

INTRODUCCIÓN

Emotivo y críptico, *Altazor*¹ del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) ha suscitado y suscita hasta hoy múltiples interrogantes que, aunque agudos y reconocidos estudiosos han alumbrado con sus linternas exegéticas, renacen aún como Lázaros inquietantes y Fénix perturbadores. Estos renaceres, precisamente, sensibilizaron nuestro aparato decodificador e interpretativo y empezamos así a recorrer las sinuosidades significativas de este mensaje cautivador.

Ya en las profundidades de sus galerías semánticas, encontramos indicios que nos llevaban a la posibilidad de una lectura diferente de las realizadas por dos de los más importantes exégetas de la obra mencionada: René de Costa² y Guillermo Sucre³. Nació, así, nuestra hipótesis: para nosotros, *Altazor*, el poema, no era el poema del fracaso o de la

1. Tomamos como referencia dos ediciones confiables. Primero, la de René de Costa para Ediciones Cátedra. Aparte de la confianza que merece dicho editor, nos servimos de esta edición porque aquí los versos están numerados, de cinco en cinco, lo que permitirá al lector ubicarlos fácilmente cuando los citemos. Sin embargo, debido al formato pequeño, aunque contados como uno solo, muchos versos son continuados en la línea siguiente, difiriendo así de la edición original de 1931 (Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones S. A.). Para salvar este problema, hemos usado la sexta edición facsimilar de la Editorial Universitaria (Santiago de Chile, 1998). [Por motivo de espacio, en esta edición algunos versos son continuados en la línea siguiente con su tabulado respectivo (N. del E.)]. Para una ubicación de *Altazor* dentro de la obra de Huidobro, ver las visiones de conjunto de René de Costa (*Huidobro. Los oficios de un poeta*) y Saúl Yurkievich ("Vicente Huidobro: El alto azor", en su *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*). Además, los anexos I ("Vicente Huidobro. Cronología") y II ("Cronología de Vicente Huidobro sobre literatura y arte") del libro *Poesía y poética en Vicente Huidobro*, de Luis Navarrete Orta.
Cuando nos refiramos al poema, escribiremos *Altazor* (en cursiva) y cuando nos refiramos al personaje, escribiremos Altazor en redondas.
2. René de Costa, *Vicente Huidobro. Los oficios de un poeta*.
3. Guillermo Sucre, "Huidobro: Altura y caída". En *La máscara, la transparencia*, pp. 83-112.

derrota, como sostienen los mencionados estudiosos, sino la experiencia del triunfo. Demostrar esto es, entonces, nuestro propósito, para finalmente poder refutar las aseveraciones de dichos autores; razón por la cual, en el vasto conjunto de estudios sobre la obra de Vicente Huidobro, nos centramos en los trabajos referidos.

Al enunciar la hipótesis, hemos ya enunciado los límites de nuestro trabajo: todo el análisis está dirigido a demostrarla. De ahí que varios e interesantes temas hayan sido dejados de lado o tratados ligeramente, pues nos desviaban de nuestro objetivo, y los desarrollados con amplitud se justifican porque llevan a la comprensión del problema planteado. En este sentido, por ejemplo, se determinan las formas del lenguaje poético en *Altazor*, no con el fin de hacer un inventario sin sentido, sino porque ello es como el filo de la hoja que, entre la maleza, abre el camino que nos lleva a nuestro destino.

En cuanto a los niveles de análisis, en este poema especialmente, el semántico no puede desligarse del análisis formal del lenguaje, ya que, como veremos, las formas de la función poética son sumamente significativas, en la medida en que el grado de complejidad de aquéllas va a indicar la cercanía o lejanía del yo poético respecto de su objetivo. Complejidad que llega a grados mayores en el último canto.

Hemos llegado al punto neurálgico del poema: el último canto. ¿Qué son esos sonidos —difícil llamarlos fonemas— que combinados no llegan a formar signos convencionales? Intuimos que algo nos dicen, pero, a la vez, nos angustiamos porque sentimos que nada nos dicen. Sin embargo, ahí está la clave para entender todo el poema: es el desenlace.

