios y temerosos del momento esperado y anunciado por la profecía. Altazor experimenta temor, indecisión y duda por una parte y, por otra, realiza autoexhortaciones y preguntas. Las preguntas surgen en el momento en que se sienta a escribir. No olvidemos que la escritura genera la profecía y todos los otros niveles del texto. Las preguntas hacen evidentes los abismos que existen en la conciencia del hablante, quien, si bien es cierto puede pensar en el absoluto y desearlo, no puede, sin embargo, experimentar comprensivamente la totalidad. De allí que no puede dar cuenta de elementos coexistentes en el tiempo pero que su condición espacial limitada le impide percibir. Podríamos pensar que Altazor con sus preguntas reclama por carecer de ubicuidad. (conjuntos estróficos 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15).

5.- *Consumación:* Se cumple la profecía que se actualiza bajo la forma de la llegada de un pájaro, una golondrina. Se ha asociado anteriormente el canto con un pájaro, al pájaro con Altazor y ahora explícitamente con el poeta. El pájaro recién llegado "Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan." El mensaje traído por el pájaro promete resolver los contrarios anulando los abismos, las conexiones y los sinsentidos. Esta promesa no está explícita sino que se desprende del hecho que la golondrina es capaz de atravesar un espacio que concilia "lejanías," posibilitando de esta manera la anulación de la contradicción primordial, a saber, vida-muerte; situación que ha impulsado el viaje de Altazor.

Junto con el pájaro llega un mensaje nuevo por el cual en una misma palabra pueden encontrarse elementos antes separados irremediablemente, creándose de esta manera nuevas referencias, nuevos significados, nuevos objetos de contemplación. En este momento del proceso el hablante se ha llegado a identificar con un árbol febril. Es el momento del éxtasis amoroso, de la afiebrada visión mística, de la contemplación. (conjuntos estróficos 16, 17).

6.- *Fracaso:* El momento del éxtasis o ascención es seguido de una etapa de fracaso y desencanto. El pájaro que ha venido no es el pájaro esperado. El compromiso del sujeto con su empresa es forzoso y debe morir en ella. Los epitafios son la coronación de un proceso de muerte en el que primeramente ha muerto Dios. El miedo de Altazor emblematizado en el árbol reaparece como miedo a perder su raíz terrestre. Miedo a volar. La muerte de Altazor es provocada por su anhelo de volar, su anhelo de acceder al infinito: "Aquí yace Altazor fulminado por la altura."

Puesto que Altazor es una de las formas asumidas por el poeta, su

muerte también alcanza a éste: "Aquí yace Vicente antipoeta y mago." El agente transmutador, el poeta capaz de hacer operaciones verbales también ha sido aniquilado. Pero como la condición de este texto es la contradicción dialéctica, estas muertes pueden transformarse en condición de una nueva vida. La ambigüedad en este fragmento abre dos sentidos por lo menos:

> Un momento de descanso
> Antes del viaje al cielo del árbol (400)

La muerte es también un descanso antes de emprender el viaje definitivo, entonces, el viaje está por realizarse, o bien otro viaje ha de realizarse con destino al cielo (del árbol) (conjuntos estróficos 18, 19, 20, 21, 22).

7.- *Capitulación y renovación de la profecía:* Altazor decide capitular:

> Estoy perdido
> No hay más que capitular
> Ante la guerra sin cuartel
> Y la emboscada nocturna de estos astros (401).

La aceptación del fracaso reedita la profecía en otro plano de expresión que se desarrollará en los cantos siguientes. El pájaro reaparece pero profundamente modificado, descorporizado, con una existencia sólo cerebral:

> El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
> Porque encontró la clave del eternifrete
> Rotundo como el unipacio y el espaverso
> Uiuu uiui
> Talalí tralalá
> Aia ai ai aaia ii

Esta nueva expresión se manifiesta como un balbuceo. Como el origen de un nuevo lenguaje cuya fuente es el cerebro. Se ha producido una descarnalización que afecta al sujeto y a su lenguaje que empieza a modularse de acuerdo a nuevas leyes. La locura, la disolución de la razón anterior, la pérdida de la identidad son elementos que en el siguiente canto se desarrollarán plenamente. Estos se originan en este momento del poema por un proceso de transmutación que pasa por la experiencia de la muerte. La muerte es muerte de una de sus identidades o identificaciones. El comprender ésto es lo que permite acceder a la eternidad y esa es la clave que ha encontrado el pájaro. Altazor puede volver a vivir, puede volver a cantar. Esa nueva especie de libertad a la que el poeta accede es el centro de

la poética de Huidobro cuya expresión se actualiza plenamente en este canto.

*

Los recursos mediantes los cuales se establecen redes comunicantes que confieren unidad al poema son recursos fundados principalmente en la repetición. El más importante es la repetición anafórica del verso "No hay tiempo que perder." Como un *leit motif* tanto fónico como semántico esta anáfora representa la función más relevante en la estructuración del texto. Todo el canto está teñido de la urgencia que este fracaso le imprime. No hay que perder el tiempo significa hay que apurarse, también significa no hay tiempo porque el fin de los tiempos conocidos está a las puertas y la categoría temporal humana ha sido superada o sobrepasada. Esta frase se repite once veces, diez de la cuales es verso inicial de conjunto estrófico y una es parte interior de él.

