



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

***En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa: La discusión  
alrededor del fracaso en *Altazor*, de Vicente Huidobro***

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura hispánica con mención  
en Literatura

Juan Furniss Schiavetti

Profesor guía: Javier Bello

Seminario de Grado: Poesía latinoamericana contemporánea

Santiago, Chile

2022

## **Agradecimientos:**

A mi familia y amigos, por su cariño y paciencia durante el proceso.

A mis amistades de la universidad, porque el estudio será en buena compañía o no será.

Y, además, especialmente a Javier Bello, por su confianza, a Gonzalo Sanhueza, por guiarme por la senda correcta y a Camila Schiavetti, por su disponibilidad y apoyo.

Muchas gracias, esto no sería posible sin ustedes.

## Índice

<b>1- Introducción</b>	
1.1- Presentación _____	4
1.2- Cuestiones biográficas _____	8
<b>2- Marco teórico</b>	
2.1- Ritmo _____	11
2.2- Imagen _____	13
2.3- Creacionismo _____	15
<b>3- Desarrollo</b>	
3.1- Unidad del poema _____	19
3.2- Fracaso en el poema _____	33
3.3- Los dos Huidobros _____	42
<b>4- Conclusión _____</b>	<b>50</b>
<b>5- Bibliografía _____</b>	<b>53</b>

## 1- Introducción

### 1.1- Presentación:

En 1993, Nicanor Parra iniciaba su discurso en versos “Also sprach Altazor”, hasta entonces inédito, en el que reivindicaba la figura de Vicente Huidobro diciendo:

“ANTES DE COMENZAR UNA SOLA PREGUNTA:

¿Qué sería de Chile sin Huidobro?

¿Qué sería de la chilena poesía sin este duende?

Fácil imaginárselo: todos estaríamos escribiendo

Sonetos

Odas elementales

O gemidos

Alabado sea el Santísimo” (639)

Parra, el mismo que en su “Manifiesto”, publicado en *Otros Poemas* (1950-1968), había declarado que “Los poetas bajaron del Olimpo” (211), comúnmente entendido como una referencia al famoso verso del “Arte Poética” de Huidobro, “El Poeta es un pequeño Dios” (13), ahora hace un reconocimiento del rol transformador del poeta en la poesía chilena, inclusive la suya. El discurso, de tono burlesco, le reprocha su vanidad, la dudosa veracidad de sus historias y ser “El raptor de Ximena Amunátegui” (642), además de observaciones al estilo, “DEMASIADAS ESTRELLAS / Al Creador se le pasó la mano / Con la mitad hubiera habido de sobra” (660), pero defiende su poesía hasta decir que es “Uno de los pocos poetas chilenos / Que se puede leer de corrido” (718).

En fin, el aparente cambio de opinión, aun con reparos, de Parra respecto a Huidobro, ejemplifica lo compleja que es la figura del poeta y lo variadas que han sido sus lecturas a lo largo del tiempo, partiendo por cómo fue recibido en su época; primero, según él mismo, “Todos los críticos sufrían una crisis nerviosa” (71), lo que fue cambiando en la medida que se volvían más aceptadas y eventualmente incorporadas las tendencias, propias de las vanguardias, de las que se servía para su escritura, pero su reconocimiento no alcanzaría, por

ejemplo, para ganar el Premio Nacional de Literatura, lo que puede ser explicado parcialmente por su muerte temprana, a la edad de 55, y el hecho de que el premio se haya empezado a entregar en 1942, sólo 6 años antes de su muerte. Aun así, tomando en cuenta cómo se le tiende a considerar hoy en día, esto es, como un poeta fundacional de la poesía chilena, cuya obra era, especialmente entonces, notoria por su diferencia con el entorno literario de la época, llama la atención que no haya generado un mayor volumen de escritos al respecto, ya sea con recepciones positivas o negativas.

El impacto de Huidobro, por lo menos en su recepción por la crítica, no se sentiría sino hasta después de su muerte, cuando se empieza a consagrar como uno de los poetas más importantes de su generación. El primer trabajo crítico verdaderamente panorámico de su obra poética apareció en 1955, con *La poesía de Vicente Huidobro* de Cedomil Goic, en el que se recogen los ámbitos biográficos, teóricos y poéticos del autor, ordenándolos para sentar las bases de la escritura crítica sobre su obra y concederle el valor que Goic veía en ella desde los estudios literarios.

Desde entonces, el volumen de la crítica a Huidobro ha crecido dramáticamente, con estudios en Latinoamérica, Europa y Norteamérica, en los que nuevamente encontramos una gran diversidad de lecturas y valoraciones con respecto al poeta, que abarcan desde las minucias de su vida amorosa, conflictos y amistades con sus contemporáneos, hasta el análisis de sus distintas obras y el legado que tanto éstas como su trabajo crítico y estético han dejado. Esta cuestión, discutida hasta hoy, sobre la vigencia e importancia de Huidobro, pasa por un entramado de posturas a lo largo de décadas, que coinciden, quizá exclusivamente, en que *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931) es su obra más importante.

Precisamente alrededor de este libro es que revuelven muchas de las discusiones que definen el legado de Huidobro, principalmente alrededor del carácter y valor de *Altazor* en su capacidad de encarnar los principios del poeta, así como su mérito como escritor. A partir de esto han surgido varios puntos de discusión comunes entre diversos críticos en distintos momentos, sobre los que los trabajos sobre el poeta se han orientado de manera bastante constante. Entre ellos aparece como un asunto central lo que varios críticos han planteado, con diversas justificaciones y raciocinios, sobre el fracaso en *Altazor*.

Desde el principio, Cedomil Goic hace una lectura de las distintas marcas textuales que hacen aparecer la derrota en el poema y cómo se presenta la figura de Altazor, la voz poética del libro. Más adelante, afirmará en su análisis:

“en los cantos finales de Altazor, el ascenso del alma del poeta en regiones desconocidas y celestes, colindantes con la gigantesca angustia cósmica en la que se anonada, va funcionalmente disolviéndose el lenguaje en su propia impotencia expresiva. Esta impotencia alcanza una nota expresiva imprevista en su propio fracaso.” (94)

Si bien esta es la única mención explícita del fracaso en su libro, inicia un largo debate sobre el tema, generalmente de acuerdo a líneas similares, pero que varían en lo particular dependiendo del autor, una discusión que se volvería más compleja con el tiempo, al incorporarse más voces y posturas que dialogan entre sí, respondiéndose y agregando sus lecturas e interpretaciones particulares.

Además del tema del fracaso, pero en varios sentidos íntimamente relacionado a él, como veremos más adelante, está la cuestión de la unidad de *Altazor*, que comenzó a escribirse, hasta donde sabemos, en 1919, pero no sería publicado sino hasta 1931. En el intervalo de tiempo entre esas dos fechas aparecieron fragmentos inconclusos, y en distintos idiomas, de lo que sería el texto final. El poema, además, está compuesto de 7 cantos, cada uno un poema independiente, avanzando en una gradual progresión, cuya fluidez es también discutida por la crítica. Todo aquello lleva a René de Costa a decir que: “El texto es una obra en progresión discontinua, repentinamente conclusa” (195). Esto es particularmente interesante en una obra que es, por diseño, un tránsito paulatino de estilos, un viaje, como implica su subtítulo.

Otros autores, como David Bary, plantean una unidad del poema alrededor de su fracaso, una reconocida imposibilidad en el tópico de la derrota presente en el texto. Guillermo Sucre dice que *Altazor* es fundamentalmente un “poema del fracaso” (107). Al mismo tiempo, Bary, Guillermo Sucre y Enrique Lihn, identifican una contradicción fundamental en Huidobro, entre una aspiración de trascender y otra de jugar con el lenguaje para buscar sus límites, principio de su teoría creacionista, sobre la que escribió manifiestos y declaraciones durante la primera parte de su recorrido poético; en el fondo, según plantean,

de diversas formas, varios autores, se trata del conflicto entre el profeta y el teórico que conviven en el autor. De esta fricción surgiría el fracaso del poema, ya que ambos anhelos se contradicen y se menoscaban entre sí, resultando en un poema que, pese a buscar lo infinito y eterno a través del lenguaje, se queda corto por la incapacidad del medio utilizado por Huidobro. No está de más decir que cada crítico tiene su aproximación personal a este conflicto, cosa que veremos con profundidad más adelante.

Estos tres ejes, la falta de unidad del poema, las implicaciones del fracaso o la derrota como tópico en el libro, y el conflicto entre las motivaciones supuestamente irreconciliables de Huidobro, que no solo impulsan el poema, sino que también lo condenan, contribuyen a que Lihn afirme en 1970 que es un poema “babélico que es hoy en día en parte una ruina inservible, en parte una cantera o bien un ejemplo edificante de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga” (380). Aquí, en las palabras de Lihn, podemos ver cómo afecta esta discusión a la vigencia y legado de Vicente Huidobro, porque, aunque el resto no se pronuncie de esta manera, la idea de que la obra más importante de un autor sea un fracaso, inevitablemente, proyectará una sombra sobre los lectores actuales.

En otros textos, sin embargo, Octavio Paz y Mario Ávila Rubio se han dispuesto a matizar y derechamente refutar, respectivamente, estas nociones. Paz reconoce la contradicción tanto al interior tanto del poema como en el poeta, pero insiste en que “no podemos hacer lo que han hecho los críticos: cambiar el sentido (la dirección) del vuelo de Altazor y ver una derrota en lo que, para su autor, fue una victoria” (183), y que en cambio “el fracaso de Altazor -si se puede hablar de fracaso- es otro: no es poético sino espiritual.” (182). Ávila Rubio, por el otro lado, propone todo lo contrario, que el poema es la “experiencia del triunfo” (11), mediante un análisis tanto de las formas del lenguaje a lo largo de la obra como de los diversos tópicos y sus marcas textuales.

Acompañaremos nuestra lectura del poema con los textos antes citados, en la que sostendremos que *Altazor* es un poema con unidad y coherencia, negando, de paso, que se trata de un poema del fracaso y estableciendo que la contradicción no es una fricción que perjudica al poema, sino una combinación de la que resultan sus logros más importantes. Posteriormente se analizará en qué cambia la recepción de la obra en la actualidad.

## 1.2- Cuestiones biográficas

Para estudiar la obra de Vicente Huidobro, será necesario hablar de cuestiones biográficas que de alguna u otra forma siempre influyen en la discusión, por mucho que uno se quiera ceñir al texto. Asimismo, la crítica no puede separarse nunca de los aspectos personales de la vida y carácter de un poeta que también se encargó de introducir elementos del ámbito personal en el desarrollo de su obra, así como ofuscar la verdad acerca de algunos detalles, con el fin de que su figura aparezca beneficiada de una u otra forma.

Además, para el análisis estableceremos primero una línea de tiempo, ya que el objeto principal de este trabajo, *Altazor*, se escribió a lo largo de 12 años. Nuestro propósito es estudiar los cambios en la evolución del poema hasta llegar a la forma en la que se publicó en 1931, tomando en consideración los factores históricos y biográficos ocurridos durante ese período de tiempo, y cómo afectó el rumbo que tomaría el texto final. Similarmente, abordaremos los escritos críticos y teóricos del propio Huidobro, que también estuvieron sujetos a una evolución de acuerdo con la trayectoria del poeta, por lo que será necesario ordenarlos para hablar de ellos con claridad.

Vicente Huidobro, nacido en 1893, en una familia aristocrática chilena, fue educado por institutrices europeas, y, más tarde, recibiría una educación jesuita en el Colegio San Ignacio, período en el que empezó a escribir y leer poesía. Publica su primera colección de poemas, *Ecos del Alma*, en 1911, que recoge su obra escolar, pero el primer texto importante de mencionar es un manifiesto titulado “Non serviam”, que data de 1914, en el que presenta algunas de sus ideas respecto a la independencia del poeta frente a la naturaleza, algo que seguiría desarrollando en el tiempo. El mismo año publica *Pasando y pasando*, un libro de crítica que contiene pronunciamientos contra el Futurismo, además de “El arte del surgimiento”, texto en el que formula planteamientos estéticos que sientan las bases para su posterior desarrollo teórico. Su obra se comenzaría a orientar cada vez más alrededor de dichos principios, como se ve en 1916 con la publicación de *Adán*, su cuarto libro, que empieza con un prefacio en el que expone una postura estética, además de ideas que se volverían más robustas y concretas con el tiempo.

Alrededor de esta época es cuando se desencanta de la escena poética chilena y decide ir a Europa con su esposa Manuela Portales Bello, con quien se había casado en 1913, y sus



hijas, sin antes publicar, según el mismo autor afirma, *El espejo de agua*, supuestamente en Buenos Aires, en 1916, pero cuya fecha y lugar de publicación están en disputa, ya que, como indican René de Costa y David Bary, la supuesta primera edición pareciera no haber existido y el único ejemplar conservado en el archivo de la Fundación Vicente Huidobro pareciera corresponder a la edición de 1918, pero antedatado a solicitud de su propio autor. La existencia de este ejemplar lo situó convenientemente como adelantado de las ideas que se estaban desarrollando en París. Es en este libro que presenta otra declaración de principios estéticos, su “Arte Poética”, que se resume en los versos:

“Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;  
Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.” (13)

A partir de su llegada a Francia y su introducción en los círculos de vanguardia poética y artística de París es que podemos empezar a ver el desarrollo de lo que ya se puede llamar, propiamente, creacionismo. Publica en la revista Nord-Sud, que dirigía Pierre Reverdy, ambos inspirados y guiados por Guillaume Apollinaire. Huidobro desarrolla acá distintos estilos de escritura paralelamente a su teoría, que se nutre de las ideas que circulaban en el ambiente, e incluso empieza a publicar libros en francés como *Horizon Carré* (1917). Su colaboración con Reverdy no duraría mucho, ya sea por honestas diferencias creativas o por caprichos característicos de la vanidad de Huidobro, relacionados con la polémica de la publicación de *El espejo de agua*, o quizá una mezcla de ambas, ya que el poeta chileno se separaría del proyecto que compartían y continuaría escribiendo y teorizando por su parte, como lo había hecho antes de conocer al poeta francés.