El haber nombrado este elemento de la narración no debe extrañarnos, pues aun cuando *Altazor* sea un poema, existe en él una constatable narratividad. De ahí que para nuestro análisis nos hayamos servido en algo del esquema semiótico

narrativo de Greimas en el eje del deseo; esquema necesario para determinar el objeto del deseo y si el sujeto llega o no llega a entrar en conjunción con aquél; es decir, para determinar el programa narrativo correspondiente.

Para ello, en vista de que la destrucción del lenguaje implica la destrucción de la cultura, ha sido necesario empezar determinando los elementos sociales que impelen al yo poético a su actitud negativa. Asimismo, para no caer en discusiones bizantinas, explicamos la importancia de la negación cultural y de una reflexión —la nuestra— sobre este fenómeno.

En el segundo capítulo, se busca ordenar la complejidad de los ayudantes y oponentes. En esta tarea, partimos del principio de Erich Fromm, quien recomienda ver en todo fenómeno siempre sus dos caras, para así poder entenderlo de manera integral. Ello nos ayudará a comprender el porqué de las contradicciones que afectan al yo poético.

En el capítulo III se realiza una sistematización de las formas de la función poética, con la finalidad de que sirva como “instrumental” para el análisis del lenguaje en *Altazor*; análisis de mucha importancia, puesto que, como hemos visto, dentro de la poética de este poema hay una estrecha relación entre el lenguaje y la cultura. Esta sistematización tiene elementos que constituyen una propuesta nuestra, la cual, por supuesto, está sujeta a ampliaciones, correcciones y precisiones posteriores. No pretende, además, saturar todas las formas posibles, sino que se centra en aquellas que se dan en el poema que hoy estudiamos y que resultan significativas para nuestro propósito.

En el cuarto capítulo, se trata de aclarar la funcionalidad significativa de algunas constantes como la magia y la analogía, que se relacionan con la ruptura de la norma y el sistema lingüísticos. Esto ampliará nuestro “instrumental” para cumplir nuestro objetivo.

A partir del capítulo V, se empieza a señalar el progresivo alejamiento del lenguaje del poema respecto del lenguaje común, lo que se continúa en los capítulos VI y VII. En éste se da cuenta de la analogía monémica y del “sport de los vocablos”, elementos importantísimos en la poética de *Altazor*.

En el capítulo VIII veremos que la intención del yo poético es llegar al “último horizonte”, donde se soluciona la lucha de contrarios que produce dolor. Entonces, entra en conjunción con su objeto del deseo; razón por la cual resulta una experiencia de triunfo. Finalmente, contraponemos nuestra lectura a las de René de Costa y Guillermo Sucre.

Vaya nuestro agradecimiento especial a cuatro pensadores del siglo XX que han posibilitado esta lectura. Nos referimos a los sicólogos Erich Fromm y Eric Berne, quienes nos dan luces acerca de la problemática de la psique del ser humano en su relación con la sociedad, así como al sociólogo de la literatura, Lucien Goldmann, especialmente por su clara explicación del problema de la alienación. El cuarto es Octavio Paz, cuya aguda visión permite comprender la poesía y al poeta modernos.

Obviamente, esta lectura no satura todos los haces significativos del poema. Para decirlo con un lugar común: quedan muchos en el tintero. De ellos, deseamos mencionar tres, que quizás puedan formar parte de un solo estudio. En primer lugar, nos gustaría ahondar en la reflexión acerca de la negación de *Altazor* al cristianismo, para señalar sus razones y sinrazones. Tal vez, como sostiene Oscar Hahn, en este poema Huidobro, contrariamente a lo que parece, finalmente se pone del lado de Dios⁴. Para este propósito, habría necesidad de una lectura intertextual, ya que no se podría profundizar

4. Oscar Hahn, “*Altazor*: el canon de la vanguardia y el recuerdo de otras vidas más altas”. Prólogo a Vicente Huidobro, *Altazor*, 6^a ed. (ed. Facsimilar), Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991, p. 22.

