



Universidad de Valladolid

Un poema místico: “Altazor”

Azael López del Prado

28/06/2015

Temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay siempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

CESAR VALLEJO

...pero ¿cómo
ascender?
Acaso descendiendo
más todavía en el profundo abismo
del ser,
aún más hasta el no ser en plenitud
que es el ser verdadero.

ANTONIO COLINAS

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
LA OBRA	4
CONTEXTO	4
CONSIDERACIONES SOBRE EL POEMA MÍSTICO	6
“ALTAZOR” COMO POEMA MÍSTICO	8
CANTO I.....	13
CANTO II	18
CANTO III.....	23
CANTO IV.....	28
CANTO V.....	33
CANTOS VI Y VII.....	37
PREFACIO	44
CONCLUSIONES	46
ANEXOS.....	47
Anexo I.....	47
Anexo II	48
Anexo III.....	50
BIBLIOGRAFÍA.....	51

INTRODUCCIÓN

Lo que pretendo con este trabajo es realizar un análisis profundo del poema *Altazor*, del poeta chileno Vicente Huidobro, uno de los grandes poetas de la literatura de su país, junto a Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Nicanor Parra y Pablo Rohka. El análisis estará enfocado a una interpretación mística del poema completo, tratando de descubrir cómo se plasma en los versos la evolución de una experiencia mística y relacionando las técnicas más importantes de cada canto con los distintos estadios de la misma.

LA OBRA

CONTEXTO

Si hay algo que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX en el mundo, fue el cambio radical que sufrió la sociedad, la política y el arte en todos sus aspectos. La gran tensión política europea, que literalmente reventó con el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914), la Revolución Soviética (1917), más tarde y en el plano de la economía, el desastre de la Bolsa de Wall Street (1929) y el nacimiento posterior de regímenes totalitarios fascistas y nacionalsocialistas, que darían pie al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

En estos años de brusco cambio, nacieron en Europa las primeras manifestaciones de la vanguardia artística, entre las que destacan el Futurismo, creado por Filippo Tomasso Marinetti, y cuyo primer manifiesto fue firmado por el ya mencionado, junto a Luigi Russolo, Giacomo Balla y Umberto Boccioni entre otros; el Dadaísmo, fundado por Tristan Tzara, seudónimo de Samuel Rosenstock; y el más importante de todos los ismos, el Surrealismo, - o Superrealismo -, creado por André Bretón, quien en 1921 se separó, junto a otros, del Dadaísmo para crear una nueva propuesta creativa basada en el inconsciente¹ para alcanzar el nivel de lo irracional, lo onírico y lo irreal. Otros ismos destacaron, aunque a la sombra de estos tres, en la escena artística europea: el expresionismo, desarrollado en Alemania, con autores como Gottfried Benn o Rainer María Rilke y muy posiblemente Franz Kafka; el cubismo, que

¹ La influencia de las teorías de Sigmund Freud era uno de los rasgos principales del arte superrealista.

tuvo su auge en Francia, y tuvo como mayor exponente a Guillaume Apollinaire; y, entre otros, el Creacionismo, que es el movimiento en el que nos centraremos.

Este último movimiento de vanguardia fue, junto al Ultraísmo, un ismo de habla hispana, pues fue desarrollado en Hispanoamérica y traído a España, donde el Ultraísmo nacería en 1919, expandiéndose gracias a autores como Jorge Luís Borges a Hispanoamérica. El movimiento en cuestión nació en París, iniciado con el escritor chileno Vicente Huidobro, alrededor de 1916. El escritor lo introdujo en España en 1919, llegando a influir en algunos autores de la Generación del 27, como Gerardo Diego y Juan Larrea. En el manifiesto *Non serviam*, se dice:

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?

»Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.²

El fragmento muestra con mucha claridad las claves del Creacionismo. El poeta debe crear una poesía que atraiga la atención sobre sí misma. La poesía no evoca, crea mundos y los hace nuevos. Hay que tener en cuenta el último verso del poema *Arte poética*, del propio Huidobro: *El poeta es un pequeño dios*³. En este verso radica toda la esencia del Creacionismo literario, y de la obra que nos ocupa en este trabajo.

² HUIDOBRO, Vicente. *Manifiestos*, GONZALEZ SÁEZ, Máximo (Ed), Santiago de Chile, Editorial Mago, 2009, p, 25

³ HUIDOBRO, Vicente, GONZALEZ SÁEZ, Máximo (Ed) 2009, p, 13.

“ALTAZOR”

Se trata de una obra desarrollada por Vicente Huidobro - a juzgar por la referencia temporal que tenemos en el Canto I - entre 1919⁴, posiblemente antes, y 1931, año en el que fue publicado en Madrid, por desgracia pasando desapercibido, algo muy sorprendente dada la fama que tenía el poeta en los círculos literarios españoles y el revuelo que levantó el conocimiento de su nuevo proyecto. Es un libro estructurado en un prefacio y siete cantos en los que se desarrolla, en apariencia, una experiencia metafísica basada en la progresión lingüística, al par de cuya desarticulación viaja. ¿Se trata de un viaje del orden al caos? ¿Es un viaje metafísico? ¿Un original juego de palabras? ¿O una simple maraña de cantos desordenados? Los críticos no se han atrevido a dar un sentido a esta obra tan peculiar. Está estructurado en siete⁵ cantos y formalmente evoluciona desde la prosa poética hasta el desorden absoluto.

CONSIDERACIONES SOBRE EL POEMA MÍSTICO

Resulta un tanto complicado hacer un análisis exhaustivo de los rasgos comunes en las diferentes obras literarias que, de una manera u otra, se relacionan con la experiencia mística, pero no resulta difícil reconocer la relación entre la experiencia poética y la experiencia mística.

En el laborar de la poesía, como en el arte, pueden seguirse caminos que, si no llevan directamente, sí pueden favorecer un encaminarse hacia lo religioso e incluso hacia lo místico. La búsqueda de la belleza deja siempre una insatisfacción que hace presentir y hace desear algo que queda más allá, inalcanzable, infinito⁶.

Emilio Orozco trae en el mismo libro del que proviene la cita anterior, las palabras de San Juan de la Cruz ante la cuestión que la madre Magdalena del Espíritu Santo le planteó con respecto a la composición del *Cántico espiritual*. Le preguntó al

⁴ Esta fecha corresponde al año en que fue escrita la carta de Cansinos-Asséns en la que hace referencia a “un libro todavía inédito” titulado *Voyage en Parachute* (“Vicente Huidobro”, *La correspondencia de España* (Madrid) 24 de noviembre de 1919.

⁵ El número siete en la tradición ha sido identificado con el orden completo, período, ciclo. Es la unión del ternario y el cuaternario, lo que le añade gran valor. (CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2022, p.336.)

⁶ OROZCO. Emilio, *Poesía y mística*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, p. 25

santo si las palabras se las había dado Dios. San Juan contestó con estas palabras: “Hija, unas veces me las daba Dios y otras las buscaba yo”⁷

Esto nos hace pensar en una transparente relación entre la poesía y la mística, de tal manera que el poema puede desembocar en lo místico, y la experiencia mística en la creación poética. De hecho, es muy probable que no exista una relación más profunda y perfecta entre dos experiencias distintas que la que existe entre poesía y mística.

¿Qué tiene que ver esto con *Altazor*? Bien. La necesidad de una perfección, ya sea formal o estilística, termina inundando el terreno espiritual. *Altazor* es un poema concebido para mostrar una progresión, una evolución que va desde la prosa poética hasta la “verdadera poesía”⁸. Esta búsqueda adquiere un tono casi místico en algunos momentos: la existencia de una deidad, una diosa creadora y materna que habita en todos los seres humanos, la magia, la pureza infantil y finalmente la apoteosis lingüística.

Si tuviésemos los principales rasgos de los poemas místicos, así como la estructura de sus planos o estadios (que son los mismos que los que se recorren en la experiencia mística), *Altazor* se ajustaría perfectamente a ellos. Yo he creado una estructura simplificada de esa estructura, y ajustaré los cantos de *Altazor* a ella.