En 1918 publica otros dos importantes libros, *Poemas árticos* y *Ecuatorial*, pero el siguiente período de gran interés para nuestro trabajo es a partir de 1919, año en el que le comenta a Rafael Cansinos-Asséns que está trabajando en un poema titulado *Voyage en Parachute*, que sería la primera versión, en francés, de *Altazor*, 12 años más tarde. En 1925 publica otro par de libros de poesía en francés, *Tout a coup* y *Automme régulier*, además de

*Manifestes*, que recolecta sus diversos escritos críticos y manifiestos con el motivo de presentar una postura crítica frente al surrealismo, entonces recién fundado. Este año también es cuando aparece una primera versión del “Prefacio” de *Altazor*, traducido del francés por Juan Emar y titulado entonces *Altazor o el viaje en paracaídas*.

Ese mismo año, además, fue candidato a la presidencia de Chile y con 32 años conoció a Ximena Amunátegui, entonces de 16, momento definitivo para la vida personal de Huidobro, que decide dejar a su familia y se ve enroscado en un escándalo público, con amenazas de violencia por parte de los hermanos de la joven. Este evento, bien la causa o un síntoma de lo que René de Costa llama, quizá de una manera algo inocente, una “crisis de la edad madura” (193), inicia un cambio temperamental que él y varios más leen en su obra. Esto desvía el curso de su vida y lo lleva a dejar el país nuevamente, mas no sin antes publicar *Vientos contrarios* (1926) y un fragmento de lo que sería el “Canto IV” de *Altazor*, con el título “Venus”.

En 1928 regresa a Chile y se lleva a Ximena Amunátegui a París, en un acto que constituye un rapto, y, en 1930, aparece el último fragmento de *Altazor* previo a su publicación final, otra vez del “Canto IV”, titulado “Poema”. Es importante hacer esta cronología, ya que el poeta intentaría fechar el poema en 1919, siendo que los análisis estilísticos de René de Costa y Alfonso Callejo revelan la gran diferencia que tienen algunos fragmentos con su obra de 1919 y, al revés, muestra lo similares que son a *Temblor del cielo*, que publica también en 1931.

Si sumamos a esto las diferencias entre el “Prefacio” publicado en 1925 y el definitivo, demuestran que se trata de un intento de aparentar que su obra era más adelantada en el tiempo, suponemos que para poner sus creaciones como precedentes a las de sus contemporáneos. David Bary considera que este es un acto de “egoísmo ciego” de alguien que “tiene que ser en todo precursor” (114). Como dice Lihn: “Huidobro parece haber sido una persona sumamente vanidosa” (363), y son estas cuestiones del carácter del poeta que siempre resurgen cuando se analiza su obra, como veremos cuando abarquemos el tema de la unidad de *Altazor*.

Los años siguientes ven la publicación de la gran mayoría de su cuerpo de producción literaria en prosa, de gran mérito, pero no relevantes para esta investigación, interrumpidas

por *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, ambos publicados en 1941 con poemas que datan de varios años antes. En los años siguientes se separa de Ximena Amunátegui y participa como corresponsal en la Segunda Guerra Mundial, donde es herido; luego conoce a Raquel Señoret en Londres, quien sería su última pareja, ya que moriría en Cartagena en 1948, producto de un derrame cerebral. Su única publicación póstuma fue *Últimos poemas*, también en 1948.

## **2- Marco teórico**

### **2.1- Ritmo**

El ritmo es crucial para entender la estructura de cualquier poema y más aún para comprender uno tan enigmático como *Altazor*. No se puede empezar a hablar sobre la manera en la que está compuesto sin antes precisar a lo que esta composición responde, y esto se hará evidente cuando se ponga en cuestión su unidad y coherencia. En el ritmo está parte de la clave de la naturaleza unitaria del poema, pero la obtención de esta clave requiere establecer lo que significa en este análisis.

Octavio Paz identifica el origen del ritmo de manera simultánea con la poesía, en la que desde el principio funcionó como articulación de un ritual en el lenguaje.

“El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo ... El ritmo era un rito.” (Paz, 58)

Esta es la carga de la herencia del ritmo que, se nos da a entender, tiene algo de esta función no solamente en la poesía, sino que “en el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos.” (Paz, 52).

El ritmo encarna y reactualiza el tiempo mítico, de manera que el poema se infunde con un sentido y dirección.

Ya que los principios rítmicos del lenguaje varían según cultura y época, no es de extrañar que en la historia exista una gran variedad de formas rítmicas presentes en la poesía. Así como el sentido, tanto del rito como del mito, cambian según ello, hemos de fijarnos en la evolución del ritmo en las formas literarias de acuerdo con el mundo en que existen. Por este motivo, gran parte del conflicto en la poesía moderna ocurre alrededor del ritmo, especialmente cuando las formas utilizadas hasta entonces no daban cabida para escribir la poesía propia del momento, entendiendo que “los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo” (Paz, 72), reflejando una época en la que los mitos y ritos estaban en crisis. Ezra Pound, por su parte, dice creer en:

“un «ritmo absoluto», es decir un ritmo en la poesía que corresponda exactamente a la emoción o matiz emotivo que quiera expresarse ... Creo en la existencia de un contenido «fluido» y otro «sólido», que algunos poemas pueden tener forma como un árbol tiene forma, otros como agua vertida en un vaso. En que la mayoría de las formas simétricas tienen ciertos usos. En que una enorme cantidad de temas no se pueden presentar precisa, y, por lo tanto, adecuadamente en formas simétricas.” (16)

Su perspectiva es de particular interés, ya que Pound autor de uno de dos de los más importantes “poemas extensos” (De Costa, 186) de la primera mitad del siglo XX, *The Cantos* (1922-1962) (el otro es *The Waste Land* (1922), en cuyo proceso creativo colaboró íntimamente como editor e íntimo colaborador del poeta T.S. Eliot). De Costa indica que “Huidobro, como Pound, fue pionero del poema extenso moderno, sin por eso dejar atrás su bagaje cultural y la noción de que un poema, pese a su extensión, debiera de alguna manera presentarse como un todo orgánico.” (186). Para Pound, el ritmo no debe responder necesariamente a una propiedad musical, pero se debe “trabajar como un músico, un buen músico, cuando se trate de esa parte de nuestro arte que tiene paralelos exactos con la música.” (12). De esta perspectiva surge la aproximación que vemos en su obra, en la que los poemas poseen un ritmo compuesto por una diversidad de formas rítmicas, donde se juega con el silencio y la ordenación de las palabras en la página, a semejanza de Mallarmé en “Un

coup de dés jamais n'abolira le hasard”, de 1897, en un texto donde también utiliza rimas simétricas, según Pound: “Eliot lo ha dicho muy bien: Ningún *vers* es libre para quien quiera hacer una buena labor.” (Pound, 21).

La poesía de la modernidad inaugura una época en la que poetas como Pound y Eliot diagnostican que el mundo “ha perdido sentido y el testimonio más crudo de esa ausencia de dirección es el automatismo de la asociación de ideas, que no está regido por ningún ritmo cósmico o espiritual”, por lo tanto, “no le queda nada al hombre, excepto la asociación fortuita y casual de pensamiento e imágenes” (Paz, 77). Por esto, Octavio Paz plantea que “las imágenes y ritmos de *The Waste Land* niegan el principio de analogía” (77), es decir, de la conexión con un todo, del ritmo en sincronía con el universo, recordando, por cierto, que el origen del ritmo precisamente provenía de esa conexión; pero en la modernidad se busca invertir la operación, utilizar la naturaleza de esa conexión para problematizar la noción que la produce. Esto se manifiesta en las técnicas del collage, la descolocación de la perspectiva y los cambios del ritmo. La poesía moderna abre la puerta a una unidad por desconexión, una combinación y ordenamiento de ideas que tienen su propio ritmo poético, la posibilidad de una poesía orgánica que encuentra sentido en su heterogeneidad.

## 2.2- Imagen

“Una «imagen» presenta un complejo intelectual y emotivo de un instante cultural.” (Pound, 8). La imagen poética, pese a estar compuesta de palabras y ser un producto del lenguaje, conforma un complejo que involucra más que lo puramente verbal, existe en un momento situado, pero:

“Es la presentación instantánea de dicho «complejo» lo que produce esa sensación de liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras de arte.” (Pound, 9)

Este fenómeno singular de la imagen poética se explica desde las propiedades del lenguaje, que es en principio referencial, pero que puede ser utilizado para formar estos “complejos”, que contienen un sentido como una unidad autocontenida: “*la imagen se*

*explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir.” (Paz, 104). Es una forma de la poesía de superar la mera referencialidad del lenguaje y formar unidades de sentido que convierten las palabras en una forma poética, transformación que resuelve una aparente contradicción:

“La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras —excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo.” (Paz, 106)

La imagen, por esta capacidad de albergar y reconciliar elementos cuya asociación no tiene cabida en el lenguaje convencional, abre la capacidad exclusiva del lenguaje poético de presentar cosas de una manera que expresa el potencial artístico y creativo de la poesía y ha jugado un rol en su permanencia y desarrollo en la historia. “El decir poético dice lo indecible.” (Paz, 107).

Este potencial no solo se resume en la cohabitación de contrarios, también en la formación de símiles, no como una simple observación o descripción, sino como una herramienta del poema que eleva el símil a un elemento de una composición con un sentido, sustrayéndolo de la banalidad en el poema. Pero, en nuestro caso, es esa primera capacidad que debemos analizar con profundidad, ya que de sus posibilidades se nutren los elementos característicos de las vanguardias, que se toman de la no referencialidad del lenguaje, para explorar los límites del lenguaje en imágenes que “acercan «realidades contrarias» y producen así una «nueva realidad», como dice Reverdy.” (Paz, 106).

También es relevante el planteamiento de Octavio Paz, que identifica la imagen con el sentido en el poema, llegando incluso a decir que “Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes.” (Paz, 104). Paz afirma también que cuando la asociación de elementos contradictorios es usada en el lenguaje referencial, “se produce un sinsentido porque la distancia entre la palabra y la cosa, el signo y el objeto se hace insalvable: el puente, el sentido, se ha roto”, y solo quedan “sonidos que ya no significan nada” (107), es decir, el sinsentido hace que se disuelvan las palabras, pero “con la imagen sucede lo contrario. Lejos de agrandarse, la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo.” (107).

Más adelante, nos encontraremos con que, si el sentido viene de la imagen y sólo de la imagen, como dice Paz, en la eventualidad de una poesía que no tuviera imágenes, esta, por consiguiente, vería debilitado este vehículo de sentido y significado, lo que será un punto de contención de Paz con *Altazor*, y en particular con su conclusión, que contiene sonidos sin significado. En ello repararemos con mayor profundidad más adelante, pero por ahora podemos dejar establecido que es a través de la imagen que “el poema trasciende el lenguaje.” (Paz, 105). Esa trascendencia, sin embargo, requiere el sentido para concretarse, para alcanzar el pleno estado del lenguaje poético será necesario evitar versos que “no dicen, rigurosamente, nada” (Paz, 184). “A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser.” (Paz, 108), mientras que “la nada es la otra cara del ser” (Paz, 184).

### **2.3- Creacionismo**

El creacionismo es una teoría estética que desarrolló Huidobro en la primera parte de su trayectoria literaria. Debemos declararlo desde el principio, ya que incluso esto es discutido. Octavio Paz lo llama una doctrina estética porque nunca tuvo una definición definitiva, “No podía tenerla: Huidobro era brillante pero incapaz de desarrollar una idea, llevarla hasta sus últimas consecuencias, examinarla con rigor y, en fin, convertirla en verdadera teoría.” (177). Pese a lo gratuito del comentario, debemos concederle a Paz que, efectivamente, nunca tuvo una formulación definitiva, pero la diferencia entre teoría y doctrina es, para la mayoría de los estudios y análisis alrededor del creacionismo, irrelevante. Para el resto de la obra crítica sobre Huidobro existe algo que se llama “creacionismo”, que, pese a la disgregada forma de articularse, da a entender que es un conjunto de ideas con planteamientos concretos que todas sus manifestaciones tienen en común.

También debemos establecer que el creacionismo es una teoría estética y no un movimiento o una escuela. No fue un movimiento porque nunca tuvo un programa de acción con ideales practicables en la realidad material. Tampoco fue una escuela; de serlo, tendría un único maestro y un grupo de estudiantes que no siempre reconocía e incorporaba en sus actividades, es decir, sería una mala escuela. Huidobro mismo lo dice en su texto “El creacionismo”, que aparece en *Manifiestos*, en 1925: “no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien” (63). Esta teoría era más bien un proyecto personal del poeta, Huidobro

llama creacionistas a Gerardo Diego y Juan Larrea, ellos mismos, además, reconocieron ser creacionistas, pero fuera de ellos, su influencia en España, producto de sus frecuentes visitas, se manifiesta principalmente en el ultraísmo, al que Huidobro llama “una degradación o una mala comprensión del creacionismo” (Huidobro, 33), en la misma carta en la que llama creacionista a Ángel Cruchaga, poeta chileno con quien colaboró en la revista *Musa Joven*, iniciada en 1912.