en este tema, sin internarse, por ejemplo, en *Temblor de cielo*, el poema de Huidobro que se publica el mismo año que *Altazor*. Esto se podría encadenar, seguidamente, con la relación habida entre este poema y el esoterismo, pues hay suficientes elementos que lo justifican. En tercer lugar, resulta importante adentrarse en la investigación que sobre la validez científica de la teoría estética de Huidobro ha iniciado Martha Rodríguez⁵. Nos interesa el aporte de ésta en lo que respecta a la finalidad cognoscitiva que para Altazor, al igual que para muchos poetas, tiene la poesía, así como este asunto de que en un punto de ella, en el “último horizonte”, se llega a solucionar la lucha de contrarios. ¿Es posible esto que puede parecer puro idealismo, metafísica o como se lo quiera llamar?

Según Paz, al poeta hay que creerle porque dice lo que realmente ha experimentado⁶. Siguiendo a Martha Rodríguez, a esto se podría llamar “teoría experiencial” o “testimonial” que, según ella, no ha sido tomada muy en cuenta por la teoría literaria⁷. Podríamos, también, como William James, ser pragmáticos y decir que si son tantos los que testimonian lo mismo, es razón suficiente para pensar que es cierto, aunque no se lo pueda demostrar científicamente⁸. Sin embargo, el aporte de Rodríguez podría llevar a una prueba científica de la teoría testimonial de Huidobro formulada en *Manifiesto de manifies-*

5. Martha Rodríguez. “El creacionismo de Vicente Huidobro”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 556, oct. 1996, Madrid, pp. 92-105.

6. Octavio Paz, *El arco y la lira*, cap. “La imagen”, p. 107.

7. M. Rodríguez, “El creacionismo de Vicente Huidobro”, pp. 93 y 95.

8. Parafraseado por A. E. Baker en *Iniciación a la filosofía*, p. 149: “James se pregunta: ¿Es verosímil que, cuando tantas personas, de razas, épocas y civilizaciones diferentes, testifican la misma experiencia, puedan andar todas equivocadas? La ‘tradición mística’ no podría explicarse de manera plausible. ¿Ha de negar el sordo que los demás puedan oír? ‘La serie total de pruebas acerca de la realidad de una experiencia en que Dios se hace presente es algo tan firme, que puedo darme muy bien por satisfecho’”.

tos como “delirio poético” o “superconciencia”. Vicente lo explica de esta manera:

“El delirio [poético] es una convergencia intensiva de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un impulso conquistador de infinito [...] es una realidad en un plano diferente al ordinario. Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos arte [...] es la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos fuera del mundo exterior pueden ponerlo en dicho estado de fiebre y alta frecuencia nemónica”⁹.

Y, luego de tres párrafos, agrega:

“Una misteriosa conjunción de hechos, tan libres en su origen como en su causa inmediata, desata en el alma del poeta todo un mecanismo de juego de campanas a percusión, y la máquina se pone en marcha, cargada de millones de calorías, de esas calorías químicas que transforman el carbón en diamante, pues la poesía es la transmutación de todas las cosas en piedras preciosas”¹⁰.

Sobre la superconciencia, dice:

“La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda infinitamente más poderosa que de ordinario [...]. En el estado de superconciencia, la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión”¹¹.

9. Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”. En Hugo Verani, *La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 232.

10. *Loc. Cit.*

11. *Ob. Cit.*, p. 231.

Después, acerca de la revelación, sostiene:

“... yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendente será su efecto.

Para el poeta creacionista será una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio, la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema”¹².

Para Martha Rodríguez, esta teoría testimonial estaría ahora tomándose en cuenta gracias en gran parte al avance científico en el área de los estudios de biología cerebral, así como en los campos de la antropología de lo imaginario y de la cognición; estudios que mostrarían la posibilidad de un conocimiento no discursivo y racional, sino por apofanía o revelación¹³, lo que estaría ligado al proceso metaforizador del texto, pues habría una “relación sistémica entre delirio y metáfora”¹⁴; así, estaríamos hablando de un tipo de cognición estética¹⁵. Ahora bien, este conocimiento se conseguiría en ese estado de conciencia superior llamado por Huidobro “delirio poético” o “superconciencia”, logrado por intensificación de “las funciones síquicas y cerebrales implicadas en el proceso productivo, en su trazado de progresión eufórica y de clarividencia”¹⁶, lo cual podría ser observado en el laboratorio. Además, el delirio poético, a decir de Rodríguez, “en el plano de la descripción anátomo-funcional del cerebro, posiblemente asume una representación neuronal específica, correspondiente a un grupo de células estrechamente conectadas que Gerald

12. *Ibid.*, p. 233.