La obra, desde el punto de vista poético, está estructuralmente completa, pues presenta el origen de la progresión⁹ y el fin de la misma¹⁰. También desde el punto de vista místico, pues presenta los siguientes planos:

1. **DESENCADENANTE DE LA EXPERIENCIA:** En un determinado punto, el místico experimenta algo muy cercano al plano superior, y esto desembocará en el recorrido de distintos medios hacia la experiencia completa.
2. **EL VIAJE MÍSTICO:** Redención, purificación y meditación, los diferentes caminos hacia la experiencia mística, que en el poema se

⁷ OROZCO. Emilio, (1959) p, 24

⁸ Que como se verá, es una poesía desnuda, casi desollada, en el sentido que deja entrever el inmenso “caos” lumínico del ser humano.

⁹ Cantos I y II, un plano principal acorde a las características de la poesía que ha de cambiar, y un desencadenante de la progresión en sí.

¹⁰ El cambio se inicia en el canto III y tiene su fin en el VII.

traducen en diferentes juegos poéticos, llevan al místico hacia el estadio de la iluminación.

3. EL ÉXTASIS: Fin del viaje místico, la experiencia está consumada.

Podemos incluir en esta lista dos partes extra, que no entraría dentro de la experiencia mística en sí, pero que sirven como base y complemento de la misma. Estas son:

1. EL PLANO TANGIBLE: tiene los rasgos de un mundo real en el que la experiencia mística ha de darse.
2. TESTIMONIO DE LA EXPERIENCIA: El místico da a conocer su experiencia, o hace uso de medios artísticos para expresar su experiencia. Muchas veces esto desemboca en la necesidad de volver a experimentar el éxtasis divino.

Gran cantidad de poemas - la mayoría, de hecho - sólo se limitan a los rasgos principales. Tomaremos como ejemplo el poema *Noche oscura del alma*, del ya mencionado San Juan de la Cruz (Ver anexo I). En él puede verse el desencadenante de la experiencia, que es la necesidad de un nuevo encuentro con Dios; el viaje místico, la salida del hogar sereno y ascenso a la almena; y el éxtasis, el encuentro de los dos amados. Este sería un ejemplo del poema canónico. Otro poema que tiene esta estructura es la *Oda III, a Francisco Salinas*, de Fray Luis de León. (Ver anexo II) En este poema, en cambio, la experiencia mística viene desencadenada por una experiencia artística. La música es desencadenante y medio-viaje hacia la experiencia mística.

“ALTAZOR” COMO POEMA MÍSTICO

Altazor, como puede verse en el esquema siguiente, también se ajusta a la estructura presentada en el apartado anterior.

DESENCADENANTE → Canto II

VIAJE MÍSTICO → Cantos III, IV, V, VI, VII

EXTASIS → VII y VIII¹¹

Pero, además, *Altazor* presenta los dos planos secundarios que describí anteriormente. La descripción de un estadio tangible, un mundo real, en el que hay lugar para biografía, historia, religión, filosofía, metafísica, etc. Este plano provoca estímulos seguramente negativos, y sirve de acicate para que el poeta-místico (Altazor) se abra a la posibilidad de experimentar algo nuevo. A este plano corresponde el extenso Canto I. Nos queda el testimonio de la experiencia, y en *Altazor* corresponde al prefacio; en él, el poeta nos describe su experiencia, y hace un llamado a los demás poetas y “magos” para que hagan lo mismo que él.

Muchos estudiosos lo han calificado de una amalgama de cantos con una deficiente cohesión en lo que refiere al sentido.¹² Otros, como Ana Pizarro, “revisan el texto en términos de ruptura, caída inicial y reencuentro con las posibilidades de humanización del hombre en la actividad no reificada”¹³; otros lo han descrito como una obra metafísica, como un original juego de palabras o simplemente como la culminación de la estética creacionista.¹⁴ Yo me siento más cómodo trayendo a colación las palabras exactas con las que define Antonio Ocaña a la obra:

Todo el libro es un viaje de búsqueda, hacia adelante y hacia atrás, de la interioridad a la exterioridad, viaje vertical de caída o de subida y viaje horizontal¹⁵.

¹¹ El número de un canto inexistente. El éxtasis obviamente se alcanza, pero no hay un texto determinado que narre la experiencia del mismo. Incluyo el canto VII porque puede ser tenido como preludio del éxtasis, pero hay que tener en cuenta que el juego literario desarrollado en él no deja de ser medio hacia la verdadera creación (el folio en blanco)

¹² COLLAZOS. Oscar, *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península, 1977.

¹³ PIZARRO. Ana, *Sobre la vanguardia en la América Latina*. Vicente Huidobro, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año VIII, 1982, pp. 109 - 121.

¹⁴ CURIESES. Oscar, *Al horitaña de la montazonte: Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro*. En *Escritura e imagen*. En I.E.S Foundation Chicago, Madrid, 2008. Vol 8, pp 225 - 247.

¹⁵ CORTIJO OCAÑA. Antonio, “*Altazor*, la palabra poética: estudio de su unidad”, en *Castilla: Boletín del Departamento de Literatura en España*, 18, 1993, pp 51 - 66.

Y es que, desde luego, un proyecto del calibre de *Altazor*, y otras grandes obras como *Trilce*, de César Vallejo, a cuya obra pertenece uno de los epígrafes que abre este trabajo, deben tener una razón de ser, tanto en su temática como en su forma de plasmarla sobre el papel; deben albergar cierto hilo cohesionador, de manera que los poemas se asemejen a las cuentas de un collar, elemento que, como obra de joyería y, por tanto, de arte, debe mostrar una correcta homogeneidad. Resulta muy extraño que en el poema que nos ocupa, entre dos cantos tan similares como son el I y el III - y esto lo analizaré en su correspondiente apartado del análisis - aparezca un canto que aparentemente no parece encajar dentro del rompecabezas de la obra completa, como si se tratase de un fragmento de cobalto en una progresión de perlas, que, siendo más o menos perfectas, forman parte de una homogénea unidad completa. No es correcto pensar, como muchos han hecho, que este canto está donde está por avatares aleatorios del destino. Lo que pretendo con esta aclaración es demostrar la firmeza que adquiere el poema gracias a la estructura de un poema místico. El análisis será más exhaustivo en líneas posteriores.

La estructura del poema, como resumen y prelude del análisis, y presentada siguiendo la línea del *Ordo naturalis*¹⁶ del poema, y la estructura de un poema místico presentada en el apartado anterior sería esta:

P.T ¹⁷	Desencadenante	Viaje					Éxtasis	Testimonio
I	Eje I II	III	IV	Eje II V	VI	VII	¿?	Prefacio

CANTO I: *El plano tangible*: Es el canto más extenso. Narra los pensamientos de Altazor en un mundo inundado por un denso sentimiento de pesimismo, tedio y desasosiego espiritual. En él puede encontrarse a la misma altura Historia, biografía y metafísica. Tiene la forma de un diálogo interno en el que Altazor comparte pensamientos y sentencias consigo mismo, mostrándose ante todo como un ente luciferino con una inherente necesidad de sacudirse las correas de

¹⁶ No es extraño que un poema tenga una función narrativa. Podemos mirar atrás en el tiempo, y recordar los grandes poemas épicos griegos y latinos, que narraban a lo largo de largos cantos, una aventura épica de héroes y dioses.

¹⁷ Plano Tangible.

todo aquel pesimismo impuesto por la sociedad de un mundo decadente y buscar así, lanzándose “en paracaídas”, la profundidad espiritual de su ser. En este plano la poesía es una forma de purificación.

CANTO II “*Aparición*”: Es el primer eje del poema, ya que es a partir de este punto que Altazor cambia radicalmente su perspectiva. En este canto se narra un encuentro con el ser divino, una aparición con forma de mujer. Es el símbolo del “dios maternal” al que se hace referencia en el Canto I, es la mujer, la amada y, ante todo, la madre. En la mayor parte del canto Altazor nos la describe como un ser superior, creador de vida, pero se pone a su misma altura, e incluso llega a ponerse momentáneamente por encima. De esta manera se nos muestra el protagonista como un ser humano, pero ante todo como un ser conocedor de su chispa divina interior.