Lo anterior nos lleva a concluir que la autoridad en lo que al creacionismo concierne es el mismo Huidobro, y que debemos estudiar sus escritos para esclarecer en qué consiste la teoría que él tanto celaba. Hay una continuidad de ideas que se extiende desde el comienzo de los planteamientos estéticos del poeta, desde *Pasando y pasando*, de 1914, en el que aparece “El arte del sugerimiento”, donde refleja algunas ideas de Mallarmé y Verlaine, pero quizá aún más importante es la declaración: “Dejemos una vez por todas todo lo viejo, Guerra al cliché” (14), con lo que se instala en lo que Octavio Paz llama la “tradicción de la ruptura” de la poesía moderna, un ethos que Huidobro mantendría, de diferentes formas, a lo largo de su obra, apoyado, por ejemplo, en “El futurismo”, del mismo libro, en el que critica los rastros de antigüedad del futurismo, como lo planteaba Marinetti.

Otras ideas fundamentales del creacionismo empiezan a manifestarse en “Non serviam”, también de 1914, donde Huidobro define la figura del poeta como creador, que no ha de imitar más a la naturaleza, sino que sus formas de crear: “el poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.” (25). Dentro de esta misma tradición rupturista presenta este pilar de su credo y teoría: el poeta como creador se pronuncia diciendo: “yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (26), dueño de sus propias realidades en el poema.

En 1916 publica *Adán*, que contiene un prefacio en el que cita a Ralph Waldo Emerson, cuyas ideas sobre la capacidad del poeta de crear cosas completamente nuevas sin duda influyen, complementan y potencian las suyas. Además de lo anterior, existe en *Adán* la primera versión de una práctica poética alrededor de dichas ideas, con la figura principal, un Adán que no es exactamente el de la Biblia, pero que mantiene la tarea de darle nombre a las cosas, lo que lo convierte en creador.



*El espejo de agua* (1916), publicado en Buenos Aires, o más seguramente en Madrid (1918), contiene su “Arte poética”, la primera presentación de estas ideas en forma de poema. La idea del poeta como un “pequeño dios”, formulada en aquel poema, es uno de los planteamientos más memorables e ilustrativos del rol y las facultades que en el poema apuntan a la formación de la figura del poeta creacionista. En 1916 es también cuando el creacionismo es bautizado, supuestamente, por las personas que atendieron la conferencia que hace Huidobro en el Ateneo de Buenos Aires, lo que contribuiría a dar una forma coherente a las ideas del poeta, que terminarían por devenir en una teoría estética.

Tras llegar a París e inmiscuirse en la escena vanguardista, el modelo creacionista empieza a adquirir nuevas técnicas, propias de uno de los movimientos artísticos más importantes de la época, el cubismo. Encuentra en él un correlato de las ideas que venía desarrollando, ya que “los cuadros de Picasso y Braque parecían oponerse totalmente a la tradición occidental de la pintura como representación de la naturaleza.” (Bary, 56). A partir de esta influencia, empieza a colaborar con Reverdy, que comparte sus inclinaciones; juntos crean poemas que se divorcian de la realidad, “pues, como el cuadro que no imita objetos naturales, la obra literaria no ha de describir la vida «real»” (Bary, 57) los poemas, como las composiciones cubistas, “se justifican por su «unidad»; es la misma justificación que presenta [Georges] Bracque para la pintura” (Bary, 60).

Del cubismo también adquiere otro elemento, su carácter fundamentalmente pictórico, que tiene asociadas varias técnicas de las artes visuales, como en *Horizon Carré*, en el que busca cuadrar el horizonte, aplicando el mismo procedimiento en la poesía que los cubistas al aplanar y desfigurar la imagen en la tela, configurando así su propio sistema con unidad interna. Esta técnica tomada del cubismo, la yuxtaposición o aposición, que implica, además de la eliminación de los nexos lógicos o gramaticales en el texto (como propone en 1914 en “El arte del sugerimiento”), la segmentación de la figura o lo sustantivo en planos, para su posterior redistribución en la superficie de dos dimensiones. En la poesía, esto se manifiesta en el plano de la página escrita, como desarrolla a lo largo de *Horizon Carré*.

Huidobro publica tres textos más que son relevantes para la comprensión del creacionismo. El primero de ellos, una carta abierta titulada “La literatura en lengua española de hoy”, de 1920, es en varios aspectos extraña y poco característica para el poeta; esto se puede deber, en parte, a que estaba en medio de una controversia con Guillermo de Torre,

poeta español ultraísta que había sido influenciado por Huidobro, pero que había publicado un artículo hablando de la polémica sobre la publicación de *El espejo de agua*. Huidobro toma en esta carta una postura agresiva contra el ultraísmo, pero además se posiciona con una cierta distancia del creacionismo, sin declarar que fue su creador y refiriéndose a él como una tendencia dominante en la poesía de habla hispana, implicando, sin mencionar directamente en el texto, a Gerardo Diego y Juan Larrea, y declarando que tiene diferencias con otros seguidores del creacionismo, que “se volcaron en la mera fantasía” (Huidobro, 32), sin decir exactamente de quién habla ni en qué consisten exactamente sus objeciones. Esta carta es curiosa, porque podría ser tanto una forma de insulto indirecto a las personas con las que se enfrentó en el contexto de la controversia, o bien podría ser una forma de presagio de lo que serían algunas fisuras en la teoría.

Los otros dos textos sobre el creacionismo son “La creación pura” (1921), en el que esquematiza los procedimientos de la creación de la obra de arte creada o nueva, y “El creacionismo” (1925) en el que intenta resumir su teoría. El creacionismo es, entonces, una teoría estética que establece la independencia del poeta frente a la naturaleza; el poema proviene del intelecto y la imaginación, que son utilizadas para crear objetos nuevos que no imitan las creaciones de la naturaleza, sino a sus procesos para crear: “*Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol.*” (Huidobro, 76, las cursivas son del autor). Esto se logra en la práctica mediante imágenes creadas, situaciones creadas y conceptos creados. Cedomil Goic especifica estas técnicas, indicando que:

“Huidobro distingue la imagen creada, nacida de la modificación de un nombre por un adjetivo, complemento del nombre, frase adjetiva subordinada o locución modal, de las formas predicativas más integradas del *concepto creado* y de la *situación creada*, en las cuales se unen los contrarios en sujeto y predicado.” (209)

Ilustraremos las distinciones anteriores mediante algunos ejemplos tomados de *Altazor*, una imagen creada sería “Ojo árbol” (Huidobro, 63), mientras que una situación creada sería “Se duerme el ocaso con la cabeza escondida” (Huidobro, 69), y un concepto creado sería “Pasión del juego en el espacio” (Huidobro, 59); cabe mencionar que estos últimos dos ejemplos también entran en nuestra definición de imagen poética, pero sigue siendo útil diferenciar las categorías propias del creacionismo.

Estos son algunos de los pilares de la teoría creacionista de Huidobro, que efectivamente está compuesta por una serie de diversos textos, manifiestos y poemas, publicados a lo largo de la actividad creativa de Huidobro, y que responden a distintos momentos de su vida y trayectoria poética. Además, la teoría se pone en práctica de forma disímil en distintos poemarios, publicados de manera paralela al desarrollo de la teoría misma.

A pesar de ello, sin embargo, hemos podido determinar algunas características centrales de esta teoría, para establecer a qué nos referimos exactamente por creacionismo, y qué buscamos en el poema para reconocer sus técnicas y procedimientos. Esto resultará de suma relevancia cuando, más adelante, revisemos la noción de crisis del creacionismo, ya que podremos precisar a lo que esto se refiere y, además, algo igualmente importante para nuestra lectura, identificar cómo se manifiesta esto en el texto.

### **3- Desarrollo**

#### **3.1- Unidad del poema**

La cuestión de la unidad del poema, o, mejor dicho, de su falta de unidad, ha sido una de las principales objeciones que la crítica ha hecho a *Altazor*. René de Costa llega a definir el texto como un “conjunto fragmentario de diversos intentos de escribir el poema total.” (208). Como mencionamos anteriormente, la forma del poema largo presenta su propio desafío y la crítica a *Altazor* con frecuencia insiste en que falla en alcanzar unidad y coherencia. Como lectores de poesía, “sabemos que cualquiera composición lírica posee o debe poseer unidad de experiencia; y cuando un poema amplía su onda y se hace más dilatada su extensión, como es el caso de *Altazor*, aquella unidad de experiencia se hace imperiosa” (Concha, 114). De Costa, por su parte, plantea que el problema de este tipo de escritura surge de que “en nuestro tiempo, los poemas extensos no son épicos, sino líricos; por eso, carecen de la dosis necesaria de pegamento narrativo para darles cohesión.” (186). Es cierto que la narración, tal como existe en la prosa, no tiene cabida en el poema, incluso en sus partes escritas en prosa poética, pero eso no excluye la posibilidad de relatos dentro de él, o de ejes temáticos y estructurales que le otorguen unidad.

Según De Costa, Huidobro intenta darle cohesión mediante su división “en siete cantos numerados que abarcan una trayectoria que va desde el orden al evidente desorden, y se proponen temáticamente como un poema de viaje” (186). En cuanto al viaje, como ya hemos mencionado brevemente, el subtítulo de *El viaje en paracaídas* es suficiente para dar validez a la noción de que se trata de una trayectoria, un camino que implica desplazamiento, pero su propuesta de que dicho trayecto se estructura alrededor de un progreso del orden al desorden resulta algo superficial. Notaremos más adelante que este viaje no es lineal y que, más que un camino hacia el desorden, se trata de la transformación del orden, lo que ocurre a lo largo del poema, y que además significa un material más complejo, y por ello interesante, para el estudio.

Todos, sin embargo, reconocen que dentro del poema hay elementos, tanto temáticos como formales, que ordenan el texto: “su frágil -y problemática- unidad está mantenida por el hilo argumental de una caída de desarrollo, orientación y velocidad discontinuas.” (Schopf, 1). Nuevamente, debemos matizar la noción de caída, cuestión que será profundizada en la siguiente sección, pero, por ahora, podemos conceder que el desarrollo no es continuo ni lineal, y su velocidad y sentido de urgencia varía a lo largo del poema. Jaime Concha plantea que “con dos procedimientos logra Huidobro estructurar unitariamente su poema: mediante la creación de un personaje lírico y por su desplazamiento en un espacio imaginario” (114), a lo que nos permitimos sumar una diversidad de ritmos y técnicas recurrentes a lo largo del viaje, entrelazados con la evolución y eventual transfiguración del personaje.

Alfonso Callejo dice que la obra “tiene unidad de estilo y de contenido” (1), y adhiere a la idea de que “el Prefacio, por su parte, tiene unidad en sí mismo, y también es coherente con el resto de la obra.” (Callejo, 2). Pero el prefacio nos presenta con un desafío particular, porque es la única parte de *Altazor* que fue publicada antes del libro que tiene una importante modificación con respecto al original. Cuando estudiamos una obra literaria, siempre es necesario leerla como texto definitivo, y es injusto considerar una parte incompleta en la valoración del poema final, por más que, en el momento de la publicación del fragmento, este haya funcionado como un poema aislado y autocontenido. Por otro lado, el estudio de la evolución de un poema puede revelar aspectos que no son evidentes normalmente, y en el

caso de *Altazor* “cuanto más sabemos de su interrumpida génesis es útil para comprender su forma final” (De Costa, 186).

Los cambios del texto definitivo con respecto al prefacio original representan una reconsideración fundamental de algunos elementos en el poema y cómo se presentan. Al analizarlo, la variación entre ambas iteraciones “es evidente. Las modificaciones apuntan a una eliminación de los elementos más disonantes y a la inclusión de temas trascendentales” (Callejo, 2). Esta idea de que el concepto del poema cambió ha sido citada como un contribuyente a la falta de unidad del poema:

“El prefacio en prosa y el primer canto registran dos conceptos distintos de lo que iba a ser la obra, dos tentativas temporal y estéticamente separadas (y separables). En cambio, los Cantos III-VII, considerados aparte y en conjunto, encuentran su propia unidad en el patrón de su progresiva desarticulación.”  
(de Costa, 195)

El orden temporal de la escritura de *Altazor* es difícil de precisar, pero se pueden hacer aproximaciones al analizar los estilos que Huidobro cultivaba alrededor del principio de su escritura, alrededor de 1919, y hacia el final, con *Temblor del cielo*, otro poema largo, en prosa. Lo anterior lleva a Jaime Concha a afirmar que “el «Prefacio» en prosa que abre el poema hay que considerarlo más bien un post-facio” (113), revelando así que, por mérito de ser las últimas modificaciones hechas al poema antes de la publicación del texto definitivo, manifiestan una decisión de Huidobro con el propósito de otorgarle más coherencia y unidad al poema en su totalidad. Por ejemplo, el verso “Huye de lo grandioso, si no quieres morir aplastado por un merengue”, es reemplazado por “Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento” (Huidobro, 11), cambio que representa una aproximación al primer canto del libro, reemplazando lo abstracto y general de “lo grandioso” por el “sublime externo”, que implica directamente a la referencialidad, que debe ser evitada en virtud de la creación al interior del poema, junto con reemplazar “un merengue”, que forma una imagen más bien absurda y cómica, por “el viento”, que llama a pensar en las fuerzas motoras de la naturaleza, pero mantiene el sentido paradójico de ser aplastado por algo ligero.

Este cambio ilustra el hecho de que, si bien para De Costa la irregular escritura del poema contribuye a su desorden, la realidad es que, a lo largo de más de una década, ésta

incluyó ajustes para agregarle coherencia y unidad a su versión final. En este poema, el único en el que podemos observar este proceso, nos encontramos con que “el temple predominante en el prefacio es serenamente risueño, algo juguetón contrastando con el tono doloroso y patético que impregna la mayor parte de los Cantos.” (Concha, 113). No obstante, como bien observa Alfonso Callejo, “Concha no tiene en consideración, sin embargo, la versión primitiva, todavía más en esa línea que califica de risueña, ya que carecía de las alusiones metafísicas que tiene ya la versión definitiva.” (2).