13. Rodríguez, “El creacionismo de Vicente Huidobro”, pp. 93, 95, 99, 103.

14. *Ob. Cit.*, p. 100.

15. *Ibid.*, p. 94.

16. *Ibid.*, p. 96.

Edelman denomina grupos neuronales. En este contexto, ‘una neurona puede actuar como elemento excitador para otras neuronas o bien como inhibidor’¹⁷.

La tarea consistiría, entonces, en determinar si para Huidobro el último horizonte y el delirio poético o superconciencia son lo mismo, lo que parece ser aunque no lo diga expresamente, si asumimos como Rodríguez que la caracterización paradigmática del delirio poético es la de F.W.J. Schelling, quien señala precisamente que uno de sus rasgos fundamentales es el hecho de solucionar la lucha de los contrarios, como vemos en las palabras resaltadas de Schelling en la siguiente cita de Rodríguez.

“Refirámonos [...] al delirio poético en su evolución discursiva, según la paradigmática caracterización de F.J.W. Schelling:

‘Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente insoluble, también termina, según la confesión de todos los artistas y de todos los que participan de su inspiración, en el sentimiento de una armonía infinita; y que este sentimiento que acompaña la culminación sea a su vez una emoción, lo prueba ya (el hecho) de que el artista atribuya la **completa solución de la contradicción que ve en su obra** no (sólo) a sí mismo sino a un don espontáneo de su “naturaleza”¹⁸.

Mas, faltaría comprobar si lo sostenido por Martha Rodríguez es efectivamente confiable. De ser así, el conocimiento de *Altazor* se enriquecería notablemente, lo mismo que nuestra hipótesis, ya que a juzgar por los testimonios de Huidobro, la experiencia del delirio poético es el momento maravilloso que

17. *Ibid.*, pp. 98-99.

18. *Ibid.*, p. 96. [El resaltado es nuestro]

lo llena de felicidad¹⁹. De esta manera, el poema *Altazor* sería la figurativización de la experiencia de esa intensificación, ese *in crescendo*, que, en el último canto, desenvoca en el delirio poético pleno del poeta Altazor. Mas, como esta propuesta es reciente, hay necesidad de esperar, o buscar, mayor información, la que seguramente llegará con los nuevos descubrimientos científicos y los posteriores alcances de Martha Rodríguez. Por ello, para ser rigurosos, por el momento nos abstenemos de dar una respuesta categórica a la pregunta de que si lo del último horizonte es realmente posible más allá del referente interno del poema; aunque nuestra intuición nos diga que en esto debemos ser pragmáticos, como William James, pues son muchos los testimonios de este tipo como para, por lo menos, no considerar la posibilidad de su realidad.

No entramos, tampoco, en la discusión de si *Altazor* es la cumbre o la negación del Creacionismo. Nuestro propósito, repetimos, es mostrar que el poema es la experiencia del triunfo y no de la derrota o el fracaso. Mas, ya que para llegar a esta conclusión realizamos una descripción del lenguaje, al hacerlo se da luces acerca de sus características, lo que ha de servir para determinar, posteriormente, al cotejarlo con el paradigma creacionista, si se desvía de él o más bien lo expresa en toda su magnitud. Por ello, pensamos que metodológicamente, el que damos ahora es el no obviaable primer paso: la descripción, comprensión e interpretación propias. Aunque, tal vez, este problema se solucione simplemente señalando que el Creacionismo se debe entender tanto en sentido estricto como de un modo amplio, tal como afirma Giménez-Frontín para la vanguardia en general²⁰. De acuerdo con esto, *Altazor* estaría en el segundo caso.