CANTO III “*Intenciones*”: Es un canto breve en el que se nos muestra a un Altazor iluminado por la aparición, distinto al que encontramos en el primer canto. Es un ser de alta voz, de pensamiento y acto rebelde. Tiene concepción del tiempo, del cual intentará a toda costa liberarse. La poesía ya no es una forma de redención, como en el Canto I, sino un fin a alcanzar y un medio hacia él, como se dijo más arriba. Como ser divino, Altazor ataca intensamente a la poesía tradicional más terrenal y se muestra como un férreo defensor de la auténtica creación. El ser humano deja de ser “poético poeta” y pasa a ser mago, que en el poema casi adquiere el sentido de ‘místico’.

CANTO IV: “*Límite de velocidad*”: Es un canto de ritmo trepidante. Altazor, con el paracaídas aún cerrado, se ve cayendo en picado a una velocidad que no deja de crecer, hasta el punto de que todo se distorsiona de la misma manera que en la apoteosis final, y es que es en el término de este canto que Altazor está a punto de huir, al fin, del plano tangible y todo lo que tiene que ver con él. Este canto nos envuelve en una dimensión casi desconocida, la más profunda dentro del plano palpable que se deja atrás. Encontramos los primeros juegos literarios.

CANTO V: “*abierto el paracaídas*”: Este canto es el segundo eje del poema. En él Altazor ha abierto su paracaídas, de manera que la velocidad, y el ritmo del poema, se reducen bruscamente. Es un canto extenso en el que Altazor nos dice que se encuentra ante unos terrenos desconocidos y despoblados. Siente la necesidad de llenar ese vacío. Se reflexiona y se llega a la conclusión de que la

única forma de llenar ese “vacío espiritual” es retrocediendo a la edad primera del ser humano, a lo infantil, a lo primigenio. Nuevos juegos literarios aparecen, esta vez relacionados con la infantilización del lenguaje.

CANTOS VI y VII: “*Apoteosis y...*”: Aquí el lenguaje no solo se ha infantilizado, sino que se ha llegado a remontar al propio aprendizaje, pero con el fin de desaprenderlo. En el canto VI hay primitivismo: oraciones simples, tiempos verbales reducidos (la gran mayoría en presente¹⁸) y nula cohesión gramatical. En el Canto VII, apéndice del anterior, ya no hay nada más que juegos fónicos y descabelladas construcciones léxicas basadas en la unión de varios elementos morfológicos. Se ha alcanzado la poesía pura, el lenguaje creado del “No-tiempo” y el “No-espacio”. Con estos versos Altazor nos muestra levemente la pureza desnuda de la poesía interior humana.

PREFACIO: “*Retorno*”: Es el testimonio final de Altazor, en él se llama a los magos a lanzarse en paracaídas. Nos describe todo lo acaecido en su viaje.

Terminado este recorrido, conviene que reflexione sobre algunos conceptos clave, especialmente en lo relacionado a su interpretación dentro del poema, para evitar cualquier tipo de confusión.

En primer lugar, es muy difícil hacer un análisis certero de lo que es Altazor, pero se trata de un ente que representa diversas dimensiones unidas en sí mismo: es un *alter ego* del propio autor, es símbolo del hombre primordial y universal y, por tanto, símbolo de la humanidad, un ente del aire, consciente de su condición humana y su interior divino. En cuanto a la *poesía*, en primer lugar, debe ser interpretada en la obra como un medio y un fin en sí misma, no como una forma más de arte literario.

Altazor, como alter ego del propio Huidobro, es poeta, y es plenamente consciente de las posibilidades de la poesía, especialmente cuando comienza a percatarse de que es necesario un cambio para alcanzar ese algo superior¹⁹. Teniendo en cuenta estas consideraciones, pasemos al análisis del poema canto por canto.

¹⁸ Conviene recordar que el tiempo se ha ido desmantelando a lo largo del poema, hasta el eterno presente, y de este eterno presente se pasa a la atemporalidad absoluta.

¹⁹ La poesía auténtica es la poesía que, según el poema “*Poética*” de V. Huidobro, “haga florecer la rosa en el poema”, no la poesía que se limite a cantarla.

CANTO I

Este primer canto se presenta como el más extenso y, desde el punto de vista estructural, más sólido y uniformemente construido. No difieren demasiado las distintas interpretaciones que a este canto se le han dado. La preocupación central es de orden metafísico²⁰. A lo largo de los casi setecientos versos que conforman este primer canto, trayendo a colación las palabras de Emilse Malke Kejner y María Bernarda Torres²¹, un hablante poético que, como he dicho en apartados anteriores, es un desdoblamiento del propio autor, se convierte en narrador y protagonista de esta odisea lírica, así como en cuestionador existencialista de la misma.

A rasgos generales, se trata de un canto que presenta, en la mayor parte de su extensión, un desgarrador pesimismo vital, y al mismo tiempo una gran necesidad de alzarse contra “tantas perogrulladas de nuestra cultura”. La vida es una vida sentenciada desde el nacimiento, desde antes incluso a este.

El poema se inicia con una serie de cuestiones que Altazor se hace a sí mismo.

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa con espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos del dolor?
(I. 1 - 7)

Se nos remite a un estado primigenio humano, y a la pérdida de este estado, mediante la figura del ángel caído, que recuerda a la pérdida del paraíso bíblico. El ser humano, Altazor, parece haber olvidado ese primer estado de serenidad y paz, un estado cercano a la pureza lumínica anterior al nacimiento. Adentrándonos en el canto encontramos este verso: “Nostalgia de ser barro y piedra o Dios”, y también remite a ese estado primigenio que coincide con la creación.

²⁰ COSTA. René (Ed) *Altazor; Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra Letras hispánicas, 2011, p. 25.

²¹ MALKE KEJNER Emilse, BERNARDA TORRES María. “...: Canto VII de ALTAZOR”. En *Everba*, Primavera de 2004.

Este ser humano ve roto el “diamante de sus sueños” y se observa a sí mismo “solo / solo / solo” (I. 137 - 139) y en descenso lento, tal y como la forma que adoptan los versos insinúa, y precipitándose sobre el abismo de la muerte, simbolizada como un hondón en el que todo termina por caer, y en medio de esa caída, se siente solo y sentenciado, apuntado por el destino, un “telescopio que lo apunta como un revolver”, y lo atormenta con sentencias como “Todo se acabó” (I. 57) o “estás solo” (I. 61)

Estás muerto Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza (I. 9 - 12)
[...]
Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
La tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspíe como el equilibrista sobre el alambre que ata las miradas
(del pavor (I. 19 - 21)

La misma caída aparece representada en el poema por medio de diversas anáforas: Una primera, más extensa,²² y otra, corta, más adelante en el canto²³. La caída hacia una muerte que se representa como el “último abismo del silencio”. Ese silencio se habrá de apoderar inevitablemente de todo rastro de cada ser humano, incluyendo su propia fama.

Todo este tedio vital crece ante la existencia de un dios nocturno y misterioso que permanece oculto “sin dar una respuesta que llene los abismos” (I. 144), un “ser materno²⁴” “burlón²⁵ que, como dicen los siguientes versos, mediante la ridiculización, se demacra y casi desaparece de la mente humana,

Dios diluido en la nada y el todo
Dios todo y nada

²² Cae / Cae eternamente/ Cae al fondo del infinito/ Cae al fondo del sueño [...] Cae al último abismo del silencio. (I. 33 - 55)

²³ Se me caen las ansias al vacío / se me caen los gritos a la nada / se me caen al caos las blasfemias (I. 211 - 213)

²⁴ Posiblemente la mujer - Amada - Madre, del Canto II.