Aparte del análisis de la evolución del poema durante su escritura, debemos especificar los hilos temáticos que inicia el “Prefacio”, partiendo por la primera línea del poema: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo” (Huidobro, 9), que inmediatamente instala al personaje del poema en una compleja relación con lo religioso y lo divino. También hay que pensar que es un discurso irónico, ya que después de introducir a Cristo y su muerte dice: “Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo” (Huidobro, 10), lo que implica que hay un creador, que podría ser o no ser el Dios bíblico, y se nos presenta como un vacío, una ausencia. Además, nos encontramos con la figura de la Virgen, con mayúscula, que es también semejante a la figura bíblica, tiene aureola, por ejemplo, pero es distinta en su carácter, su aureola “tiene algunas saltaduras”, a diferencia de “las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas” (Huidobro, 12). Es interesante destacar que en la primera versión del prefacio se la llama “Santa Virgen”, cambio que contribuye a transformar la manera en que es presentada y percibida.

También en el “Prefacio” se nos introduce a Altazor, el sujeto que emprenderá el viaje del poema. El carácter de su figura es discutido, pero por ahora es importante señalar tres características definitorias: es poeta, está solo y está cayendo. Más que poeta, es un poeta con opiniones sobre la poesía, que establece unas breves directrices al respecto, y que luego aparece cuando dice “Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas.” (Huidobro, 13). De Altazor se nos dice, antes incluso que su nombre que está “solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos” (Huidobro, 13), y su posesión emblemática es el paracaídas que “empezó a caer vertiginosamente” (Huidobro, 11) en una caída interrumpida

a lo largo del poema, que la asocia al último tema principal que inaugura en el prefacio, el tema de la muerte: “Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto.” (11)

El “Canto I” difiere inmediatamente del “Prefacio” en que está escrito en versos, marcando el primer paso desde la prosa a una forma más canónica de la poesía. Es el poema más largo del libro, con 684 versos, Goic afirma que “el canto I de Altazor vale como un poema entero.” (84). Este canto adquiere un tono eminentemente trágico, en el que los motivos religiosos, expresados de forma transformadora y lúdica previamente, se materializan en la muerte de Dios. Si antes el personaje había nacido el día de la muerte de Cristo, ahora dice “Abrí los ojos en el siglo / En que moría el cristianismo” (Huidobro, 21). A partir de lo anterior, podría parecer que existe un grado de discontinuidad que le daría razón a René de Costa cuando dice que entre ambos hay ideas distintas de lo que será el poema, pero hay que hacer una diferencia entre ambos en el orden del texto; el prefacio presenta una situación preliminar y el primer canto presenta una situación inicial, desde la que se va a ir elaborando el resto del poema en los cantos siguientes, cada uno con una lógica distinta en la progresión del poema.

Además del paradójico rol que ocupan las figuras religiosas, cuya presencia en un mundo posterior a la muerte de Dios no deja de ser extraña, los tópicos de la soledad y la caída también reaparecen en el “Canto I”, si bien de una forma más dramática:

“Estoy solo  
La distancia que va de cuerpo a cuerpo  
Es tan grande como la que hay de alma a alma  
Solo  
Solo  
Solo” (Huidobro, 22)

Y la caída reaparece, ahora con menor énfasis en el paracaídas, que solo es mencionado un par de veces y que ahora se vuelve más bien metafórico -“Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios” (Huidobro, 22)-, pero con el que todavía:

“Cae  
Cae eternamente

Cae al fondo del infinito  
Cae al fondo del tiempo  
Cae al fondo de ti mismo  
Cae lo más bajo que se pueda caer” (Huidobro, 18)

También vuelve a referirse a Altazor como un poeta, pero algo nuevo se introduce en el poema, la negación inmediata de lo planteado:

“Poeta  
Anti poeta  
Culto  
Anti culto” (Huidobro, 31)

Característico del creacionismo, como antes mencionamos, el juego entre opuestos está presente a lo largo de *Altazor*, pero esta utilización de la técnica, que niega directamente el concepto anterior, distingue al método de sus usos previos, y, entonces, “el Canto I, continúa en un juego constante de contradicciones, en medio de las cuales se descuelga la angustia del anhelo de absoluto, sin perder de vista en el horizonte poético la muerte.” (Goic, 87). A partir de este punto es que Altazor comienza a anhelar, a buscar algo en su viaje, pues ahora el personaje tiene motivos para emprender la travesía poética.

Si bien se nos dice que el personaje está “encerrado en la jaula de su destino” (Huidobro, 20), el poema empieza a meditar sobre el lenguaje poético, y así como “hay palabras que tienen sombra de árbol” (Huidobro, 40), también hay “música que hace pensar en el crecimiento de los árboles” (Huidobro, 41), lo que comprende un nuevo tipo de lenguaje. Se comienza a repetir el verso “silencio la tierra va a dar a luz un árbol” (Huidobro, 42), hasta concluir en que “la tierra acaba de alumbrar un árbol” (Huidobro, 44). Recordemos que uno de los planteamientos del creacionismo había sido justamente “*hacer un poema como la naturaleza hace un árbol*” (Huidobro, 76). Estos versos de técnica creacionista introducen de manera optimista la aproximación que tendrá Altazor hacia las posibilidades del lenguaje, en lo que Octavio Paz llama una “reiteración del creacionismo.” (180).

Entre estos dos cantos y en sus contrastes se sientan las bases de lo que serán algunos ejes temáticos del poema: la muerte de Dios, la soledad en el mundo, y el poeta que reflexiona sobre su arte. Todo esto antes del segundo canto, que hace un violento giro en el curso de



*Altazor*, abandonando su “dialogismo peculiar” (Goic, 85), que se vuelca alrededor del “yo”, a un poema orientado hacia un “tú”, en lo que René de Costa ha llamado “una oda a la mujer, que poco o nada tiene que ver con el primero” (200), noción que desmentiremos a continuación.

El “Canto II” es, sin duda, una desviación respecto a los anteriores y, según Octavio Paz, “no es clara la función de este canto en la economía general del poema” y es “un artificio retórico que interrumpe la acción.” (180). Esta interrupción es cierta en tanto rompe con la caída que se venía desarrollando, parte de lo que hace al canto tan distinto del que le precede, diferencia a la que la crítica ha puesto particular atención. Curiosamente, el “Canto II” es uno de los que más cumplidos recibe en cuanto a su contenido: Cedomil Goic lo llama “un grandioso canto a la mujer” (90); Jaime Concha llega a tildarlo como “uno de los más hermosos cantos dirigidos a la mujer en la lengua española” (129); y Enrique Lihn, a pesar de sus duras críticas a *Altazor*, dice que los versos del segundo canto son “versos perfectos, de una genuina originalidad” (381); incluso De Costa dice que “aunque el canto segundo no funciona como progresión lógica del primero, merece consideración por sus propios méritos” (200).

Es cierto que el tránsito del primer al segundo canto genera un contraste desconcertante y que este último es, por lo mencionado, el más paradójico de *Altazor* como lo ha afirmado la crítica, pero la verdad es que dentro de él hay una continuación de los hilos temáticos ya planteados, con la notable excepción de la caída. La soledad persiste desde el principio, “Heme aquí perdido entre mares desiertos / Solo como la pluma que se cae de un pájaro en la noche” (Huidobro, 45-46). Esto revela algo esencial de este canto, todos los pronunciamientos hacia la mujer se originan desde la soledad del sujeto, no es la presencia de la mujer sino el anhelo de ella lo que vemos en el poema. Octavio Paz justifica su observación respecto a la incongruencia del canto segundo diciendo que “la aventura de *Altazor* es solitaria y la mujer no vuelve a aparecer” (Paz, 180). La primera parte es absolutamente cierta, y esa soledad sólo se hace más evidente e intensa cuando se habla del deseo de la compañía que carece; la segunda, como veremos, la se desmiente en el cuarto canto del poema.

Pese a la distancia entre Altazor y la figura femenina, que no es más que la continuación de “la distancia que va de cuerpo a cuerpo” que “es tan grande como la que hay de alma a alma” (Huidobro, 22) en el canto anterior, busca ser abordada a través del lenguaje creador, lo que retoma las reflexiones sobre la poesía que recuperan pilares del creacionismo, cuando dice que “estamos cosidos por la misma música tendida / De uno a otro” (Huidobro, 47), y que se sirve de su figura para hacer poesía cuando:

“Tengo esa voz tuya para toda defensa  
Esa voz que sale de ti en latidos de corazón  
Esa voz en que cae la eternidad  
Y se rompe en pedazos de esferas fosforescentes” (Huidobro, 48)

Estos versos presentan otro elemento crucial del canto, esto es, que el anhelo por la mujer es análogo al anhelo de eternidad que se observa en el primer canto, cuando decía “quiero la eternidad como una paloma en mis manos” (Huidobro, 25), ahora dice de la mujer que es “dadora de infinito” (Huidobro, 45), que “sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad” (Huidobro, 47). Aquí radica el sentido del vuelco hacia el “tú” del segundo canto, porque tan sólo es otra forma de articular lo ya expresado en los anteriores, que descentra el diálogo de Altazor consigo mismo, a lo que el texto no retoma plenamente a lo largo del resto del poema, por lo que efectivamente puede ser considerado una forma de progreso hacia una desarticulación paulatina de su persona.

Considerando lo anterior, es difícil afirmar que el segundo canto es una sucesión completamente lógica del anterior, y el paso de uno al otro fácilmente puede provocar la perplejidad del lector ante el inesperado cambio de dirección del poema. Octavio Paz plantea que “si Huidobro hubiese tenido a su lado a un amigo como el que Eliot tuvo en Pound, ese amigo le habría aconsejado suprimir ese canto (y otros muchos pasajes), como hizo Pound con *The Waste Land*.” (180). Aunque esto bien puede ser cierto, no podemos decir que este canto, pese a ocupar un lugar extraño en el poema, no contribuye a una desunidad, y por cierto no representa un retroceso, en especial desde lo temático, que es desarrollado y reforzado en versos elogiados por los críticos más severos.

El “Canto III” retoma algunas formas de juego del lenguaje que existían en el prefacio, si bien, entonces, en formato de prosa, por lo que las descripciones de las imágenes

e ideas eran más largas. También el primer y el segundo canto contienen versos en esta línea, pero ahora podemos observar una intensificación del proceso. En este sentido, Goic indica que “el Canto III, se inicia con una serie de premoniciones y definiciones creacionistas y aforismos que hablan del trastrueque de toda la realidad en nuevas imágenes condensadoras de contrarios” (92). Poco a poco el texto se encarga de llevar el potencial del lenguaje desde estas imágenes hasta una serie de símiles en los que se “establece la mayor distancia entre los términos para obtener el resultado más sorprendente” (Goic, 182); estos versos, 36 en total, terminan con

“Tripular crepúsculos como navíos  
Descalzar un navío como un rey  
Colgar reyes como auroras  
Crucificar auroras como profetas  
Etc. etc. etc.” (Huidobro, 57)

La imagen final de estos versos, de la crucifixión de profetas, recuerda a los temas religiosos del “Prefacio” y “Canto I”. Además, los etcéteras del final demuestran que la voz poética sabe que puede continuar con el ejercicio indefinidamente, pero decide finalizarlo y continuar con el poema. Esto se repetirá en otros cantos que tienen largas seguidillas de versos en un mismo estilo, que se extienden por decenas de líneas repitiendo un ejercicio.

Este canto se destaca por abandonar en parte el tono serio de los primeros y tomar una actitud activa frente al mundo. “El canto III es una progresión cada vez más anhelante hacia un desprendimiento de la poesía respecto de la realidad” (Concha, 130), pero desprenderse implica llevar la contra a la realidad, por eso “el canto tercero es el principio de la acción. Es un canto combativo, polémico” (Paz, 180) que se perfila en contra de la tradición poética, a la que dice: “Basta señora poesía bambina ... Basta señora arpa de las bellas imágenes / De los furtivos como iluminados / Otra cosa otra cosa buscamos” (Huidobro, 56). Así, el tercer canto toma esta forma, porque se busca crear algo que pase por sobre la tradición; “el creacionismo es, en primera instancia, un destruccinismo” (Concha, 130), una verdadera ofensiva contra las antiguas formas poéticas.

El juego con el lenguaje será el arma que usará *Altazor* en esta ofensiva, proceso que se agudiza más y más, lo que explica el “giro «lúdico», que culmina en los cantos finales de *Altazor*” (Goic, 92), ya que, como propone la voz poética:

“puesto que debemos vivir y no nos suicidamos  
Mientras vivamos juguemos  
El simple sport de los vocablos  
De la pura palabra y nada más” (Huidobro, 59)

Mario Ávila Rubio, en su libro *Altazor: La experiencia del triunfo* (2001) hace un exhaustivo y metódico análisis del desarrollo del poema, y afirma que en este canto hay una transición, ya que “observamos un avance, puesto que vamos a encontrar en mayor número imágenes donde se aumenta el grado de connotación” (105); si bien la afirmación resulta cierta con respecto a los cantos anteriores, ignora algo, cuestión notoria al titular su apartado sobre el tercer canto “En la mitad del camino”, ya que la verdadera mitad del camino y punto de cambio es el canto siguiente.

Incluso René de Costa, quizá el estudioso más crítico de la unidad del poema, reconoce que hay “una dirección clara de movimiento hacia una progresiva desarticulación que culmina en el grito prístino que cierra el Canto VII y el libro” (201), así que el resto de los cantos siguen una sucesión más evidente y menos discutida, lo que nuevamente nos lleva a pensar que la incorporación del segundo canto a la progresión es el obstáculo principal a la unidad de *Altazor*. Sin embargo, al inicio del cuarto canto nos encontramos otra vez algo que no veíamos desde el “Canto II”, versos dirigidos a un tú: “Enfermera de sombras y distancias / Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable” (Huidobro, 61), cuestión que empieza a evidenciar un aspecto de la función de este canto, recoger en él todos los distintos ritmos y todas las formas del poema en general, antes de cambiar fundamentalmente su curso.