19. "Manifiesto de manifiestos". En Hugo Verani, *Ob. Cit.*, p. 230.

20. José Luis Giménez-Frontín, *Movimientos literarios de vanguardia*, pp. 21-62.

Cabe mencionar, también, que fue durante el Seminario de Literatura Hispanoamericana conducido por el profesor Marco Martos en las postrimerías de la década de los 80, en nuestros estudios de pregrado en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuando empezamos a leer con cierto detenimiento *Altazor o el viaje en paracaídas*; lo que originó en nosotros el afán por desentrañar el mensaje oculto de este poema. Posteriormente, motivos de supervivencia originaron que nos alejáramos de esta tarea durante varios años, hasta que, a fines de 1998, hubimos de retomarla. Puede decirse, entonces, que esta lectura que hoy presentamos, se inició en aquel seminario. Lectura accidentada y prolongada, por cierto, pero justificable, nos parece, debido a la complejidad de este —a pesar de todos los estudios, incluido el nuestro— todavía misterioso poema.

Finalmente —no está demás decirlo— no pretendemos imponer nuestra lectura como la única posible. Se trata de una propuesta. Pretende sí ser coherente y comprobar nuestra decodificación e interpretación con lo dicho en el poema, pues, como señala Auerbach, “lo que el autor [de la exégesis] afirma debe ser hallable en el texto”²¹. De ahí las constantes referencias a los versos de *Altazor* en los ocho capítulos de este estudio, los cuales están interrelacionados siguiendo una secuencialidad argumentativa.

Sin embargo, en vista de que la poesía es fundamentalmente un objeto de experiencia, se hace muy difícil transmitirla discursivamente. Como señala Paz, la imagen o mención poética dice lo que de manera discursiva no se puede decir, y hace suya la aseveración de Chuangtsé cuando éste asegura la imposibilidad de comunicar el conocimiento: “Quien conoce no habla”, dice el exégeta del taoísmo, “y quien

21. Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*, p. 524.

habla ya no conoce”. Paz manifiesta su acuerdo con esta afirmación, empero precisa que dicha crítica no le afecta a la imagen, pues ella es algo más que lenguaje, en tanto tiene la capacidad de expresar la complejidad contradictoria de la realidad, y ya que Chuangtsé habla con imágenes, esto le permite hablar a pesar de todo. Es decir, el que habla con imágenes, salva —en parte, al menos, para no ser absolutos— la limitación del lenguaje para comunicar la experiencia porque, más que comunicárnosla, nos la presenta para que vivamos con ella nuestra propia experiencia de conocimiento²².

Sobre esto, el intuicionismo sostiene que el conocimiento producto de la experiencia es mucho más rico que el discursivo racionalista, pues de este modo nos quedamos solamente en la periferia del objeto de conocimiento, mientras que del primero se ingresa al centro de aquél. En su polémica con el racionalismo, asevera que el conocimiento no es producto del intelecto solitario y unilateral, sino de la percepción emotiva, sensitiva y volitiva del ser humano. Postura que, con los últimos avances de la neurociología, se está validando, por ejemplo, al constatar que no sólo existe una inteligencia intelectual, sino también una inteligencia emocional relacionada con órganos específicos, y que muchas veces ésta es más importante para la supervivencia, el éxito y la felicidad²³.

Ahora, para que entre en funcionamiento la totalidad cognoscitiva, se necesita de la experiencia. Empero, el problema empieza cuando se necesita transmitir discursivamente el fenómeno vivido, ya que, como hemos visto, este modo tiene limitaciones para comunicar la experiencia con plenitud. Esto, pues, nos sucede a nosotros: no podemos co-

22. Octavio Paz, *El arco y la lira*, cap. “La imagen”, pp. 98-113.

23. Esta idea ha sido difundida por Daniel Goleman en su libro *La inteligencia emocional*.

municar plenamente nuestra experiencia vivida con el poema *Altazor*. Además, como señala José Vasconcelos —guardando, por supuesto, las enormes distancias— ante el Verbo se calla, y tarda una eternidad descifrarlo²⁴.

24. José Vasconcelos, *Filosofía estética*, p. 116.