

Altazor

Tatiana Aguilar-Alvarez Bay
Universidad Panamericana

A Ramón Xirau

I

Sospechas, burlas y animadversión, encuadran los inicios de la vanguardia. En contraste, el gesto de sus protagonistas no pudo ser más decidido. Están convencidos de que su propuesta es pertinente: cuestionar el arte para renovarlo. Admira su infalible instinto, parecen dotados de una innata espontaneidad. Sin experiencia, procedieron como si hubieran dedicado siglos a deshabitualizarse —puede ser que descubrieran una forma inédita de la memoria—; adivinaron la oportunidad de un lenguaje artificialmente primitivo; se valieron de la técnica para superar una historia atroz.

En la primera década del siglo XX ya está planteada la reforma que transformará, además del lenguaje plástico, nuestro modo de percibir. La imagen “deformada” de *Las señoritas de Avignon* (1907), noventa años después resulta natural y ópticamente más justa —desde la perspectiva que inaugura— que la imagen propuesta por el arte representativo. El arte nuevo se gesta y desarrolla a la vez que la guerra, resuena el fragor de las trincheras en los sucesivos manifiestos que acreditan su nacimiento. Proclamas bélicas, poéticas revolucionarias: acompaña a la sensación de ruina la necesidad de configurar otro horizonte. El conflicto se deja sentir, pero no como podría suponerse; el arte moderno no se lamenta de la destrucción, ahonda en el ciclo que la desencadena. Es compatible la multiplicidad

—incluso heterogeneidad— de sus direcciones, con la búsqueda común de un estilo conforme al ritmo industrializado y al paisaje urbano¹.

Pasados los años, entendemos las libertades que la vanguardia se toma, más difícil es aprender de las que se prohíbe; hay en el origen del arte moderno una obsesión depuradora, vigente en las tendencias dominantes del siglo XX. Entre otros ejemplos, están: la expresión escueta; la simbiosis del lenguaje cotidiano y literario; el predominio del lenguaje directo, en contraposición del circunloquio y la prolijidad descriptiva; el control de la efusión romántica; el gusto por la sorpresa, con la violencia que implica. Definitivamente, un reordenamiento sintáctico. Esta revisión de principios exige a todas las artes volverse sobre sí mismas, se afinan los instrumentos de una de por sí decantada sensibilidad; paradójicamente, el experimentalismo produce una especie de hiperestilización —próxima, en ocasiones, a la parálisis autorreferencial—. Así, la vanguardia se presenta como un movimiento *originalmente* clásico.

Desconcierta la catalogación de sus detractores. Un arte en el que son tan importantes el brío, la luz, el futuro, no puede llamarse decadente —esto dicho al margen de las bellezas que el claroscuro finisecular pueda depararnos—. Las arriesgadas maniobras de la vanguardia actúan a la manera de un reconstituyente —a tono con la combinación de pesimismo y euforia del periodo de entreguerras—, no sucumbe a la monotonía de la marcha militar ni a la oratoria; esquivando lúcidamente el patetismo, elige medios inversos a la crisis que expresa: en lugar del lenguaje de circunstancias, el poder corrosivo del mundo cotidiano, la pena y gloria de sus casi inapreciables incidentes.

La imprevista e indolegable celebración del color como respuesta al desastre, descubre un arte de resistencia. Encaja con esta actitud, la irrefrenada invitación al juego —imprescindible referencia— en la que se resuelve. El momento menos indicado, es el momento indicado

¹ A pesar de la diversidad de sus enfoques y líneas, en cuanto atmósfera, la vanguardia presenta rasgos generales, destaca, para contextualizar, los que se avienen a la poética de Huidobro.

para jugar, porque darse este lujo en circunstancias acuciantes supone un auténtico derroche espiritual, refleja una madurez que, con todo y sus solemnes poses, los adultos muchas veces no tienen. Ante el fracaso de la organización —no se concertó más que el conflicto—, se revela que, en circunstancias extremas, las inutilidades funcionan, que el humor —condición de ánimo favorable al juego— no es superfluo.