El “Canto IV” es el único otro momento del poema, aparte del “Prefacio”, en el que podemos observar la prosa poética; nos referimos al fragmento que comienza con el verso siguiente: “Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del día agricultor...” (Huidobro, 66). El que inaugura una extensa sección del poema. También en este canto se lleva a cabo una alusión al motivo de la caída, que no veíamos desde el principio: “Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (Huidobro, 72). Se trata

de versos centrados en la figura de Altazor y del mismo Huidobro, incorporado mediante la metalepsis, cuestión que aparece aquí por segunda vez desde el primer canto. Podemos observar también una seguidilla de símiles como en el canto anterior cuando dice:

"Todo esto es triste como el niño que está quedándose huérfano  
O como la letra que cae al medio del ojo  
O como la muerte del perro de un ciego  
O como el río que se estira en su lecho de agonizante" (Huidobro, 67)

El canto, además, contiene elementos de los que le siguen, como, por ejemplo, del "Canto V", en el que los versos del molino, una extensa parte del poema en la que se toma un objeto y se le modifica sistemáticamente con adjetivos y adverbios, está adelantada por un fragmento más breve, que dice:

"Ojo por ojo.  
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  
Ojo soledad por ojo ausencia  
Ojo dolor por ojo risa" (Huidobro, 63)

También el final del poema está presagiado, con palabras que desarticulan la estructura lógica del lenguaje, como los versos espasmódicos que veremos en el sexto canto:

"Espacio la lumbrera  
A estribor  
Adormecido

En cruz  
    en luz  
La tierra y su cielo  
El cielo y su tierra  
Selva noche  
Y río día por el universo" (Huidobro, 74)

Y finalmente se nos adelanta el último canto, en el que las palabras ya dejan de tener significado -"Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aia i i" (Huidobro, 74)- lo que reúne distintos ritmos y formas de *Altazor* en un canto que, si seguimos la lógica de la numeración de los cantos, está justamente en la mitad del libro. El "Canto IV", más que cualquier otro, encarna la unidad de las partes, es un fragmento que está consciente de todos los otros y que no se entiende fuera del contexto del poema en su totalidad, operando como un microcosmos de todos los momentos de *Altazor* en un canto con una diversidad de ritmos irregulares. Además, se reitera el valor de lo lúdico en que, pese a insistir varias veces que "No hay tiempo que perder" (Huidobro, 61), se toma el tiempo de jugar con todos los versos del ojo. El cuarto canto es la síntesis rítmica y temática del poema, en el que se manifiestan las intenciones de unidad de la obra, además de lograr formular un nexo entre sus partes.

Este canto es original en que se distingue por su irregularidad, pero también introduce cosas que son propiamente suyas, la primera es que "empieza un juego más peligroso: fusiones de sílabas y confusiones de significados, colisiones, elisiones y alusiones." (Paz, 180), ejemplificado en versos como "Al horitaña de la montazonte / La violondrina y el goloncelo / Descolgada esta mañana de la lunala" (Huidobro, 68), técnica que continuará en los siguientes cantos. A la par con esto, se introduce un elemento importante para el poema en general, la transformación de *Altazor* en el "pájaro traladí" o "tralalí" dependiendo de la edición, que abre nuevas posibilidades para la conclusión del poema, que anticipa este canto que es "el de la metamorfosis y *Altazor* ya puede lanzarse a otra y más difícil aventura." (Paz, 181).

El quinto canto se toma de lo que establece el anterior para declarar que "Aquí comienza el campo inexplorado" (Huidobro, 75). Este canto es el segundo más largo, en gran parte porque en él hay casi 200 versos del molino, "Molino de viento / Molino de aliento /

Molino de cuento” (Huidobro, 84-85), en los que, como ya vimos con los versos del ojo, se juega modificando un objeto, solo que ahora se lleva realmente a los límites de la extensión del ejercicio, sin los etcéteras del tercer canto, liberado a llevar las técnicas del lenguaje creacionista a sus últimas consecuencias, con imágenes y conceptos creados que amenazan con prolongarse infinitamente.

Más allá de eso, el poema es principalmente una continuación de lo presentado en el canto anterior, sin introducir muchas más cosas, sino que desarrollando lo ya planteado de una manera que no lo había sido aún. El sexto canto, por su parte es la lógica sucesión de lo anterior, que necesita continuar encontrando cómo jugar con el lenguaje, lo que se traduce en que,

“ya que Altazor necesita de manera más apremiante alejarse lo más posible del lenguaje común, vamos a ver que empieza a eliminar los mecanismos de correferencia y los conectores. En efecto, en 175 versos, contamos sólo 60 nexos, entre preposiciones, conjunciones y relativos. Y, en la mayoría de los casos, las palabras en un sintagma están aisladas y además los mismos sintagmas también están aislados entre sí.” (Ávila Rubio, 138)

Ahora es cuando de verdad se comienza a desarticular el lenguaje, destruyendo por completo la referencialidad, en versos como “Cristal si cristal era / Cristaleza / Magnetismo” (Huidobro, 102), que continúan la progresión en la que “el poeta -mejor dicho: el pájaro tralalí- juega con palabras todavía cargadas de significación y las acopla con frenesí” (Paz, 181), pero eso no es suficiente, ya que todavía queda un paso en la trayectoria lógica por dar, eliminar el significado de las palabras, que es exactamente lo que hace en el séptimo y último canto en el que

“se puede hablar no sólo de un distanciamiento sino de un salirse totalmente del sistema. Nos explicamos. El aislamiento de las palabras y sintagmas del canto VI muestran ya una ruptura del sistema, pues los esquemas sintácticos de éste no permiten semejantes relaciones sintagmáticas; no obstante, reconocemos el significado de esas palabras aisladas, aunque, como es sabido, la precisa significación de una palabra se da sólo en su contexto.” (Ávila Rubio, 139)

En el canto séptimo se deja atrás incluso eso, para abrir el paso a versos singulares que, si bien fueron adelantados en el cuarto canto, ahora vienen a formar su propio sistema dentro del poema que cierra *Altazor* en una “serie de bloques silábicos a un tiempo cristalinos e impenetrables” (Paz, 181), cerrando el viaje con los versos:

“Semperiva  
ivarisa tarirá  
Campanudio lalalí  
Auriciente auronida  
Lalalí  
Io ia  
iio  
Ai a i a a i i i o ia” (Huidobro, 111)

Al final de este análisis, podemos decir con confianza que el poema tiene unidad, ordenado como una progresión de un prefacio y siete cantos que, de acuerdo a hilos conductores, tanto temáticos como formales, se suceden avanzando las ideas en el poema, llegando a la conclusión definitiva del séptimo canto. El cuarto canto, por su parte, demuestra que, si bien se pueden tomar las partes del poema por separado, la manera en la que está compuesto llama a pensar en una la coexistencia de ritmos, formas y estilos que conviven de la misma forma en un poema que en la totalidad de *Altazor*, lo que contribuye a superar las dificultades que presenta el segundo canto para una lectura estrictamente lineal del poema.

Debemos decir también que, pese a que, según René de Costa, “el juicio de Huidobro sobre él experimentó muchas transformaciones” (193) durante su prolongado período de escritura, el producto final es unitario, lo que además se refuerza en las modificaciones que el poeta hizo desde la primera publicación del prefacio a su versión definitiva contribuyen a vincularlo con los otros poemas del libro. El autor de la crítica a la unidad del poema, que, recordemos, considera *Altazor* un “Conjunto fragmentario de diversos intentos de escribir el poema total” (208), sí considera que existe un factor que da coherencia al texto, que “entre las etapas de *Altazor*, hay varios y variados comienzos con un final común, el fracaso” (195), lo que nos lleva a preguntarnos cómo exactamente aparece el fracaso en el poema, asunto que será abordado en la siguiente sección.



### 3.2- Fracaso en el poema

Cuando hablamos del fracaso alrededor de *Altazor*, en especial si buscamos determinar si efectivamente debería considerarse un fracaso en alguna medida, debemos preguntarnos si el autor había tenido una postura al respecto, pero una opinión al respecto manifestada después de la publicación no solamente no existe, sino que es inútil, porque lo importante es determinar qué dice el texto sobre su propio éxito o fracaso, lo que implica una lectura del fracaso y su presencia en *Altazor* en sus distintas formas, análisis que revelará aspectos del poema que en varios casos han sido leídos de maneras distintas por distintas personas, o ignoradas en virtud del fortalecimiento de otras posturas y lecturas.

Dos críticos que se atrevieron a aseverar si Huidobro consideraba o no un fracaso a *Altazor* son David Bary y Octavio Paz, el primero que plantea que “lo más prudente es aceptar el fallo del propio Huidobro, quien creía [...] que había fracasado” (Bary, 112) y el segundo que respondía, si bien no directamente a él, que “no podemos hacer lo que han hecho los críticos: cambiar el sentido (la dirección) del vuelo de *Altazor* y ver una derrota en lo que, para su autor, fue una victoria” (Paz, 183). La vasta y radical diferencia entre críticos no hace más fácil nuestra tarea de leer un poema que ya contiene contradicciones y ambigüedades dentro de él, partiendo por la figura de su protagonista.

La voz principal del poema, *Altazor*, es difícil de definir. En el poema se le describe de una multitud de formas que no apuntan a una definición precisa de su figura. Esto es, en gran parte, porque *Altazor* evoluciona y se transforma a lo largo del poema, sumado a que una descripción estrictamente pictórica no serviría para los propósitos del autor. La figura de este personaje se sustenta en una serie de otras figuras simbólicas, literarias, mitológicas o religiosas que le dan mayor profundidad a su carácter y potencial de significación en el poema, lo que para la crítica significa una cacofonía de lecturas que intentan aproximarse a la naturaleza de *Altazor*.

En general, tomando una visión panorámica de distintas lecturas podemos constatar que en *Altazor* “se superponen, por lo menos, la imagen de un aviador, más bien de un aeronauta moderno que desciende provisto de un paracaídas, la del ángel rebelde, caído, estropeado, incluso salvaje y la de una especie de Icaro” (Schopf, 1), pero el énfasis que se pone en distintos aspectos determina algunas conclusiones que se extraen del poema. Lo que

podemos decir con certeza es que, dentro estos ejemplos, estas imágenes no son necesariamente excluyentes entre sí y todas esas lecturas son, en ese sentido, válidas.

La idea de Ícaro es interesante porque representa una forma de fracaso evidente, una incapacidad de volar cerca del sol y, producto de su ambición, caer a su muerte. La relación tiene sus bases en la caída de Altazor, pero no existe en los primeros cantos una alusión a un castigo, sino a una inevitabilidad. Esta asociación pareciera estar sustentada en una lectura retroactiva, con el fracaso ya en mente, lo que no quiere decir que no existan similitudes entre Altazor e Ícaro, partiendo por la caída, pero también con el uso de una invención humana, para el personaje mitológico, las alas de Dédalo y para el otro, el “Ícaro moderno -sin alas, pero provisto de una innovación técnica: un paracaídas” (Schopf, 1).

Octavio Paz, que cuestiona la noción de caída como hilo del poema, lo asocia a otra figura mitológica, según él, “La figura de Altazor tiene una indudable relación con las de faetón e Ícaro. Los dos héroes son prototipos de aquellos que pretenden escalar los cielos y son castigados por su osadía.” e incluso dice que “Es claro que Altazor se parece más a Faetón que a Ícaro. Pues bien, mientras Faetón cae fulminado por el rayo de Zeus, Altazor no cae: desaparece en las alturas, convertido en espacio y universo.” (Paz, 182). Esta idea es interesante y ciertamente original, pero incluso en este caso, como podemos ver en los versos que mejor la sustentan:

“Desafiaré al vacío  
Sacudiré la nada con blasfemias y gritos  
Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado  
Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso” (Huidobro, 29)

El rayo de castigo es algo deseado, algo que traerá el paraíso perdido a las tinieblas en las que se encuentra Altazor, lo que no sólo matiza el planteamiento de Paz, sino que sirve para fortalecer la otra parte de la figura que se presenta en los primeros cantos, Altazor como ángel. Se le ha referido como ángel caído y ángel rebelde, pero la primera forma es la única forma que aparece como tal en el poema, “Eres tú tú el ángel caído” (Huidobro, 27). Este ángel también tiene sus particularidades en su presentación, pues debemos entenderlo como uno que “no confía sólo en sus alas, sino que como ángel moderno y del siglo XX lleva paracaídas” (Concha, 122), elemento común en cualquier interpretación.

La idea del ángel caído lleva inmediatamente a otra, pensar en Altazor como, “podríamos decirlo sin error, el anticristo.” (Goic, 84). Se le dice un “Ángel expatriado de la cordura” (Huidobro, 36), que bien podría encarnar un fracaso de desafiar a Dios, pero también abre una posibilidad de leer versos como:

“Paradoja fatal  
Flor de contradicciones bailando un fox-trot  
Sobre el sepulcro de Dios  
Sobre el bien y el mal” (Huidobro, 31-32)

Sobre los que René de Costa observa que: “El tono luciferino del hablante es aquí notable” (198), pero también que representan que, al rebelarse en un mundo donde Dios ha muerto, existe la posibilidad de un “Segundo Advenimiento” (de Costa, 198), que significa una renovación intrínsecamente optimista.