²⁵ “Burla de un Dios nocturno” (I. 199)

Dios en las palabras y en los gestos
Dios mental
Dios aliento
Dios joven Dios viejo
Dios pútrido
 Lejano y cerca
Dios amasado a mi congoja (I. 149 - 163)

Ante semejante pesimismo, lo único que le queda a la voz poética es pedir un milagro, una súplica a lo alto para alcanzar todas las claves necesarias para comprender el significado del destino y el sufrimiento:

Todo en vano
Dadme la llave de los sueños cerrados
Dadme la llave del naufragio
Dadme la certeza de raíces en horizonte quieto
Un descubrimiento que no huya a cada paso
O dadme un bello naufragio verde
Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos
Como el barco que se hunde sin apagar sus luces. (I. 301 - 308)

Altazor se muestra como un ente pesimista, pero con una intrínseca e íntima necesidad de levantarse contra todos los tópicos: la vida como valle de lágrimas, como sufrimiento eterno o como paréntesis entre dos vacíos. Varias veces el Altazor levanta la voz contra todo esto: “No / no puede ser / cambiemos nuestra suerte” (I, 162 - 164) o “No / no puede ser / consumamos el placer” (I, 182 - 184). En palabras de René de Costa²⁶, no sorprende que, no efectuada la iluminación, este tono de desafío se incremente cerca de la mitad del canto, donde se lee:

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quien
Por una flecha perdida en el caos
Humano terreno desmesurado

²⁶ DE COSTA. René (Ed), 2011, p, 28.

Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
Desmesurado porque no soy ni burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos
Poeta
Anti poeta
Culto
Anti culto (I. 357 - 372)

Altazor se descubre como un ángel caído, un ente luciferino espiritual y revolucionario, contrario a todo lo impuesto por la raza humana, contrario incluso al avance de la misma, “la arquitectura fúnebre” (I. 341) la “matemática fatal” (I. 342), los “continentes que se plantarán sobre los mares” (I. 465), las “grandes ciudades del porvenir” (I. 471) colonias del “hombre hormiga” (I. 472) que actúa como un autómata. Altazor, poeta rebelde (Poeta y Anti poeta), concibe la poesía como un medio de redención, una concepción aún muy cristiana²⁷.

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro
No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie
Ni descolgar banderas de los pechos
Ni dar anillos de planetas
Ni hacer satélites de mármol en torno a un mar ajeno (I, 600 - 604)

Todo este sentimiento de rebelión causado por el tedio, el hastío y el desasosiego tiene su culmen en los últimos versos del poema, un cierre triunfal continuado en forma de estribillo y que funciona como enlace con el Canto II. En estos últimos momentos, en una tierra flagelada por la amenaza de una muerte inminente, un árbol a modo de figura esperanzadora, se atreve a echar sus raíces, y esa orden nace de esa “música-poesía” que el poeta, desde lo más hondo de su espíritu, quiere legar.

²⁷ DE COSTA. René (Ed). 2011, p, 29.

Quiero darte una música de espíritu
Música mía de esta cítara plantada en mi pecho
Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles (I. 605 - 606)
[...]
Silencio la tierra va a dar a luz un árbol (I, 651)
[...]
Silencio

Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
La tierra acaba de alumbrar un árbol. (I, 682 - 684)

Este canto es, además, un poema en el que se pueden encontrar diversos hechos biográficos, culturales y generacionales. La guerra mundial, la decadencia de Occidente, la agonía del cristianismo²⁸. La razón de estas referencias es la mera intención de construir en este canto una dimensión más cercana, un punto de despegue, por decirlo de alguna manera, que comparta terreno con la historia y la realidad vivida en los comienzos del siglo XX.

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante (I. 91 - 93)
[...]
Soy yo el que habla en este año de 1919
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (I. 114 - 116)

Los primeros tres versos aquí presentados hacen referencia a lo mencionado más arriba. El cristianismo como religión está agonizando, y esto supone la muerte de la fe, uno de los grandes pilares de la espiritualidad humana desde hacía siglos. Los versos siguientes hacen referencia al fin de la primera guerra mundial, iniciada el 18 de julio de 1914 y finalizada el 11 de noviembre de 1918. No hay duda de que el escritor inició este primer canto en 1919, cuando ya la guerra llevaba terminada un año.

²⁸ DE COSTA. René (Ed). 2011, p, 26.

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente (I. 109 - 111)

He aquí un elemento biográfico del propio Huidobro. Hace mención de otra obra suya, concretamente *Ecuatorial*, publicada en 1918. Esto nos da cierta información de todo el tiempo que el poeta dedicó a la composición de *Altazor o el viaje en paracaídas* hasta que fue publicado en 1931 en Madrid, y esto lo complementa a las del propio Vicente Huidobro en ese mismo año:

Altazor es ya muy viejo, y seguramente usted conocía fragmentos de él en diarios y revistas tanto en francés como en español, desde hace más de diez años²⁹.

Todos estos elementos no dejan de funcionar como técnicas de cruce entre la realidad y la ficción poética. De modo alguno abren resquicios por los cuales la magia mística propia de los planos superiores por los que viajará Altazor a partir del Canto III se derramará, y se confundirá con ella.

En conclusión este canto, por ser junto al segundo el más firme y sólido desde todos los puntos de vista, sirve a modo de pilar central de toda una construcción destinada a ser el punto de despegue de una odisea espiritual, un trepidante viaje hacia el interior del ser humano, y en consecuencia, hacia los planos más elevados de la fe humana en el sentido más primitivo de la palabra.

CANTO II

Llegados a este punto nos encontramos con el primero de los dos ejes alrededor de los cuales gira el poema. La mayoría de las investigaciones concuerdan en que se trata de una oda a la mujer amada. Puede resultar extraño que, de súbito, a continuación de un extenso canto de temática existencial-vital, aparezca un canto como este, y de hecho es común que muchos estudiosos se sientan extrañados ante este poema. Algunos

²⁹ Referencia sacada del artículo. CURIESES. Oscar. "Al Horitaña de la Montazonte", en *Escritura e imagen*, 2008, vol.4, p. 235.

como Liszt, cuyas palabras trae a colación Oscar Collazos en *Los vanguardismos en América latina* (1977), llegan a calificar al poema entero como un desordenado conjunto de poemas extensos, y esto posiblemente se deba a este canto. El propio René Costa, gran estudioso de la obra de Huidobro, asegura en su edición de *Altazor y Temblor de cielo* en Cátedra que es un canto que no funciona como progresión lógica del primero, ni sirve de terreno para que nazcan los siguientes; que si tiene interés es por sus propios méritos, su lirismo, y porque guarda algún tipo de relación con el resto de la obra de Huidobro, tanto anterior como posterior.³⁰

Contra esto tengo algo que decir, y es que, desde la perspectiva del que ve en *Altazor* un viaje del orden al caos, puede ser así; pero si los críticos se han puesto de acuerdo en que hay una unidad progresiva, ¿cuál es la razón de ser de este canto? Lo anteriormente dicho conforma una afirmación muy superficial, y, desde luego, no abarca el canto en su totalidad, sino que se centra en una de sus fracciones interpretativas. Es necesario tener en cuenta cuál es el significado que, en este canto, tiene la mujer. Para ello traeré a colación las palabras con las que Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*³¹ define a la amada:

La mujer amada, en relación con la idea gnóstica de una mediadora personificada en Sofía³² y en la valoración cántara del amor humano como forma de misticismo, deja de ser el vaso elegido para la perpetuación de la especie para convertirse en un ente profundamente espiritual y espiritualizador.

Y al amor:

Los símbolos tradicionales del amor son siempre símbolos de un estado todavía encendido, pero en mutua compenetración de sus dos elementos antagonistas [...] es decir, símbolos de conjunción, o bien expresan la meta final del amor verdadero: la destrucción del dualismo, de la separación, la convergencia en una combinación per se.

Conviene, desde luego, que se lea el poema completo, en todos sus cantos, desde esta perspectiva que se abre con el extrañamiento de los dos símbolos anteriores, para así darle un nuevo sentido. Para esta interpretación remitiré al artículo *Segundo canto de Altazor: Divinización de la mujer y poema de amor*, de Lidia Neghme Echeverría, que hace un análisis profundo del canto que nos ocupa.

³⁰ DE COSTA. René (Ed) 2011

³¹ CIRLOT. Juan Eduardo, 2011. p. 79.

³² Sofía es la representación de la mujer como alma del hombre y complemento del "hombre primordial", sin la cual no podría encontrar la paz divina. Es común que la mujer sea representada como una de las dos mitades de un todo indivisible.

La amada aparece como una entidad creadora que agranda los elementos (tierra y agua) haciéndolos más perfectos. Es un ser superior dador de vida.