Otra frase repetida y muy significante en el contexto de la profecía es "Se verá lo que hay que ver." La función de esta repetición es cerrar el círculo de un proceso que revierte sobre su comienzo complementándose de esta manera la imagen de la pirámide doble que está simbolizada en el poema. Cada elemento tiene su contrapartida, su reflejo en el otro extremo de la figura. Se produce un efecto simétrico a consecuencia de esta reduplicación, como una manera de equilibrar lo que es fragmentario y cambiante.

En la letanía la repetición estructura un juego anagramático de variaciones sobre el mismo tema. La palabra ojo es repetida frente a series equivalentes que abren otras dimensiones del órgano dándole al discurso un carácter más liviano, más alegre, de más humor.

En la etapa de la consumación la repetición cumple otras funciones diferentes derivadas del tipo de discurso que allí se actualiza. La repetición participa del entusiasmo que produce la llegada del pájaro. La repetición de la palabra golondrina opera como un conjuro que hace aparecer el ave esperada. Pero no se repite la palabra solamente sino que se repiten fragmentos de la palabra combinados con fragmentos de otras palabras o con otras palabras formando una nueva unidad significante. Por este sistema de referencia se crea un pájaro con características nuevas: sobrenatural, antropomórfico, polifacético, multidimensional.

Otro tipo de repetición constructiva es la reagrupación de palabras que se han usado antes en forma aislada: "Noche préstame tu mujer con pantorrillas de florero de amapolas jóvenes" (396). Elementos anteriormente dispersos se precipitan configurando un sentido diferente del primero pero incluyéndolo.

La teoría que subyace a estos juegos verbales es que las palabras no tienen un lugar previamente asignado en el universo de la significación, sino que ellas pueden actualizar nuevos y diferentes significados de acuerdo

con la combinatoria en la que se las incluya. Nuevas combinatorias hacen aparecer posibilidades significativas inexploradas, nuevos matices producidos por un acto creador que las hace volver a significar como nuevas.

*

No entraré aquí en el tema tan solicitado por los comentaristas de Huidobro acerca de si Reverdy o Huidobro es el creador del cubismo literario cuyo nombre en latinoamérica es creacionismo, ya que es asunto no literario. Creacionismo es el nombre que el propio Huidobro da a su actividad poética, la que es plenamente consecuente con sus planteamientos teóricos. Los manifiestos de Huidobro contienen la poética explícita de los procedimientos que utiliza en su poesía, especialmente *La Poesía*, fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en el año 1921. En esa conferencia dice:

> Aparte de la significación gramatical del lenguaje hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa [. . .] rompe esa norma convencional y en él [el poema] las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada (Huidobro, 654).

De acuerdo con este enfoque, para Huidobro la función del poeta consiste en descubrir los significados latentes que están debajo de las palabras que usamos a diario. El poema *Altazor* es el relato de esa especie de aventura de investigación en el mundo de las palabras,

> El poeta os tiende la mano para conduciros más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la priámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte, más allá del espacio del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

La función del poeta es trabajar en el lenguaje con vistas a anular las contradicciones de los pares de opuestos, origen del sufrimiento humano, poniendo, en el distanciamiento del que observa, una nota de humor desencantado. El juego sería un resultado de la superación de las contradicciones fundamentales de las cuales Altazor es víctima. Sólo su actividad poética creadora puede liberarlo de sus límites.

¿Cómo entender exactamente qué es creación poética en este contexto? Huidobro lo establece claramente en su manifiesto *La creación pura:*

> El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, y los devuelve al mundo exterior bajo la forma de nuevos hechos (658).

La actividad del poeta es paralela a la atividad de la naturaleza. Él imita sus actos creadores y *no* sus creaciones. Se trata de "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol," consiguiendo un objeto enteramente autónomo de lo ya existente, y capaz de imponer su propia lógica sobra la realidad. *Altazor* propone esa nueva lógica, un nuevo sentido en todos sus niveles, subvirtiendo, especialmente en el canto analizado, la tradición de la profecía; y en el poema entero la tradición del *viaje.*

Enrique Luengo
University of California,
Los Angeles

NOTAS

1. Uso la definición de discurso dada por Emil Benveniste (1974) quien afirma lo siguiente: "Es necesario entender discurso en su más amplia extensión: toda enunciación supone un locutor y un auditor, y en el primero la intención de influenciar al otro de cualquier manera. Esto es desde luego, la diversidad de discursos orales de toda naturaleza y de todo nivel, desde la conversación trivial a la arenga más adornada. Pero también la masa de escritos que reproducen los discursos orales o que copian su circuito y sus fines: correspondencia, memorias, teatro, obras didácticas, en síntesis, todo los géneros en los que alguien se dirige a alguien enunciándose como locutor y organizando lo que dice en la categoría de persona." (La traducción es mía).
2. La noción de sujeto de la enunciación pertenece a Emil Benveniste, quien la define a partir del hecho de que "la enunciación está puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización [. . .] Este acto corresponde al hecho a través del cual el locutor moviliza la lengua por su cuenta" (1970). (La traducción es mía.)

OBRAS CITADAS

Benveniste, Emil. "L'homme dans la langue" en *Problemes de Linguistique Géné rale.* París: Gallimard, 1974.

_____. "Problemes de la Enunciación" en *Languages.* No. 17 (mars 1970).

Concha, Jaime. "*Altazor* de Vicente Huidobro" en *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Madrid: Editorial Taurus, 1975.

Goic, Cedomil. "Prólogo a Vicente Huidobro, *Altazor.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

Martínez-Bonatti, Félix. *La estructura de la obra literaria.* Santiago Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Yurkievich, Saúl. "*Altazor* o la rebelión de la palabra" en *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Madrid: Editorial Taurus, 1975.