La muerte de Dios es otro asunto en el poema que tiene relación con el fracaso, en tanto culmina un proceso de degradación en el que no logró, según dice el poema, dar solución a los problemas que acongojan a Altazor:

“La corona de espinas  
Chorreando sus últimas estrellas se marchita  
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema  
Que sólo ha enseñado plegarias muertas  
Muere después de dos mil años de existencia” (Huidobro, 21)

Esto permea, en algún sentido, todo el poema, ya que, según dice Jaime Concha, “En efecto, la catástrofe que origina el tono patético del poetizar de Huidobro es la experiencia de las ruinas del cristianismo” (125), pero estas ruinas tampoco son algo exclusivamente negativo, sino algo predecible, un producto del mundo en el que se encuentran tanto Huidobro como Altazor, que ahora ha superado la vieja metafísica y moral del cristianismo, lo que “engendra en el espíritu del yo lírico sentimientos antitéticos de liberación y pérdida, de libertad y de congoja.” (Concha, 126).

Entonces, nos encontramos con que *Altazor* comienza enmarcado ya en un fracaso metafísico previo a él, pero uno que trae consigo una liberación, un nuevo estado que, sin

embargo, conserva un anhelo de modificarlo, de hacerse cargo del vacío que deja el antiguo cristianismo, que “aún aspira al encuentro de un ser fundante que garantice sentido, eternidad, duración” (Schopf, 1). Efectivamente, Altazor medita al respecto en los versos “¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? / Pondremos un alba o un crepúsculo / ¿Y hay que poner algo acaso?” (Huidobro, 21). Podemos sostener, en todo caso, que en el poema buscará estas soluciones en un proceso que se torna cada vez más optimista.

Tomemos como primer ejemplo de este proceso, repetido varias veces alrededor de distintos temas, el naufragio. Esto será necesario para luego analizar a grandes rasgos cómo el poema va una y otra vez desde una situación negativa o incluso trágica, hacia un optimismo o un revés de la situación inicial, en particular porque:

“El motivo del naufragio y de la persona ahogada aparece con frecuencia en la poesía de Huidobro. En una de las formas del tema general del desastre visto o presentido que ocurre tanto en los poemas estrechamente creacionistas como en los de índole apocalíptica, como *Ecuatorial*, *Altazor* y *Temblor del cielo*, y que crea un lazo de unión entre los dos tipos de poesía.” (Bary, 98)

El naufragio aparece en *Altazor* desde el principio, cuando Altazor dice de sí mismo: “Y heme aquí, solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.” (Huidobro, 13), instalando inmediatamente al naufragio como una experiencia solitaria y trágica, además de una con la que se identifica personalmente. Es preciso tener esto en cuenta cuando leemos cómo aparece el tópico en el poema, es decir, por más que no aparezca como algo que le ocurre a Altazor directamente, es algo que tiene relación con su condición existencial, al fin y al cabo. Esto lo podemos ver en el primer canto, cuando aparece mencionado como parte del escenario que ve durante su caída:

“Cae lo más bajo que se pueda caer  
Cae sin vértigo  
A través de todos los espacios y todas las edades  
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios”  
(Huidobro, 18-19)

Tenemos ya que el naufragio está relacionado a la figura de Altazor como personaje, pero también con el mundo que él observa, que es, recordemos, un mundo en el que la muerte de Dios ha dejado un vacío metafísico y moral. Esta situación inicial, sin embargo, va cambiando a lo largo del poema y, ya en el tercer canto, en el que se propone movimiento y Altazor se convierte de un sujeto anhelante a uno de acción, el camino a seguir es descrito como una “Aventura forrada de desdenes tangibles / Aventura de la lengua entre dos naufragios / Catástrofe preciosa en los rieles del verso” (Huidobro, 59), donde, si bien sigue siendo parte del escenario del mundo en el que se encuentra, la catástrofe es ahora “preciosa”, ha adquirido algo apreciable en su belleza a través del verso.

Más adelante, cuando la acción incrementa en urgencia e intensidad en el poema, el tópico se presenta como algo que, pese a aún conformar parte del imaginario de mundo de Altazor, es algo que se ha de superar, cuando dice: “No hay tiempo que perder / A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo / Yo mido paso a paso el infinito” (Huidobro, 61), lo que refleja el tono del cuarto canto, que contiene la transformación fundamental de Altazor, quien ya ha superado el naufragio en el quinto canto, donde aparece referido como algo pasado:

“Cuando quería saltar de una esperanza al cielo  
Y caí de naufragio en naufragio de horizonte en horizonte  
Entonces vi la rosa que se esconde  
Y que nadie ha encontrado cara a cara” (Huidobro, 77)

La situación se revierte en vista de su nuevo hallazgo, que en el poema representa lo logrado a través del juego con el lenguaje, y al final del mismo canto se declara que “El mar se abrirá para dejar salir los primeros náufragos” (Huidobro, 97), que da vuelta por completo el tópico, concediéndoles la resurrección, el fin del naufragio. De esta forma, en *Altazor*, lo que se presenta como una situación trágica, que inspira pesimismo y la conclusión de un viaje previo, es decir, un fracaso previo, se convierte en una fuente de esperanza y nuevas potencialidades.

Otro aspecto de *Altazor* que varios críticos han asociado a su fracaso y al fracaso dentro del poema mismo, es la presencia de la muerte. En su lectura de *Ecos del alma*, Cedomil Goic afirma que: “Desde este primer libro ya aparece en Huidobro el tema de la muerte que aquí no puede responder sino al influjo literario romántico que se hace patente en

el libro” (61). La muerte, cabe mencionar, representa un tema romántico en la medida que es una forma de unirse de manera definitiva con la divinidad, o encontrarse con la eternidad. Esta faceta romántica pareciera reaparecer a ratos en *Altazor* que, cuando comienza describiendo la condición de su personaje: “He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae” (Huidobro, 9). La muerte, al principio, tiene la misma fuerza que la gravedad y es similarmente inevitable, pero también es parte del entorno, que está dominado por ella, como en los siguientes fragmentos: “Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte” (Huidobro, 9), o también “Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, ruedo entre las nubes de la muerte” (Huidobro, 12).

En efecto, la muerte en el “Prefacio” es motivo de angustia, a la vez que propicia el viaje y se hace presente en los espacios por los que transcurre. “La angustia de la existencia así descubierta se expresa, con real penetración psicológica, en Huidobro, con la noción e imagen dinámica de «caída». Caemos de la vida hacia la muerte” (Goic, 85), la caída y la muerte están, entonces, relacionadas más allá de la similitud de su fuerza de atracción; sino que la caída de *Altazor* debe ser también entendida como una caída hacia la muerte, que es, por el momento, inevitable, y ya en el primer canto se manifiesta de manera dramática: “*Altazor* morirás Se secará tu voz y serás invisible” (Huidobro, 18).

Se pone énfasis también en su inevitabilidad, que va más allá de una cuestión biológica. *Altazor*, como ente, entiende a la muerte como parte inexorable de su existencia, lo que intenta rechazar por cualquier medio, pero no parece conseguirlo:

“Soy yo *Altazor*  
*Altazor*  
Encerrado en la jaula de su destino  
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible  
Una flor cierra el camino  
Y se levantan como la estatua de las llamas  
La evasión imposible” (Huidobro, 20)

Hasta ahora, la muerte es tratada de una manera más bien trágica y pesimista, cosa que se condice con el tono del resto de los tópicos al principio del poema. Sin embargo, a diferencia del ejemplo del naufragio, la muerte no debe esperar sino hasta más avanzado el

primer canto para ser abordada con algo de optimismo, cuando Altazor comienza a rechazar el mundo en el que está, para realmente buscar una salida a su situación:

“No  
No puede ser. Cambiemos nuestra suerte  
Quememos nuestra carne en los ojos del alba  
Bebamos la tímida lucidez de la muerte” (Huidobro, 23)

En estos versos, observamos cómo Altazor busca revertir su suerte y, mencionando explícitamente su voluntad de superar, de alguna forma, la muerte, propone una nueva manera de existir, de considerar el mundo:

“No  
No puede ser  
Consumamos el placer  
Agotemos la vida en la vida  
Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas” (Huidobro, 24)

El rechazo a la muerte, dentro del contexto de este vuelco hacia el optimismo y la esperanza, tienen el potencial de cambiar el destino, en cuya jaula decía encontrarse antes, pero que ahora parece tener escapatoria cuando “la magia y el ensueño liman los barrotes” (Huidobro, 28), lo que sigue hacia el final del canto: “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol / La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne” (Huidobro, 42). Así, la posibilidad de un nuevo nacimiento representa la esperanza que hasta entonces carecía Altazor, lo que consigue al terminar el primer canto: “La tierra acaba de alumbrar un árbol” (Huidobro, 44).

La reconsideración de la idea de la muerte continúa en el tercer canto, al mismo tiempo que se plantea el juego con el lenguaje como respuesta a la angustia de la vida: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos” (Huidobro, 59). A partir de esta mención al suicidio, con un toque de humor negro, mencionando el suicidio, “En este punto parece que Altazor ha encontrado un recurso para no caer en una actitud trágica” (Ávila Rubio, 108). Ahora, para el personaje, vivir es una responsabilidad, un deber, al que se le suma el rol existencial de la poesía y su faceta lúdica, que también hay que salvar de la muerte:

“Todas las lenguas están muertas  
Muertas en manos del vecino trágico  
Hay que resucitar las lenguas  
Con sonoras risas  
Con vagones de carcajadas  
Con cortacircuitos en las frases  
Y cataclismo en la gramática” (Huidobro, 58)

Podría parecer que la superación de la muerte fracasa en el cuarto canto, cuando, hacia el final, dice: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (Huidobro, 72), pero, como indica Octavio Paz, “no hay que llorar demasiado el sacrificio de Altazor. Su muerte es metafórica y se resuelve en una insólita resurrección: «El pájaro tralalí»” (181), y más adelante se reitera el optimismo y la urgencia del poema: “La eternidad quiere vencer / Y por lo tanto no hay tiempo que perder” (Huidobro, 73-74).

En los cantos que le siguen, la muerte aún está presente, y todavía parece inevitable: “Algún día lo sabremos / Y morirás sin tu secreto / Y de tu tumba saldrá un arco-iris como un tranvía” (Huidobro, 98). Si bien la trascendencia parece igualmente inevitable, sin embargo, no elimina del todo la angustia de la muerte, ya que el quinto canto termina con un recordatorio de ella: “Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra” (Huidobro, 99). El sexto canto, entre palabras vinculadas de forma no gramatical, concluye con: “Cristal muerte” (Huidobro, 107). El éxito o el triunfo no está de ninguna manera garantizado, y la muerte solamente desaparece en el “Canto VII”. En todo caso, el riesgo del fracaso, más que un recordatorio de la inevitabilidad de superarlo, sirve para resaltar el mérito de su eventual superación.

No obstante, como mencionamos, la muerte está relacionada íntimamente con el motivo de la caída, por lo que debemos finalmente encargarnos de aquella cuestión esencial del poema, la naturaleza y función de la caída en el viaje de Altazor. Este elemento representa, para Federico Schopf, “el acontecimiento central del poema” (1), en efecto, esta noción del poema como caída tiene sentido en el “Prefacio” y en el “Canto I”, ya que en ambos se mencionan explícita y repetidamente, pero es un error asumir que el desplazamiento



ocurre de manera homogénea durante todo el poema, porque en su trascurso tiene, como ya hemos visto, cambios drásticos de estilo y sentido.

La caída está representada en el prefacio “como un desplazamiento despreocupado del protagonista” (Schopf, 1), en el que Altazor dice: “Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir” (Huidobro, 14), una caída que es tanto física como interior, ambas al mismo tiempo. Luego, en el “Canto I”, la “caída se hace vertical, retorna momentáneamente a su representación tradicional en el espacio terrestre, según la ley de gravedad” (Schopf, 1), pero esta será la última vez que sea representada así, y posteriormente Altazor no caerá, sino que, por el contrario, parece elevarse hacia el “unipacio y el espavero” (Huidobro, 74).

Pero la caída nunca existió sin matiz, y nunca se planteó sin la posibilidad de un cambio de dirección, ya en el “Prefacio” ya se declara: “Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra” (Huidobro, 14), palabras que nos da a entender que existe la posibilidad del rebote, es decir, de un ascenso proporcional a la caída, lo que significa que podemos leer el poema, como lo hizo Cedomil Goic, entendiendo que estamos frente a un viaje que es “en Huidobro propiamente «caída», caída hasta lo más hondo de sí mismo para rebotar al infinito” (85). A partir de lo anterior, podemos, entonces, recontextualizar versos como:

“¿No ves que vas cayendo ya?

Limpia tu cabeza de prejuicio y moral

Y si queriendo alzarte nada has alcanzado

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra” (Huidobro, 18)

Este fragmento que en el “Canto I” reitera la inevitabilidad de la caída, pero, contrastando con el elemento del rebote, puede aportar un nuevo sentido a la idea de dejarse caer sin miedo; el vértigo se revierte si la caída es necesaria para el ascenso. Esto se materializa fundamentalmente a partir del “Canto IV”, en el que el “pájaro tralalí”, que comienza un proceso de desintegración distinto en esencia de la caída del principio, busca ir “más allá del último horizonte” (Huidobro, 74). Aquí yace la importancia de la ya citada frase de Octavio Paz cuando indica que “el sentido (la dirección) del vuelo de Altazor” (183) no cae continuamente al abismo hacia una derrota final, sino que cae con conciencia de que se elevará nuevamente hacia nuevos destinos no explorados.

El otro pasaje que resulta crucial para revertir la idea de la caída en el poema está en el “Prefacio”: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.” (Huidobro, 15), que transforma al paracaídas, elemento fundamental, como vimos, para la figura de Altazor, en impulsor de su ascenso. Una y otra vez observamos cómo el fracaso se asoma en el poema de distintas formas, sólo para ser revertido optimista y esperanzadamente, sin olvidar su posibilidad, pero aspirando siempre a su superación, hasta llegar al triunfo final en el “Canto VII”. La idea del parasubidas, sin embargo, está relacionada a la idea del poeta mago, cuya presencia nos llevará al fondo mismo de las contradicciones del poema y del propio Huidobro que, como nos daremos cuenta, pondrá en crisis a su trabajo teórico y su obra literaria.