Mujer, el mundo está amueblado por tus ojos
Se hace más alto el aire en tu presencia
La tierra se prolonga de rosa en rosa
Y el aire se prolonga de paloma en paloma (II. 1-4)
[...]
Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia
A esa voz que busca un astro muerto que volver a la vida
Tu voz hace un imperio en el espacio
Y esa mano que se levanta en ti como si fuera a colgar soles en el aire
Y ese mirar que escribe mundos en el infinito... (II. 155 - 159)

Tanto es así que en un punto determinado podemos deducir que toda la vida creada no sería nada sin la existencia de este ser superior que incluso “hace dudar el tiempo”

¿Qué sería la vida si no hubieras nacido? (II. 91)
[...]
Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían su camino
¿Qué sería del universo? (II. 167 - 170)

Es, además de creadora, un ser con el poder de dejar un rastro de iluminación por donde pasa. Es una representación de esa superioridad que Altazor, como símbolo que es del ser humano y la humanidad, trata de alcanzar, pero esta, como un dios que lo ha abandonado, “vuelve la cabeza detrás de algún astro” (II. 9)

Ante la incapacidad del ser humano por alcanzarla, nace un profundo sentimiento de desasosiego - que es el que puede verse en otros poemas de carácter místico, como el que dice *Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero* (vv 1-3) de Santa Teresa de Jesús; o en el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, en el que se lee:

Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste? (vv 39 - 45)

En este fragmento puede verse además una cualidad que también aparece en el Canto II de *Altazor*, y es la increpación que hace el emisor a la deidad. La voz poética se dirige directamente a la deidad, casi a modo de súplica. Los ecos que deja San Juan de la Cruz en este poema son considerables³³.

Heme aquí perdido entre mares desiertos
Solo como la pluma que se cae del pájaro en la noche
Heme aquí en una torre de frío
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos
Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera (II. 17 - 21; la cursiva es mía)
[...]
Te hablan de mí las piedras aporreadas
Te hablan de mí las olas de pájaros sin cielo
Te habla por mí el color de los paisajes sin viento
Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas (II. 27 - 30)

Muy en relación con lo dicho más arriba, este canto guarda una relación estrecha con el resto de la obra de Huidobro. Quizá el caso más conocido, que entra dentro de este canto, sea la aparición de versos pertenecientes a otro trabajo del autor, concretamente a *Las pagodas ocultas*, y los versos en cuestión, intensificados con el añadido “te pregunto otra vez”, son “¿Irías a ser ciega, que Dios te dio esas manos?” y posteriormente “¿Irías a ser muda, que Dios te dio esos ojos?”. Bien, de esto puede deducirse que no se trata de una mujer física, sino una dama incorpórea, en la que los sentidos (el tacto: manos; el oído: mudez; la visión: ojos /ceguera) se confunden. Esto posiblemente se trate del primer juego literario que emplea Huidobro en su camino hacia el hallazgo de la creación auténtica. Como añadido, esta pregunta sirve modo de

³³ GONZÁLEZ COBOS DAVILA, M^a del Carmen; GARCÍA NIETO ONRUBIA, M^a Luisa. “Destrucción y creación en *Altazor*: El hallazgo de la palabra mágica” en *Revista de literatura*, 44, 1982, pp 63 – 90.

increpación, pues de algún modo reprocha a esa divinidad la ignorancia que muestra hacia la humanidad.

Se percibe además, por medio de símbolos como los “signos de la noche” y “la raíz y el eco funerario que tengan”, el poder invencible del destino que tanto aterraba al hombre en el canto anterior, pero en este canto ese poder parece haberse reducido gracias al poder de la amada, que consigue que cualquier señal de miedo o angustia quede en un plano muy secundario.

Qué me importan los signos de la noche (II, 67)

[...]

Qué me importa el enigma luminoso

Los emblemas que alumbran el azar (II, 69-70)

[...]

Qué me importa ese miedo de flor en el vacío

Qué me importa el nombre de la nada (II; 72-73)

Para finalizar la descripción de este ser superior, vale la pena referirnos a las pinceladas con las que se nos insinúa el poder ascensional de la amada, que es llave y puerta hacia un plano superior. Esta entidad, “nacida en todos los sitios donde el poeta pone los ojos” es más hermosa que el nacimiento y la muerte:

Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña

Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma

Que un faro en la neblina buscando a quien salvar (II. 143 - 145)

Es un ser que, como se ha mencionado más arriba, “escribe mundos en el infinito” y “trae tras de sí el recuerdo de otras vidas más altas / de un Dios encontrado en alguna parte”. Es un mensaje un tanto ambiguo, y no puede ser de otra manera dado que en este canto, las dos dimensiones, la tangible y la superior, se confunden y, desde la perspectiva del ser humano, Altazor, que habita aquella, el fin del camino parece muy lejano; pero pese a esta distancia, hay un enlace muy íntimo entre Altazor y la mujer divina.

Sin embargo te advierto que estamos cosidos
A la misma estrella (II. 54 - 55)
[...]
En vano tratarías de evadirte de mi voz
Y de saltar los muros de mis alabanzas

En determinados puntos del poema, Altazor se dirige a la divinidad como normalmente esta podría dirigirse Altazor. Este se siente con la “fabulosa seguridad de su mirada” y “la atmósfera propia de su aliento” y le advierte de que cualquier intento de evitarlo sería banal. Esto puede significar que Altazor, el ser humano, puede darse cuenta de que en lo más profundo de su ser hay un dios creador, a la misma altura que cualquier dios creado o real.

No me detendré mucho más en este canto. Pretendía hallar la razón por la que este, considerado casi como un poema que no ha encontrado su lugar, está situado donde está, dándole un significado acorde con el resto del poema. Bien, resumiendo todo lo anteriormente dicho, no resulta descabellado que tras un canto tan negativo desde el punto de vista existencial como es el canto I, aparezca de súbito, como la propia amada, hallada “como una lágrima en un libro olvidado / con un nombre sensible desde antes en el pecho”, un canto de temática tan esperanzadora como es el amor divino. De alguna manera este canto se comporta como el testimonio de una aparición mágica, una entidad que se presenta ante el poeta en mitad de un largo camino que recorre el “valle de lágrimas” que es la vida. Esta aparición le sirve a Altazor para darse cuenta de la existencia (esperanzadora) de algo superior, y eso se convertirá desde este momento, y lo largo del resto de los cantos, en el objeto central de su búsqueda vital.

CANTO III

Nos encontramos con un canto breve, pero que puede ser considerado como uno de los más interesantes del poema. Tomando las palabras de René de Costa de su edición de *Altazor; Temblor de Cielo* en Cátedra, “este canto asume una dirección clara de movimiento hacia una progresiva desarticulación que culmina con el grito prístino que cierra el Canto VII y el libro”³⁴. Graciela Maturo, por su parte, lo define como una “visión profética del futuro como realidad de lo maravilloso. La poesía terminará y dará

³⁴ DE COSTA, René (Ed) 2011, p, 32

lugar a la poesía viviente”³⁵. Con este canto se inicia lo que yo llamo como el ciclo del descenso - ascenso, el despegue hacia una dimensión superior.

Es el canto en el que se suceden los primeros recursos expresivos, recursos que irán evolucionando a lo largo del resto de los cantos hasta que simplemente resulten fútiles para la búsqueda de la poesía pura. Para el análisis de este canto y el siguiente tendré muy en cuenta dos trabajos: *Construcción del imaginario y semiosis en el Canto III de Altazor*, de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, y *La comparación creacionista: Canto III de Altazor*, que analizan con detalle las técnicas y la evolución de este canto.

Conviene tener en cuenta que este canto continúa abordando los problemas planteados en el primero, aunque resulta muy esclarecedor saber que la perspectiva de la voz (o voces) del poema ha sufrido un cambio en su visión de cuanto la rodea. Sin ir más lejos, la concepción de poesía ha variado.

El propósito es crear un espacio literario propio, desechando procedimientos alguna vez considerados extraordinarios en el ejercicio de la literatura moderna: procedimientos que, según cree, sólo han ocasionado la “muerte” y el “entierro de la poesía” (III, 120)³⁶

Si en el canto primero se consideraba a la poesía como una forma de redención, en este casi ha desaparecido ese sentido. La poesía está muerta, por lo que hay que crear un nuevo tipo de poesía. ¿De qué manera? Mediante la ruptura; ya en los primeros versos encontramos muy bien plasmada esta idea.