Técnicamente audaz y estéticamente purista, en la vanguardia domina el interés por la forma y la regulación enérgica de la expresión. La calculada superposición de planos, unida al cambio de registros, da lugar a una atmósfera móvil, propicia para recrearse con el mundo y recrearlo despreocupadamente. Embarga esta agitada superficie una vibrante serenidad. Vicente Huidobro introduce estas tendencias en la poesía escrita en español; en el marco de la vanguardia, más común como impulso que como doctrina, se sitúa el *Creacionismo*, movimiento que el chileno encabeza y del que *Altazor*, poema que a continuación transitamos, es un notable ejercicio.

II

Es bien sabido que Huidobro se disputa con Reverdy la fundación del Creacionismo, la discusión es hasta cierto punto ociosa; sus poéticas coinciden en lo fundamental: el interés preponderante por la imagen y, más específicamente, por una imagen que no es alusión directa —reflejo o comparación— sino unión de extremos que, precisamente por lo inesperado del nexo, da lugar a la novedad poética. La estética creacionista, repite Huidobro, consiste en dejar de imitar servilmente a la naturaleza y empezar a imitar lo que la hace tal: su poder de creación. “... pues el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas”². En el poema *La linda pelirroja* —versión de Octavio Paz— Apollinaire, además de la ruptura con la

² HUIDOBRO, V.: *Poética y estética creacionistas*. Selección y prólogo de Vicente Quirarte. México: UNAM 1994, p. 134.

tradición típica de la vanguardia, proclama esta acuciante necesidad de generar mundos independientes.

*Sed indulgentes cuando comparéis
Aquéllos que fueron la perfección del orden
Con nosotros que buscamos en todas partes la aventura*

*No somos vuestros enemigos
Queremos daros vastos y extraños dominios
Allá el misterio en flor se ofrece al que quiere cortarlo
Allá hay fuegos nuevos de colores nunca vistos
Mil fantasmas imponderables
A los que hay que darles un cuerpo*

Hoy que la vanguardia es tema de academia y la poética del anti-esquema ha sido asimilada, se entiende que las provocaciones de Huidobro hayan perdido fuerza; la modernidad va quedando atrás, pero perdura la *novedad* que propugnaron los creacionistas; en aras de la pureza expresiva —se trata de eliminar cualquier elemento extra-poético—, se obligan a una poesía de lo imprescindible que, por así decirlo, pueda desdoblarse limpiamente ante los ojos³.

Además de inventar el Creacionismo, Huidobro lo ejerce, lo inventa ejerciéndolo. Un ejemplo representativo del modo como lleva a cabo

³ Es también Apollinaire el primer representante de esta *tendencia plástica*, propone que el poeta, como el pintor, debe suscitar un nuevo orden de referencias —Picasso y Braque son el ejemplo—; a la vez, afirma que la grandeza de la pintura moderna consiste en superar al hombre como criterio exclusivo de proporción. "La escuela moderna de pintura me parece lo más audaz que haya existido nunca. Ha planteado la cuestión de lo bello en sí. Pretende imaginar lo bello liberado del deleite que causa el hombre en el hombre, y eso es algo a lo que ningún artista europeo se había atrevido nunca, desde el principio de los tiempos históricos. Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de las especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz" (APOLLINAIRE, G.: **Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas**. Tr. Lydia Vázquez. Madrid: Visor 1994. p. 32). Paradójicamente, para erigirse como creador, el artista tiene que saltar el sistema de perspectivas que su propia imagen le impone, de manera que las cualidades plásticas relumbren por sí mismas, así desnuda las cosas del encubrimiento retórico.

su poética es *Altazor*, su más ambiciosa tentativa. Sostiene el poema un ritmo de opuestas emociones que produce continuos sobresaltos; cuando va a tocar un extremo, el poeta se traslada bruscamente al territorio contrario, el viraje exige una rápida reacción. Estos cambios no derivan, como veremos, sólo de la "tématica" —no hay narración en sentido estricto—, son también un recurso compositivo. Así se explica la doble atmósfera, a veces desconcertante, que mantiene la tensión. La trama oscilante permite trazar líricamente un itinerario destructivo y un poema de línea paradójica.