### 3.3- Los dos Huidobros

La idea del poeta mago proviene, según Octavio Paz, de los orígenes de la poesía, cuando tenía un rol como ritual, pero reaparece con el romanticismo, en la modernidad, cuando “ante el desmantelamiento del cristianismo por la filosofía crítica, los poetas se convirtieron en los canales de transmisión, el antiguo espíritu religioso, cristiano y precristiano. Analogía, alquimia, magia” (149). Además, como ya vimos, la crisis del cristianismo es fundamental en *Altazor*, así que existe bastante evidencia de la preponderancia de lo romántico en el poema, ya que, al fin y al cabo “el tema de la muerte de Dios es un tema romántico.” (Paz, 73).

Sin embargo, el propio Huidobro se parece contradecir, porque cuando elabora su idea del poeta creador en “La creación Pura”, menciona que:

“Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aymará) que dijo «El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, haz llover». A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza.” (Huidobro, 38)

Más allá de la verosimilitud de la historia, su relevancia yace en el distanciamiento de la figura del poeta mago, que tiene objetivos distintos a los de la poesía que Huidobro busca hacer. Es extraño que el poeta mago aparezca en *Altazor*, considerando que su autor se había pronunciado contra la validez del concepto. Ahora el mago es un vehículo de la esperanza, manifestada en el parasubidas, del poema. Estamos, al parecer, frente a un vuelco romántico que separa a *Altazor* del creacionismo, que le daría la razón a Octavio Paz en que “nadie puede sustraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras” (31), ni siquiera un poeta que se esmeró en desarrollar una teoría que lo rechazaba en virtud de una creación independiente de la realidad y la naturaleza, que, en vez de hacer llover, hacía florecer la rosa “en el poema” (Huidobro, 13) y delimitaba así sus atributos.

Partiendo de este ejemplo, ya se pueden vislumbrar los primeros indicios de la contradicción en el fondo del problema, que tiene, desde sus fundamentos, motivos que se oponen entre sí: por un lado, la teoría creacionista y, por el otro, el romanticismo inherente en Huidobro. En efecto, la figura del mago no se presenta sola, se hace junto con otras formas, primero “uno débil, el Hombre, al que la altura le causa vértigo: otro idealista, el Poeta, que disfruta la caída y tiene gran placer en dejarse atrapar por «el imán del abismo.» Y finalmente, el Mago” (Callejo, 7), el que representa la posibilidad de trascender y utilizar sus poderes para transformar el mundo.

Por el momento, observaremos la relación entre las dos figuras más distantes entre sí de la tríada que presentan los versos anteriores, el hombre y el mago, que representan los dos extremos que conviven en el poema. Varios críticos han identificado esta dicotomía y, si bien lo plantean con distintos nombres, todos coinciden en qué los distingue. David Bary hace notar la diferencia entre el teórico y el poeta, en el que: “El teórico se quiere esteta; el poeta, profeta” (Bary, 105-106), mientras que Jaime Concha toma prestados, según dice, términos de Ernst Robert Curtius, que hacen la distinción entre el juglar y el vate, donde el primero representa el ocio lúdico encontrado en la poesía, mientras que el segundo actúa como vidente y profeta.

Si bien la dicotomía planteada por Bary resulta de estudios dedicados a la obra de Huidobro, la de Concha proviene de un conflicto en el centro de la creación poética, con precedentes importantes en la historia del arte. Octavio Paz, que también distingue entre el

“poeta Huidobro” y el “creacionista Huidobro” (181), establece, por ejemplo, una oposición entre la analogía e ironía en la poesía moderna y en general se ordena su recorrido por la historia de la lírica en torno a oposiciones. Antes de él, Friedrich Nietzsche planteó su dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco para explicar el origen de la tragedia griega clásica. Todo esto para decir que a lo largo de la historia del arte se han identificado diferentes principios contradictorios en los cimientos de la creación artística, que generalmente coexisten e incluso son la razón del surgimiento de distintas formas cuyas mejores expresiones consisten en un equilibrio entre sus elementos contradictorios.

La dicotomía presente en *Altazor*, entre el romántico que profetiza y el teórico que juega con el lenguaje, resulta en una fricción que, desde cierta perspectiva, hace imposible el pleno desarrollo de ambos. De aquel problema proviene el razonamiento de Guillermo Sucre para proclamar a *Altazor* como el “poema del fracaso” (107), ya que, al mezclar sus dos facetas con objetivos contrarios, demuestra la “desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto” (Sucre, 107). Es decir, al asumir la imposibilidad de alcanzar lo que busca el profeta, el poema en su totalidad consiste en el desarrollo del fracaso. Ahora bien, como indica Ávila Rubio, Sucre “debió haber dicho «la imposibilidad de alcanzar el absoluto», pues no puede haber imposibilidad de aspirar a algo, sino de alcanzar ese algo” (Ávila Rubio, 150), ya que, efectivamente, la aspiración existe a lo largo del poema y Huidobro no permite que esta contradicción le impida buscar ambas cosas simultáneamente, lo que nos lleva a cuestionarnos si el rol del absoluto en el poema es el alcance de él o, más bien, su mera aspiración.

Sucre resuelve la problemática del poeta mago enmarcado en este conflicto de anhelos planteando que “la dualidad, no obstante, se presenta de un modo más profundo en otro plano: sólo metafóricamente el poeta puede ser mago y esa metáfora nunca llega a fusionar los términos que relaciona.” (Sucre, 102). Si el mago es tan solo una metáfora, su magia se limita a los confines del poema, lo que tiene un eco en los planteamientos de la figura del poeta en el creacionismo, acercando así a ambas ideas del poeta, ya que “*Altazor* sabe que su magia no puede ser encarnación de lo real, sino, simplemente, conjuro a través del juego” (Sucre, 103).

A la luz de esta “dualidad insalvable” (Sucre, 102), que origina el fracaso en el poema, Sucre propone que “lo que busca Huidobro es desenmascarar la poesía: puesto que no es de verdad magia, mostrar su absoluta irrealdad” (103), que transforma al mago en una figura trágica, que aparece con frecuencia en un poema que niega sus supuestas capacidades. Lo extraño es que, como ya vimos, el tono trágico de *Altazor* se tiende a resolver en vuelcos redentores hacia la resolución de la angustia en el poema. Entonces, si el objetivo del mago es alcanzar lo absoluto, fracasa, pero eso no considera la manera en que aparece el mago según el mismo Sucre, es decir, como metáfora de mago cuya magia se manifiesta en juego con el lenguaje, ignorando que hay una parte de Huidobro que considera ese juego como un fin poético. El mago puede, entonces, en la lógica del poema, aspirar con validez sin alcanzar lo que anhela, si su búsqueda lúdica resulta en juego productivo.

Sin embargo, otro crítico propone un caso similar; David Bary llega hasta plantear que *Altazor* es “el poema anticreacionista por excelencia” (107), ya que considera que la presencia de la faceta romántica y profética de Huidobro en el poema constituye una refutación del creacionismo, lo que le da sentido al poema completo. Esto es inmediatamente conflictivo, ya que hemos visto el uso de técnicas y planteamientos del creacionismo que aparecen en *Altazor*, lo que contradice la idea de que el poema sea una negación de la teoría. Lo que sí debemos admitir es que estas formulaciones cambian progresivamente hacia el final del poema, hasta desaparecer en el último canto, que ya se distancia de las técnicas identificables de la teoría creacionista, así que es innegable que *Altazor* no es un poema propiamente creacionista, pero hasta qué punto encarna una refutación de sus principios es debatible.

Bary identifica a la ausencia de Dios como el motivo principal de angustia en el poema. “El problema de *Altazor* es el de llenar este vacío” (Bary, 113), tarea que le corresponde, según el crítico, al poeta que como “pequeño Dios” había imaginado Huidobro. Ahora bien, Huidobro nunca había planteado al poeta como reemplazo de Dios, sino más bien como una figura con la capacidad de crear de manera paralela a la naturaleza, pero independiente de ella y, si bien la angustia por la ausencia o la muerte de Dios es aparente en el poema, asumir que *Altazor* busca ser su reemplazo es un salto de conclusiones que ignora

la consciencia que tiene Huidobro de la pequeñez del poeta como creador con respecto a una figura verdaderamente divina.

Su problema con el poema se basa en que “Huidobro no cree, como los místicos, que sus imágenes puedan ser revelaciones del más allá, ni como Guillaume Apollinaire, que sus «verdades literarias» puedan llegar a ser verdades de la vida; por fin, no comparte el misticismo materialista de los surrealistas” (Bary, 102), lo que en un poema profético significa el fracaso del lenguaje para realizar las aspiraciones del poeta. Bary, por cuestiones relacionadas al carácter de Huidobro, le reprocha su intento de falsificar una experiencia mística, sin considerar el valor que tiene el simulacro poético de aquella, que es lo que vemos en el poema, que efectivamente no contiene una revelación divina, sino más bien la realización de un viaje que utiliza el lenguaje para alcanzar una búsqueda poética, presentado con la intensidad e importancia de una experiencia mística. La diferencia entre falsificación y simulacro representa una interpretación gratuitamente negativa de las intenciones del poeta que, si bien exhibía comportamientos de “señorito caprichudo” (Bary, 114), no buscaba hacer pasar *Altazor* como la culminación de un proceso religioso, sino que uno poético.

Octavio Paz, por su parte, reconoce que “*Altazor* no es una negación del creacionismo; tampoco es una reiteración: es una transmutación radical” (178), junto con reconocer que Huidobro consideraba el viaje de *Altazor* un triunfo, pero plantea que hay en el poema un “fracaso espiritual” (Paz, 182). Según Paz, Huidobro, al intentar tomarse las atribuciones creadoras de un dios, cuya “habla es productiva” (182), concluye el “Canto VII” con sus sílabas que no son propiamente palabras con sentido, es decir, palabras que dejan de ser “objetos vivos” (Paz, 183). Este planteamiento tiene su origen en su idea de la imagen poética que, como vimos antes, le da vida al objeto y sentido al poema. Al eliminarla, el lenguaje hecho de versos que “no dicen, rigurosamente, nada.” (Paz, 184), constituye, según Paz, un fracaso.

La aproximación de Huidobro, sin embargo, es distinta, y, si bien en su obra propiamente creacionista sus ideas sobre la imagen poética se asemejan a su práctica en *Altazor*, en la transmutación del creacionismo resuelve que ya que “las palabras son esclavas de la realidad por su valor representativo, en cuanto designan objetos; por tanto, el verdadero elemento creador de la palabra se encontrará más allá de sí misma, en las raíces de sí misma,

en la palabra que no designa «nada nada», sino que es puro «rumor», «*aliento* de frase» (Concha, 130). Pero tampoco es del todo cierto que los versos del último canto no digan nada: en primer lugar, tienen el sentido del canto del “pájaro tralalí”, cosa que Paz también reconoce; y, en segundo lugar, hay en el “Canto VII” el uso de neologismos, y aunque muchos no significan nada, hay algunos como “ylarca” (Huidobro, 109), que se componen de fragmentos de palabras que sí existen y, por lo tanto, las evocan sin necesariamente componer una imagen.

Enrique Lihn plantea algo aún más ambicioso que sus colegas críticos: tilda de fracaso a Huidobro, más allá, incluso, de su obra, ya que, según Lihn, “en él se mezclan, sin combinarse ni entrar en tensión dialéctica, las instancias del racionalismo materialista y el irracionalismo mágico que le indica el camino de las ciencias «malditas», de la filosofía tradicional” (Lihn, 376). Esta declaración resulta extraña, ya que tilda a una persona de fracaso en base a un juicio sobre su dimensión intelectual, a la que no tenía acceso más allá de su obra escrita. Pero incluso con todo eso en consideración, no es posible decir que no existe tensión entre ambos polos de Huidobro, ya que en *Altazor* vemos cómo se desarrolla su contradicción, entrando en una clarísima tensión de la que resulta el poema.

Jaime Concha es una excepción en su manera de plantear la dualidad del poema. Para él “ambos rostros suyos alcanzan un equilibrio armonioso” (Concha, 136), que además representa el aspecto más singular del poeta y su obra más importante. Esta postura destaca lo que puede resultar de la coexistencia de ambos impulsos creativos, es decir, que, al mezclar en el poema a sus dos tendencias -profética y teórica-, ambas se potencian para alcanzar algo más allá del conflicto, siempre presente, pero superable en tanto se convierte en el fundamento de una actividad poética, que encarna las contradicciones del poeta y de la época. Nietzsche consideraba que era justamente cuando lo apolíneo daba forma a lo dionisiaco que pudo surgir el pensamiento trágico en la antigüedad clásica; de manera similar opera la dualidad de Huidobro, en que la parte teórica y creacionista contribuye a dar forma a los impulsos románticos que el poeta poseía.

Estas dos caras del poeta, sin embargo, “no se concilian en una síntesis perfecta” (Concha, 136) durante la totalidad del poema, lo que se debe, en primer lugar, a su extensión y heterogeneidad, que dificultan el tratamiento de cualquier motivo o idea con regularidad

absoluta, lo que se vuelve especialmente complicado cuando se trata de un equilibrio tan delicado, y, en segundo lugar, porque el poema desarrolla el conflicto de manera que ambas partes se pelean por el protagonismo antes de llegar a su resolución al final del poema. Al respecto, Concha plantea que “el juglar monopoliza excesivamente la conducción de la palabra” (136), algo que se evidencia en la cantidad de versos del molino en el “Canto V”, en los que el juego con el lenguaje eclipsa la búsqueda de lo absoluto con su abrumadora repetición.