Romped las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas
De los ojos senderos de horizontes (III. 1 - 3)
[...]
Cadenas de miradas nos atan a la tierra
Romped romped tantas cadenas (III. 13 - 14)
[...]
Cortad todas las amarras
De río mar o de montaña
De espíritu y recuerdo
De ley agonizante y sueño enfermo (III. 19 - 22)

³⁵ MATURO, Gabriela. “De la metáfora al símbolo. Aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro” en RILCE, Vol 8, 1992, p 55

³⁶ DE COSTA, René (Ed) 2011. P, 33

El canto III se inicia como un grito de guerra contra todo aquello que haya encadenado, del modo fuera, el espíritu humano a las “leyes agonizantes y sueños enfermos”; los vicios de una sociedad que había impuesto la idea de un mundo simétrico en cuanto a reglas y podrido con sueños viciosos. La poesía tradicional y el poeta, como representación de la decadencia social y espiritual del ser humano, es la primera víctima de este canto, en este caso mediante la parodia en frases rimbombantes y repetitivas,

Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
[...]
Poesía aún y poesía poesía
Poética poesía poesía
Poesía poética de poético poeta
Poesía
Demasiada poesía
Desde el arcoíris hasta el culo pianista de la vecina (III. 51 - 56)
[...]

Y muy en la línea de los cantos primero y cuarto, con sus estribillos “No/ no puede ser” y “No hay tiempo que perder” respectivamente, encontramos una sentencia en el mismo tono rebelde que hallamos en todo el canto que nos ocupa:

Basta señora poesía bambina (III, 57)
[...]
Basta señora arpa de las bellas imágenes (III, 65)
[...]
Basta señor violín hundido en un ola ola (III, 105)

El arpa (o la lira) y el violín, instrumentos musicales y símbolos recurrentes en la poesía clásica, deben ser desechados, pues solo sirven para mantener viva la moribunda “poesía bambina”, que aún mantiene “barrotes en los ojos”.

En la nueva poesía no habrá lugar para las antes magníficas técnicas expresivas de los “poéticos poetas”. No habrá lugar para la comparación basada en los “*comos iluminados*” (III. 66), pues lo que los nuevos poetas buscan es otra cosa.

Otra cosa, otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desdoblar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
Cosechar serpientes como almendras
Desnudar una almendra como un atleta... (III. 67 - 82)

A lo largo de toda esta anadiplosis que abarca treinta y seis versos, de un humorístico y satírico tono, Huidobro vacía el poder de esta estructura paralelística y comparativa, que de algún modo ha servido de conejillo de indias en un experimento que demuestre hasta qué punto son poco válidas los métodos de creación clásicos. En “La comparación creacionista: Canto III de *Altazor*”, se dice esto:

La formulación del hastío de las viejas imágenes tradicionales cede así su lugar a la proclamación de la sabiduría mágica de que el hablante está provisto, y al mismo tiempo a los pases mágicos, cómicos que carnavalizan la poesía vigente.

Y es que, en relación con este fragmento, el poeta no solo es un ser que agoniza, es un ser que debe ser muerto:

Matemos al poeta que nos tiene saturados (III. 50)

[...]

Agoniza el último poeta (III. 114)

Y sustituido por el mago, pues este “apaga y enciende palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos”. El nuevo poeta, el poeta-mago, tiene el poder de crear estrellas (palabras estelares) y sembrar los frutos del fin (cerezas de adioses vagabundos), el principio y el fin.

El nuevo atleta salta sobre la pista mágica

Jugando con magnéticas palabras (III. 110 - 111)

Mientras que en los cantos I y II encontrábamos precisión formal y solidez estructural, en este hay rasgos llamativos característicos del cubismo literario. La primera estrofa, compuesta de una veintena de dísticos asonantados, juega ya con el espacio en blanco del papel impreso. La sensación que causa es la de estar bajando por unos escalones, y no se aleja de la concepción de descenso que yo quiero darle a este poema. Conviene hacer mención de la evolución que tiene el empleo del tiempo. Durante los primeros doce dísticos el tiempo es únicamente presente (una voz descriptiva). A estos les siguen siete en tiempo futuro (voz profética) y a continuación, con la desaparición de los dísticos y el retorno al verso libre normal, las dos voces se confunden. La voz profética se alterna con la voz descriptiva. El sentido del tiempo comienza a vacilar en este canto, y este balbuceo acompañará al cataclismo lingüístico, hacia la apoteosis de los cantos VI y VII.

Altazor comienza a caer, gracias a un cambio de concepción generado posiblemente por la aparición superior en el canto pasado. Por encima de los poetas comunes, comprende que la poesía, concebida desde el punto de vista del plano tangible (clásico), que, como ya señalé, tenía poder redentor en un mundo bañado por el hastío vital, no es más que una superchería inútil y engañosa. El verdadero lenguaje poético, siendo insistente y recordando lo dicho en las consideraciones generales, es la verdadera ruta hacia la iluminación y consecuentemente hacia la salvación.

En resumen y concluyendo, este canto sirve de manifiesto y declaración de intenciones. Abre el camino no solo hacia una nueva forma de concepción y creación

poética, sino hacia el interior del ser humano, en cuyo limo, valga la metáfora, permanece hundida la verdadera naturaleza divina y espiritual, a la que habrá que llegar por medio del juego de las palabras.

CANTO IV

“No hay tiempo que perder”. Con esta sentencia se inicia el canto IV, y se verá repetida en una quincena de ocasiones. Como es costumbre, comenzaré citando las palabras que René de Costa le dedica a este canto en la clásica edición de Cátedra. Según él, es la representación de la renovación cíclica del arte³⁷, y que esa es la razón por la que se insiste tanto con el estribillo de dicho canto. Graciela Maturo lo define como el poema en el que se da voz al frenesí del mundo que termina y el amanecer del mundo nuevo³⁸. Teniendo muy presente el canto anterior, en este canto el tiempo sigue desplazándose en pos de la eternidad.

Este para mí es, pese a su extensión, un canto que se lee casi de forma fugaz. El canto anterior era, como dije, el inicio del auténtico vuelo; este es el ascenso precipitado y veloz hacia lo desconocido. Casi podría entenderse que se busca romper la barrera del tiempo hacia el “campo inexplorado”³⁹ con el que se abre el canto V, el ecuador del viaje. Y es que en este terreno aún no encontramos experimentos lingüísticos tan radicales como los de los cantos VI y VII, pero sí hallamos el desarrollo de numerosas técnicas poéticas muy arraigadas en el surrealismo, como el fluir psíquico, lo onírico y la escritura automática, junto a técnicas ya plenamente creacionistas, como la descomposición morfológica de las palabras, las largas tiradas de versos de idéntica estructura, experimentos de carácter lúdico o el pequeño preludio de lo que se va a encontrar al final del viaje, justo en el momento en el que *Altazor*, como protagonista, alcanza el punto más alto de velocidad, en el que todo se distorsiona.

Todos estos unidos aparecen unidos como cuentas de un collar mediante el hilo conductor o *leitmotiv*, que supone la oración “no hay tiempo que perder”, que cohesionan todo el conjunto de juegos lingüísticos que supone este canto.

³⁷ DE COSTA. René, (2011) p, 34.

³⁸ MATURO, Graciela. En *RILCE*. 1992, p. 55.

³⁹ *Aquí comienza el campo inexplorado* (V. 1)

Encontramos en este canto y en el tercero algunas referencias a los elementos: fuego, tierra, aire y agua. Cada uno de ellos tiene una simbología clara. Altazor, como personaje, está simbolizado por el aire; el agua, como espejo, es lo opuesto a aquel; el fuego es símbolo de magia, y la tierra, su contrapunto, todo lo relacionado con la tierra y lo terrenal. Esto arroja nueva luz sobre algunos versos como los siguientes.