De manera extraña, la voz sombría se alterna con una voz que juega entre los escombros. A los fatales augurios, el naufragio es uno de los motivos principales del poema, siguen momentos en los que el poeta parece desencadenarse de su obligación intelectual y se entrega a la mirada. Por estos escapes, aunque se describe una trayectoria negativa, predomina en el poema la vibración del color. Resulta asombroso que la experiencia del sinsentido logre expresarse casi de modo *naif*, sin usar peyorativamente el término: traduce lo mejor de la experiencia creacionista.

Tras haber declarado en el *Prefacio*, algo engoladamente, el fin de la era cristiana y el consiguiente desastre, *Altazor* se lanza, o es lanzado, a un viaje cósmico; de hecho, su epopeya registra el sufrimiento de una conciencia abismada en el vacío. En el *Canto I* inicia el descenso que refiere a la dislocación de todas las direcciones, a la pérdida de los puntos de referencia. Independiente del hacia dónde, del arriba o abajo, el movimiento tiene sentido de caída porque empuja hacia un final fatal, al callejón sin salida de una existencia que desemboca en la muerte.

Altazor, morirás. Se secará tu voz y serás invisible

Mientras tanto, *Altazor* planea por el espacio inmenso, figura de la libertad ilimitada con la que procede, pero que evoca también el horror pascaliano ante el orden de un universo glacial. El poeta se extiende hasta los confines, explora los límites, sin encontrar ajuste. No obstante, en el lúgubre espacio florecen estrellas que contrarrestan el efecto de la caída y la negación: a su paso, las cosas

se animan; de imagen en imagen, va dando lugar a un mundo en el que se supera la aridez, secretamente afirmativo.

Huidobro refleja, como el resto de los vanguardistas, un tiempo convulso y trepidante; asume e intenta llevar a sus últimas consecuencias el corte con la tradición; se apodera de las libertades que la plástica conquista para el arte. Lo anterior no impide que el prurito de originalidad lo acompañe hasta el fin. Más que las innovaciones formales, piensa que lo propio del Creacionismo es el descubrimiento mismo de la poesía: se opone a que el artista siga un canon, debe generarlo al modo como lo haría un dios, crearlo. Por eso despidió a la poesía en el *Canto III* de *Altazor*.

La poética creacionista explica, en parte, el impulso básico del arte moderno. Hay que entenderlo como un cambio de actitud. ¿Por qué el poeta es un dios? Porque actúa con natural simplicidad: en lugar de describir y elogiar, ha de efectuar las cosas; no se trata de manufacturarlas, sino de capturar el ángulo que las revela. Lo insólito es un momento del proceso, aunque no lo agota: importa más la exactitud, hay que encontrar la imagen en la que la identidad se muestra. Curiosamente, cuando dejan de parecerse a sí mismas, cuando se las rescata del contexto obvio, surge el original. Verlas desde una perspectiva inédita es alumbrarlas.

*Matad al pesimista de pupila enlutada
Al que lleva el féretro en el cerebro
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos*

A quien no está acostumbrado a ver las cosas como son, le parece que el poeta las deforma. Huidobro rechaza violentamente la incapacidad espiritual de la burguesía. En su poesía, como en el arte de entreguerras en general, se adivina el esfuerzo por superar una forma mental que en aras del orden, niega la imaginación. En algunos casos se explica la vanguardia como un movimiento anarquista, orientado a liberar fuerzas ciegas. No fue así el *Creacionismo*. Apela a un estado de espíritu más alto que el de la conciencia, a una mayor pureza, pero desconfía del automatismo. La poesía se debió a una especial lucidez que, con los románticos, asocia al sueño. Huidobro

declara abiertamente que el surrealismo no es su elemento, ¿dónde situar entonces la magia a la que tantas veces hace referencia?