Alfonso Callejo tiene la opinión contraria: “En un contexto literario (creacionismo), el hombre habría vencido a la muerte, pero, en última instancia, el reto al creador, la posibilidad de trocar paracaídas en parasubidas y muerte en muerte de Dios, es un fracaso.” (Callejo, 7). Según esta perspectiva, es el profeta el que le impide al poeta creacionista alcanzar lo anhelado. Esta lectura omite que aquellas aspiraciones, de rebelarse contra el creador y vencer a la muerte, provienen del impulso romántico en el poema, y que una poética que siga la teoría creacionista no aspiraría a ellas en primer lugar.

Pero, nuevamente, lo que hay en *Altazor*, aunque sea rebelde en espíritu, no es una afrenta que busque atacar al creador, no es una solución a la muerte de Dios y mucho menos su reemplazo por uno nuevo; es la respuesta a la angustia que la muerte de Dios genera. Efectivamente, hay en la obra una crisis del creacionismo, que en algunos casos funciona como una “camisa de fuerza que le impide al poeta hacer lo que más quiere” (Bary, 311), o, más bien, le prohíbe llevar a su última consecuencia sus aspiraciones románticas y, por lo tanto, desarrollar plenamente sus preocupaciones metafísicas. Esta crisis, sin embargo, no concluye con una teoría que aplasta al poeta, sino con la combinación de ambas en un poema donde se liberan entre sí.

Esto se manifiesta en el poema, al principio, con la fricción de conceptos que se niegan y oponen. Los primeros son los versos ya mencionados en esta sección, del hombre, el poeta y el mago, que cohabitan en *Altazor*. Otra instancia es cuando se dice: “Poeta / Anti poeta” (Huidobro, 31), donde postula dos contrarios que son igualmente válidos descriptores de su figura. En otros momentos, esto se desarrolla con la presencia de los motivos de corte romántico que ya hemos mencionado, como la muerte y la muerte de Dios, junto con la manifiesta expresión de anhelo de lo absoluto, como: “Quiero la eternidad como una paloma



en mis manos” (Huidobro, 25) o “La eternidad quiere vencer / Y por lo tanto no hay tiempo que perder” (Huidobro, 73-74), mientras que paralelamente hay métodos del creacionismo, como las enumeraciones de imágenes y conceptos creados.

Sin embargo, hacia el final del poema, esta fricción, que se expresa en estas formas poéticas diferentes en el mismo poema y versos que exhiben planteamientos contradictorios, deja de ser satisfactoria, y ya en el “Canto IV” esto “no es suficiente, pues todavía hay lucha de contrarios. Tiene que eliminarla. ¿Dónde? En el «último horizonte»” (Ávila Rubio, 134). La figura que quizá mejor resume la respuesta del poema a la contradicción fundamental en su centro aparece también en este canto, el “eterfinifrete” (Huidobro, 74), un neologismo que es también un palíndromo, una idea creada, a la manera del poeta creador, lúdicamente, al juntar eterno y finito, es decir, los elementos productores de la contradicción, en el que lo finito está contenido por lo eterno, pero ambos coexisten en un mismo supravocablo.

El “eterfinifrete” encarna lo más especial de *Altazor*, lo que hace al poema una obra singular en la poesía de habla hispana y, por cierto, la obra más importante y representativa del carácter poético de Vicente Huidobro, esto es, su capacidad de dar sentido a ambas facetas del poeta, al presentar la aproximación a lo eterno a través del juego y la presentación del juego como una tarea con peso existencial. La poesía de Huidobro sólo puede aspirar a lo eterno con humor y juego, así como el juego carece de un rol satisfactorio si su fin es solamente demostrar las posibilidades del lenguaje como ejercicio, y no incorporar las posibilidades del lenguaje poético con el fin de hacerse cargo de las congojas metafísicas de quien lo utiliza.

En este sentido, el “Canto VII” es la resolución de la dualidad. Sus sílabas sueltas representan el juego del lenguaje llevado hasta su última consecuencia, que destruye la palabra y la convierte solamente en sonido, música, canto, incluso, que existe fuera del tiempo y representa el entendimiento poético de lo eterno. Las posturas de los críticos que plantean el fracaso de *Altazor* omiten la posibilidad del sincretismo de las partes de su dualidad conflictiva y optan por declarar que su fricción menoscaba el poema en general. Para ellos, en sus lecturas, el creacionista o el profeta se impiden uno a otro, alcanzar su objetivo, cuando, por el contrario, ambos se disuelven e integran en el poeta de *Altazor*. La

teoría y la profecía se pierden para alcanzar lo propiamente poético. *Altazor* es, entonces, el triunfo de la poesía frente a sus contradicciones, gracias a ellas.

#### 4- Conclusión

En el discurso con el que citamos al inicio de este informe, Nicanor Parra planteaba que:

“Una de las pocas cosas que podemos decir a ciencia cierta  
Es que los años pasan a favor de Huidobro  
Se le celebra en todas sus humoradas  
Y él nos perdona todas nuestras deudas” (689)

Esto quizá era verdad en 1993, pero, en los 30 años que han pasado desde el centenario del natalicio de Huidobro, este entusiasmo parece haberse disipado en cierta medida. A pesar de que aquella ola de interés por el poeta haya menguado, el legado que dejó permite que trabajos como este existan, enmarcados en un contexto posterior a la revaloración de la figura de Vicente Huidobro y su obra, con la posibilidad de reexaminar la crítica que se le ha hecho históricamente y estudiar fructíferamente su poesía.

Lecturas como la presente no tratan de hacer una apología caritativa de Huidobro. Desde luego, *Altazor* no es un poema perfecto, pocos poemas lo son por completo, pero la ambición de la obra máxima de Huidobro hace que sus irregularidades se vuelvan más notorias. El confuso rol del "Canto II" en la progresión del poema y las enumeraciones de cientos de versos repetitivos, por más que tengan un rol en el poema, son cuestionables y difíciles de ignorar en la lectura.

La idea de que *Altazor* sea un fracaso tiene distintas formulaciones, pero en este trabajo identificamos tres propuestas principales que supuestamente harían del poema un fracaso. En primer lugar, la unidad y coherencia del poema, ya que, si fuera un poema carente de unidad, su sentido de desarrollo se vería debilitado, y la noción de viaje y trayectoria que busca cultivar sería insuficiente, y su conclusión, por lo tanto, insatisfactoria, y su validez, deficiente. La segunda forma en la que se plantea el fracaso es a través de la presencia de tópicos y tonos que lo manifiestan en el poema, que, al anunciar su propia impotencia para

lograr sus objetivos, demostraría que su triunfo era imposible desde el principio. La tercera y última formulación del fracaso se basa en la tensión fundamental del poema, entre el poeta teórico, que busca desarrollar una estética en el poema a través del juego, y el poeta profético, que busca alcanzar lo absoluto para resolver sus problemas metafísicos. Esta dualidad provocaría que ninguna de sus dos ambiciones se pueda cumplir por completo, resultando en el fracaso de ambas.

El poema, como vimos, encuentra su coherencia en varios aspectos de su composición. Es un poema largo estructurado en un “Prefacio” y siete cantos numerados, que desarrollan una trayectoria con sentido de viaje, que parte desde una situación inicial de angustia existencial, que paulatinamente evoluciona, mediante cambios de estilo y ritmo, hacia una situación final de canto y liberación, alcanzada después de abarcar distintos tópicos de forma paralela a una progresiva desarticulación del lenguaje poético. *Altazor* encuentra su síntesis rítmica y temática en el “Canto IV”, a la mitad del poema, que incorpora los estilos y ritmos de los otros cantos, lo que conecta a las partes entre ellas, dándoles así un sentido de unidad que supera la singularidad de sus fragmentos.

En cuanto al ámbito de lo temático, *Altazor* también cuenta con un tratamiento coherente de motivos a lo largo de su extensión, que avanzan junto a su desarrollo, de canto en canto, hasta el final del poema. El desplazamiento, primero en la caída de Altazor y luego su ascenso, sigue esta lógica con el avance del poema, como lo hacen el anhelo de infinito que introduce en sus primeras partes y el juego con el lenguaje que articula como forma de alcanzarlo. El sentido de evolución paulatina le confiere unidad al poema a pesar del largo y aparentemente discontinuo proceso de escritura, durante el que se buscó la unidad, como revisamos en nuestro acercamiento al “Prefacio”, que fue publicado antes como fragmento de la obra en 1925, y que se modificó en la versión que se publicó con *Altazor* en 1931, de una manera que lo introduce con mayor fluidez en la estructura rítmica y temática del libro.

Sus tópicos, en cuyo tratamiento algunos críticos leen el fracaso del poema, incluyen el naufragio, la muerte, la muerte de Dios y la caída como principio estructural. La naturaleza de Altazor es también problemática, ya que integra elementos de distintas figuras, ya sea un ángel caído, el Anticristo, Ícaro o Faetón, que implican distintos grados y motivos de fracaso. Esos tópicos y figuras, por su naturaleza, conllevan actitudes trágicas o pesimistas, pero,

como vimos, lo negativo de las situaciones iniciales se revierten hasta encontrar, en su desarrollo, la superación ya sea de los problemas mismos o de la angustia que producen. Los naufragios emergen del mar nuevamente y la muerte, junto con la muerte de Dios, encuentran su alivio existencial a través del juego con el lenguaje y la muerte; en particular la de Altazor se resuelve en una trasmutación en el “pájaro tralalí”, que instala la posibilidad de resurrección en el poema. La caída como principio estructural, que condenaría al personaje al abismo, también se matiza, y vemos cómo el rebote se manifiesta en el poema mediante el juego, hasta alcanzar el “unipacio y el espavero” (Huidobro, 74).

A través de la figura del poeta mago, que tendría la posibilidad de transformar al paracaídas de Altazor en un parasubidas, nos introducimos en la problemática de la doble motivación del poema, por una parte, con un poeta creacionista, teórico, que quiere desarrollar una estética, y, por el otro lado, un poeta romántico, profético, que quiere alcanzar el infinito y la eternidad. A partir de esta contradicción que transcurre a lo largo del poema fundamentan su juicio mayoría de los críticos que consideran a *Altazor* como un fracaso.

En nuestra lectura, sin embargo, determinamos que la característica singular del poema no es una fricción que lo destruye debido a sus contradicciones internas, sino un tratamiento de dichas contradicciones que permite que convivan y se complementen, para concluir con su mutua disolución y realización. La profecía abarcada lúdicamente y el juego con consecuencias existenciales se atribuyen connotaciones que potencian su peso y significancia, de la única manera que podría satisfacer a Huidobro, que encarnaba ambas tendencias simultáneamente y que finalmente las reconcilia en el “Canto VII”, donde ambas llegan a su última expresión, en un conjunto de sonidos que va más allá los límites de la técnicas creacionistas para llevar al juego con las palabras hasta su conclusión, junto con representar alegóricamente la liberación de las congojas metafísicas de Altazor. De esta forma, se supera la posibilidad del fracaso por la fricción del esteta y el profeta para alcanzar el triunfo de lo propiamente poético, depurado en el último canto.

En la actualidad, la figura del autor de *Altazor* se ha consagrado como uno de los poetas más importantes tanto para la literatura chilena como para el habla hispana en general; hasta se podría afirmar con validez que “Vicente Huidobro es el iniciador de la poesía moderna en nuestra lengua” (Paz, 177), pero su relevancia no es solamente una cuestión

histórica, sino que sus méritos poéticos también deben ser valorados por la innegable calidad de su obra y su habilidad para formular un poema como *Altazor*, que articula sus principales preocupaciones, tanto literarias como existenciales, en una singular obra cúlmine.

## Bibliografía:

- Apollinaire, Guillaume. "El nuevo espíritu y los poetas." *Gradiva Revista Literaria*. Año III Nos. 7-8, Trad. Magdalena Holguín. 1989, pp. 7-13.
- Ávila Rubio, Mario Jhonny. *Altazor: La experiencia del triunfo*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2001.
- Bary, David. *Huidobro o la vocación poética*. Granada: Universidad de Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Bary, David. "Vicente Huidobro: El poeta contra su Doctrina." *Revista Iberoamericana*. Vol. XXVII, Núm. 52. 1961, pp. 301-312.
- Callejo, Alfonso. "Huidobro y las dos versiones del prefacio de Altazor" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos Vol. XIII*. No. 1. 1988, pp. 1-10.
- de Costa, René. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Concha, Jaime. "Altazor, de Vicente Huidobro." *Anales de la Universidad de Chile*. No. 133. 1965, pp. 113-136.
- Goic, Cedomil. "La poesía de Vicente Huidobro. Primera parte." *Anales de la Universidad de Chile*. No. 100. 1955, pp. 21-37.
- Goic, Cedomil. "La poesía de Vicente Huidobro. Segunda parte." *Anales de la Universidad de Chile*. No. 100. 1955, pp. 38-61.
- Goic, Cedomil. "La poesía de Vicente Huidobro. Tercera parte." *Anales de la Universidad de Chile*. No. 101. 1956, pp. 61-119.
- Goic, Cedomil. *Vicente Huidobro. Vida y obra. Las variedades del creacionismo*. Santiago: LOM, 2012.
- Huidobro, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- Huidobro, Vicente. *Manifiestos*. Santiago: Editorial MAGO, 2009.
- Morales, Andrés. "Breve esbozo para situar a Vicente Huidobro." Prólogo a *Antología Poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.
- Morales, Andrés. *Huidobro en España*. Santiago: MAGO Editores, 2016.
- Lihn, Enrique. "El lugar de Huidobro (1970)." *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975, 363-384.

- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2012.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo [más] (1975-2006)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Paz, Octavio. "Decir sin decir: Vicente Huidobro" *Fundación y disidencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 177-184.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1970.
- Schopf, Federico. "Lectura de Altazor." *Cyber Humanitatis*, No. 16, 2000.
- Sucre, Guillermo. "Huidobro: Altura y caída." *La máscara, la transparencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 90-112.