No hay tiempo que perder
A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
Yo mido paso a paso el infinito

El mar quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces
Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver. (IV.25 - 30)

Altazor (aire) se está viendo abordado por todo lo opuesto que representa (su falso reflejo en el mar). Por eso debe arribar al “último horizonte”, el final de este primer trayecto de su viaje. Este viaje, agitado y confuso, es el fruto de muchas dudas y preguntas. Una de ellas, la más destacable es:

¿En dónde está la planta del fuego futuro? (IV. 79)

E inmediatamente después:

¿Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?
Yo estoy aquí
¿En dónde están los otros?

Altazor en estos momentos, mientras aún mantiene su ser y su palabra más en el plano superior que en la caída, se siente desorientado. Se llega incluso a preguntar “dónde está la planta del fuego (magia) futuro”⁴⁰. Retomando lo dicho en el análisis del canto anterior, el fuego es un símbolo del elemento del mago, el nuevo poeta-creador.

⁴⁰ El poeta (tierra) convertido en mago (fuego) ha de tener como fin único los frutos de su elemento: la magia de la creación.

En este canto se desarrollan técnicas poéticas novedosas, surrealistas en su mayoría, pero aún parecen estar muy atadas al mundo tangible⁴¹ y por tanto alejadas del camino que Huidobro, mediante su alter ego, Altazor, quería tomar.

Es en el momento en el que los versos adquieren su mayor nivel de lirismo cuando encontramos las primeras grandes señales de ruptura, los primeros juegos puramente creacionistas, y dos de los más conocidos de la obra:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo.
[...]
Pero el cielo prefiere el rodoñol
Su niño querido el rorreñol
Su flor de alegría el romiñol
Su pie de lágrima el rofañol
Su garganta nocturna el rosolñol

⁴¹ Con esto me refiero a que el canto III y IV, sirven como un inicio hacia la experimentación, pero no hacia la verdadera experimentación creacionista (lo inexplorado) sino que emplea técnicas que, incluso en tiempos de Huidobro, ya eran populares entre poetas de vanguardia.

El rolañol

El rosiñol

El juego morfológico será una constante a partir de ahora en la obra. Los términos relacionados con la música o el sonido (que tanta importancia tendrán en el último canto) aparecen aquí como si se tratase de un juego⁴² infantil: el violoncelo, el trino, la risa, la brisa, el chillido, la escala musical (roDOñol, rorREñol, roMIñol, roFAñol, roSOLñol, roLAñol, roSIñol). Alternativamente a la construcción, encontramos la destrucción de palabras. En este poema el ejemplo más claro son los nombres, que, en el momento de la muerte, adquieren un significado nuevo. Pondré en negrita el nombre del que nace la sentencia, y en cursiva los elementos de él separados.

Aquí yace **Marcelo** *mar y cielo* en el mismo viloncelo

Aquí yace **Teresa** *ésa* es la *tierra* que araron sus ojos hoy preocupada por su (cuerpo)

Aquí yace **Rosario** *río de rosas* hasta el infinito

Aquí yace **Raimundo** *raíces del mundo* son sus venas

Aquí yace **Clarisa** *clara risa* enclaustrado en la luz

Aquí yace **Alejandro** *antro alejado* ala adentro

Aquí yace **Altazor** *azor* fulminado por la *altura*

Aquí yace Vicente antipoeta y mago. (IV, 275 - 287)

A parte del juego fónico de paranomasia nacido del nombre propio, encontramos también un sentido, y es que, en la muerte, no hay un final, sino un nuevo nacimiento bajo una distinta forma. El nombre de un muerto pierde su significado, y toda esa carga cae en el infinito, en la luz, la altura. Todo este “yacimiento” de nombres que se convierten en eternidad tiene que ver con la relación entre nacimiento y muerte que ya se verá en el canto VII. En cuanto al último verso de la serie presentada, que parece no tener ningún sentido para el poema, sirve a modo de firma, y vemos en él una síntesis de todo lo anteriormente mencionado. El auténtico creador va contra los poetas y se convierte en mago-místico.

⁴² El fin lúdico de la poesía es algo muy común en las vanguardias, especialmente entre los dadaistas, y algo que a partir de este canto IV será uno de los grandes pilares de experimentación y creación.

Altazor se encuentra a las puertas de un mundo en el que todo deja de ser lo que la palabra define. La misma estructura de la palabra no sólo empieza a conformar realidades mayores, sino que puede llegar a evolucionar, cambiar y multiplicarse, tal y como se llega a apreciar en los siguientes versos:

El meteORO insolente cruza por el cielo
El metePLATA el mete COBRE
El metePIEDRAS en el infinito
MeteÓPALOS en la mirada (IV. 294 - 297)

Se da una mitosis morfológica y semántica en la palabra *meteoro*, y con eso puede nacer una cantidad ingente de nuevos términos y realidades. El *oro* puede ser *plata*, *cobre*, y cualquier otro elemento relacionado con los minerales que pueda imaginarse.

Terminando el trayecto, la velocidad del viaje, tal como nos insinúa la forma y la colocación de los versos, aumenta; los versos se acortan, se fragmentan, un último verbo profético anuncia el fin inevitable y el lenguaje, por un momento, se adelanta en el poema hasta asemejarse, primero al canto VI; y, con los dos últimos versos, al canto VII.

La noche al fondo del océano
Tierna ahogada
La muerte ciega
 Y su esplendor
Y el sonido y el sonido
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
El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eternifinifrete
Rotundo como el unispacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia ii (IV, 320- 339)

No es claro lo que Altazor llega a ver en ese último horizonte, es inútil tratar de definirlo. Solo, y al igual que en los últimos dos cantos, existe un balbuceo lingüístico que se traduce en “nada” y “todo”, en un *eternifitrete* (eterno fin), término que fusiona en una palabra el qué y el cómo se dice: el nacimiento y la muerte se unen de la misma manera que los dos sentidos de un palíndromo como este. De nuevo la concatenación entre el principio y el fin. En este momento del viaje Altazor se dispone a romper con la primera frontera, y a alcanzar el vacío de lo eterno y desconocido del *unipacio* y el *espaverso*, los primeros niveles de profundidad en el espíritu del ser humano.

Concluyendo, es en este canto cuanto el vuelo se adentra en lo desconocido, Y la velocidad disminuye⁴³, y llega un momento de serenidad en el que se puede reflexionar profundamente, y explorar los nuevos caminos que habrán de tomarse. Los cantos III y IV así como los cantos VI y VII se comportan de una manera similar. Los dos pares se comportan como estadios, o periodos, divididos por el Canto V, segundo eje del poema, y ecuador del viaje, que será analizado a continuación.

CANTO V

Altazor ha traspasado la frontera de lo tangible. Es un canto muy ambiguo en su significado. René de Costa lo define como el momento previo al callejón sin salida que supone la destrucción del lenguaje, y en él se exploran una gran cantidad de técnicas expresivas relacionadas con el juego literario⁴⁴. Graciela Maturo, en cambio, lo define como la “Exploración del trasmundo. Lo nocturnal, el ámbito de la muerte. Tema romántico-surreal de la ‘verdadera vida’”⁴⁵. Esta definición es muy acertada por una

⁴³ Parece que es este el momento en el que Altazor se engancha momentáneamente en una estrella apagada. Es un cambio de ritmo brusco, pero que lleva a la reflexión.

⁴⁴ DE COSTA, René (Ed) (2011), p. 36

⁴⁵ MATURO, Graciela (1992) en RILCE, Vol 4, p. 55

parte, pero por otra oscurece la cohesión de los cantos. La verdad es que ninguna de las definiciones se aleja demasiado, e incluso podrían unirse y fusionarse en una interpretación más completa.