No es otro el territorio de la poesía entendida como creación: despojamiento de lo que aun empeñado en identificar, encubre. Como dice en "Arte poética", poema-manifiesto del Creacionismo: *El adjetivo si no da vida mata*⁴. Dejar de hablar acerca de las cosas, hacerlas surgir. Simplicidad que evoca además del cubismo, fue amigo de Gris y dedicó "Ecuatorial" a Picasso, el estilo de Klee⁵. Desde esta perspectiva se resuelve otra de las dualidades de Altazor. Al héroe trágico, razonador y combativo —con delirios de Prometeo— se superpone la imagen de una existencia en vuelo: ángel-pájaro de estilizadas líneas. En la primera faceta, Huidobro es heraldo de la rebelión, su caída es figura de una humanidad en crisis; en la segunda, se ve el impulso de quien, seguro de estamparse en el vacío, a pesar de todo se da a la tarea incondicionada del aire.

Lo moderno en Huidobro tiene sentido de *novedad*, de ahí su crítica al Futurismo cuando identifica innovación con máquinas y velocidad —en error semejante incurren quienes derivan la elegancia del tema—. El énfasis en el modo de mirar, más que en la dignidad artística del objeto aludido, explica que para el arte moderno no haya materia deleznable. La novedad no debe fiarse tampoco exclusivamente a la audacias técnicas que, de suyo, no logran el efecto poético. El creacionista apunta a la novedad del mundo recién descubierto. Por eso el toque *naïf* de un poema telúrico como *Altazor*. Para el hombre común, esta visión simple puede resultar extraña y hasta salvaje⁶.

⁴ En *El espejo de agua* (1916).

⁵ Cfr. BENKO, Susana: *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: FCE 1993. Este esclarecedor estudio, propone que la etapa propiamente cubista de Huidobro va de *El espejo de agua* a *Automne régulier* (1916-1925). Aunque *Altazor* es posterior (1931), explota procedimientos anteriormente empleados.

⁶ Semejante a la del coloso de Whitman: "(...) *me precipito en los espacios, a través de los cielos y de los astros. / (...) Aquí voy, huyendo con los meteoros y lanzando bolas de fuego como ellos. / Aquí voy, transportando al niño en gestación que lleva entera a su propia madre en las entrañas. / (...) Entro en lo material y en*

*Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados*

El tránsito del héroe, cargado de mensajes, al pájaro de alto vuelo, consigna fundamentalmente una maniobra poética. Coherente con sus principios, Huidobro no escribe un poema de aventuras, no relata los destinos del mítico Altazor; estampa verbalmente una trayectoria que parte de la palabra y, gradualmente, va dejando atrás el sentido. A partir del *Canto IV*, se multiplican los experimentos: palabras compuestas, trastocamiento de funciones gramaticales para aumentar la expresividad; entre otros; tiende a borrarse toda huella estructural, se trata de eliminar las pautas ajenas al poema —la necesidad depende de la lógica que lo estructura—. En esto Huidobro manifiesta la necesidad general del arte moderno: generar un orden nuevo, en lugar de servirse de un esquema predeterminado. De ahí el rechazo a formas canónicas, la supresión ortográfica, el uso de los blancos —sugerencias melódicas—, o el cambio de disposición de las palabras. Además de literaria, el poema es una experiencia plástica y musical.

Finalmente, se ve reducido a la combinación irónica de vocales. Los últimos versos sugieren el ritmo entrecortado de la clave morse. También hay cierta tendencia onomatopéyica: los sentimientos se nombran mediante sonidos. La más elevada conciencia, de la muerte, de la banalidad de toda tentativa, se descompone en tonos, modalidades auditivas, que van del lamento al gorjeo desarticulado. El sentido que mantiene la expresión animal del dolor, se contrarresta con el repiqueteo del absurdo; gracias al contraste, no falta, cuando la caída se consuma, una nota de color, juvenil contrapartida de la tragedia —las alusiones a la gimnasia verbal son frecuentes—.

Mucho se ha dicho: *Altazor* se explica como una experiencia del lenguaje, de sus posibilidades y, al mismo tiempo, de sus límites.

Guillermo Sucre señala que esta dinámica creativo-destructiva, es uno de los rasgos más genuinos de la vanguardia universal: "Visión adánica y visión crítica: esta es una constante de nuestra poesía, que se inicia, en lo fundamental, con la vanguardia"⁷. La exaltación de la poesía no impide que se pongan a prueba, sin descanso, sus poderes; poner en cuestión legítima la autenticidad del proceso. La idea de Progreso, es decir la superación de estadios anteriores, es inseparable del arte moderno; de ahí también su inspiración revolucionaria —sostenida voluntad de cambio—.

Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje
Aventura forrada de desdenes tangibles
Aventura de la lengua entre dos naufragios
Catástrofe preciosa en los rieles del verso

El sueño en *Altazor*, poema creacionista, abre a la realidad, permite ver las cosas como son; el amor es un estado semejante: hace efectiva la relación con el mundo. Sin embargo, es sólo un paréntesis en el cada vez más caótico descenso. El *Canto II* —elogio a la mujer— marca una pausa, momentánea serenidad de la voz precipitada. Por una vez parece superarse la fatalidad del tiempo. En medio del violento trayecto, sorprende este geométrico derroche. Se pasa del disturbio estelar a un cielo inteligible; las manos, ciegas clarividentes, y las caricias que la mirada tiende, atan las líneas de un universo antes disperso. Huidobro tantea aquí el misterio.

⁷ Cfr. Guillermo SUCRE: *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Venezuela: Monte Avila Editores 1993, pp. 303-304. Indica que esta tensión se da también en Vallejo, Borges, Neruda y Gorostiza: cada uno a su manera, realiza la experiencia del límite.

*Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
De un Dios encontrado en alguna parte
Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú
El pájaro de antaño en la clave del poeta*

En el *Canto II*, Huidobro atisba el rastro irreductible que, desde su real perspectiva, compete a las cosas. La presencia es como la constancia de lo que se retira, es decir, la estela que deja aquello que no podemos asir del todo. Esta inmediatez no es tan nítida en otros momentos. Para captarla, no basta la inteligente acrobacia de las imágenes que, si no se elimina el reducto abstracto que amenaza al poema, suenan hueco.

La insuficiencia del decir que la presencia suscita es distinta de la aniquilación lingüística con la que *Altazor* termina. En el primer caso, se logra expresar un límite; en el otro, se traduce el idioma de la nada. Finalmente aparece el fracaso de la exploración. En su viaje de cósmicas dimensiones, Huidobro se encuentra con un mundo deshabitado, vaciado de presencia; arrastra desolados acordes.

A la inercia espiritual, la vanguardia opone una explosión de colores y ritmos. En este contexto se sitúa la figura soberbia de Huidobro; poeta casi siempre, a veces, promotor de una nerviosa disciplina, fugaz como el futuro al que se rinde. En su trayectoria, *Altazor* ejercita un ideal poético en el que la experiencia de Mallarmé, es decir, la ruptura con las indicaciones exteriores al texto mismo, ha sido incorporada, de manera que el poema ofrece múltiples rutas y tiende a la independencia de un objeto. Como el viaje se identifica con el destino poético de Huidobro, también puede decirse de *Altazor* que es una apretada autobiografía. La atención pormenorizada que merece un recorrido insustituible, aquí sólo se apunta.

Afirma Huidobro en *Crónicas y comentarios*: “Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que sólo advierten los que tienen muy buena vista”. La imagen

creacionista pone de manifiesto esta clase de relaciones. Ante la pretendida total innovación de esta poética, habría que preguntar: ¿no ha sido éste el cometido del poema en todas las épocas? El Creacionismo no es, como quería su iniciador, una historia aparte. Si lo escucháramos, habría que borrar etapas enteras de la historia literaria. Ante este cúmulo de rechazos, hace pensar la rendida aceptación de Góngora —simultánea a la de la generación del 27— y, todavía más, el culto a Rubén Darío; señal de que el chileno reconoce como antecedentes el máximo rigor, la poesía libre de literatura, prístina.

¿Cómo conciliar una poética de líneas esenciales con los complejos mecanismos simbólicos de poetas como Darío y Góngora? En la cualidad cromática, vibrante y precisa, de sus imágenes; y en la estremecida receptividad que capta el dejo invisible de cosas y palabras. La sombra del cisne se cuela en las páginas, refractarias a toda mitología, de *Altazor*: alada imposibilidad.

Copyright of *Tópicos. Revista de Filosofía* is the property of Universidad Panamericana and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.