Tras ese trepidante momento final del canto IV, el tempo del poema se pausa. Altazor se ve ante un abismo infinito, el trasmundo al que se refiere Graciela Maturo. Llegado a este punto de altura, se ha perdido cualquier señal de la dimensión tangible. En este plano ya no hay reglas, todo está destinado al olvido, a ser ignorado. Esto lleva a una libertad festiva que llama al juego.⁴⁶

Altazor abre el poema diciendo: *Aquí comienza el campo inexplorado*, y a continuación encontramos los siguientes versos:

Hay un espacio despoblado
Que es preciso poblar
De miradas con semillas abiertas
De voces bajadas de la eternidad
De juegos nocturnos y aerolitos de violín
De ruido de rebaños sin permiso
Escapados del cometa que iba a chocar (V. 10 - 16)

La misma voz poética habla de un espacio desconocido y desdoblado. Un espacio misterioso que es necesario explorar. Las semillas abiertas, las voces bajadas de la eternidad y los juegos nocturnos son los elementos con los que esta exploración tendrá lugar. Altazor le plantea estas preguntas al vacío:

¿Conoces tú la fuente milagrosa
Que devuelve a la vida los naufragos de antaño?
¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja
Que crece hacia abajo y se abre hacia el fondo de la tierra?
¿Has visto al niño que cantaba
Sentado en una lágrima
El niño que cantaba al lado de un suspiro

⁴⁶ Este tipo de juego tiene que ver con el fin lúdico de la poesía. Esto inicia una serie de juegos literarios cargados de humor y ternura infantil, y esa puerilidad irá creciendo a lo largo del poema. El significado de ello es la necesidad de encontrar un medio de alcanzar esa pureza primigenia propia de los recién nacidos y los infantes que aún no han sido corrompidos por los tópicos crueles y creencias del plano tangible.

O de un ladrido de perro inconsolable? (V. 17 - 24)

Nos recuerda qué es lo que está buscando, y esto es la luz de los barcos que se hunden en el mar (Canto I), esa primera serenidad, ese resplandor que echa raíces en el interior del ser humano, la inocencia de un niño que, por desgracia, está destinado a sufrir.

La fertilidad originaria y la inocencia de juegos poéticos que varían desde los juegos fónicos, como el que puede verse en este fragmento, que juega modelando la palabra *arco*, insistiendo en la repetición del sonido velar sordo /k/, recordándonos a un trabalenguas:

Los domingos del **arco**-iris para el **arcángel**
¿En dónde está el **arquero** de los meteoros?
El **arquero arcaico**
Bajo la **arcada** eterna el **arquero arcano** con
(su violín violeta con su violín violáceo con su violín violado
Arco-iris arco de las cejas en mi cielo **arqueológico**
Bajo el área del arco se esconde el **arca** de tesoros preciosos (V. 623 - 629)

Otra técnica que puede observarse en el poema tiene que ver con la imitación leve e inocente de las estrofas populares y muy especialmente con las infantiles. Esto hace que el poema, a veces, mediante la repetición y la rima interna, adquiera el tono de una copla o canción infantil como la siguiente:

Navío navío
Tienes la vida corta de un abanico
Aquí nos reíamos de todo eso
Aquí lejos lejos. (V. 101 - 104)
[...]
El horizonte es un rinoceronte
El mar un azar
El cielo un pañuelo
La llaga una plaga. (V, 17 - 20)

O como en los siguiente, en el que el recurso empleado es la variación de género en sustantivos epicenos, o las ingeniosas construcciones basadas en la variación morfológica y léxica, como se ve en los dos primeros versos, en los que términos se entrecruzan, rompiendo la barrera del contexto; o en los últimos, en los que se hace algo parecido, pero con elementos morfológicos como *sol* y *flor* en la palabra girasol:

Nos frotamos las manos y reímos
Nos lavamos los ojos y jugamos

La montaña y el montaña
Con su luno y con su luna
La flor florecida y el flor floreciendo
Una flor que llama girasol
Y un sol que se llama girafior. (V. 110 - 114)

También las funciones categoriales de las palabras se ven trastocadas en este canto: los sustantivos se hacen verbos y los verbos se sustantivan⁴⁷:

La cascada que cabellera sobre la noche
Mientras la noche se cama a descansar
Con su luna que almohada el cielo
Yo ojo el paisaje cansado
Que se ruta hacia el horizonte (V, 497 - 501)

Posiblemente el fragmento más llamativo de este poema es el larguísimo juego que empieza con “Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento / Molino de viento” (V, 239 - 241) y continúa, a modo de larga letanía, a lo largo de ciento ochenta y ocho versos que se caracteriza por repetir la estructura Molino de X + iento.

En palabras de René de Costa, el efecto es demoledor. Se obliga al lector a reconocer que la variedad puede ser infinita, pero sin sentido⁴⁸.

⁴⁷ Este ejemplo y otros aparecen bien analizados en la edición de DE COSTA, René (Ed) (2011), p. 37.

Para terminar, conviene tener muy en cuenta la insistencia que el poeta ha hecho con respecto al “juego” y la “risa”. Ahí está la clave de interpretación del canto. Este canto-eje funciona como epicentro de una vibración que hará que todo alrededor se agite, hasta tal punto que logrará que los muertos se rían⁴⁹. Esta capacidad de atravesar dimensiones es lo que implanta en Altazor una nueva fuerza para alcanzar su objetivo más allá del abismo desconocido. Al final, la única técnica que tiene poder suficiente para hacer que un ser humano purifique su alma es retroceder hacia su raíz más infantil, y este retroceso se verá en la progresiva y brutal desarticulación del lenguaje, la “apoteosis” del canto VI, a partir del final de este canto V.

CANTOS VI Y VII

El canto VI nace de la experiencia metafísica, y se traduce en el balbuceo lingüístico.⁵⁰ Aquí, alcanzando casi el punto más alto de iluminación por parte de Altazor, el lenguaje se ha desarticulado casi completamente, aunque el léxico aún sea reconocible. Se puede observar claramente como los límites entre las categorías gramaticales, sustantivos, adjetivos, verbos, han sido completamente quebradas. No hay distinción entre una categoría y otra, y es que unas ocupan el lugar de otras y viceversa, creando una construcción enmarañada en la que no hay posibilidad alguna de mensaje o significación. René de Costa⁵¹ habla de un canto que no se lee; se pronuncia. En consecuencia, la mayoría de los críticos pasan por encima de estos cantos, apenas dando unas simples notas, lo cual, de alguna manera, me parece injusto, por lo que trataré de hacer un análisis más detallado del mismo.

Analizando este canto con detalle, se pueden observar ciertas técnicas que, si bien pueden no ser una prueba irrefutable de la interpretación del texto, pueden sernos útiles para arrojar algo de luz sobre sus líneas, para así lograr dilucidar cierto mensaje oculto. La técnica más destacable es el poder que algunas palabras esconden en este poema para aparecer unidas a otras. El ejemplo más destacable es *crystal*, que aparece unido a términos como *ojo*, *seda*, *nube*, *noche*, *cielo*, *sueño*, *viaje* y, al final del canto,

⁴⁸ DE COSTA, René (Ed) (2011), p. 38

⁴⁹ “y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra” (V,636)

⁵⁰ MATURO. Graciela. “De la metáfora al símbolo, aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro” en *RILCE*. Buenos Aires. Universidad Católica de Argentina. Vol 8, p. 55.

⁵¹ DE COSTA. René (Ed) 2011. p. 38

muerte. Los verbos como tal han casi desaparecido, y con ellos, el tiempo y la concepción del mismo. El que más predomina es el tiempo presente, que, independientemente del modo, presenta trece ejemplos: *tengo, mira, tenga, pida, va, viene, levanta, desliza, sueña, suenan, llaman ancla y visita*. Estas dos últimas son confusas, ya que pueden también ser sustantivos. Entre pasado y futuro suman cuatro formas: *tenía, iba, deslizaba y dirá*. Esto puede ser la prueba de que se busca una pérdida temporal o la unión de todo tiempo en un presente eterno, como dicen unos versos de T.S.Eliot

Tiempo presente y tiempo pasado
Están ambos quizá presentes en el tiempo futuro,
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
Todo tiempo es irredimible. (*Cuatro cuartetos* I. 1 - 5)

Otra técnica pertinente es la presencia ya de una compleja creación léxica, de la que ya tuvimos algunos indicios en cantos anteriores. Ejemplos de esta son el término *cristaleza*, (VI. 23) compuesto de *crystal y fortaleza, tristeza, nobleza...* y las “palabras” *mandodrina, golonlina, mandolera y ventolina*, que nacen de las partes de *mandolina, golondrina y ventolera*. También tenemos técnicas de destrucción, como por ejemplo en el nombre *Aladino*, que, del modo lúdico tan característico desde el canto anterior, da lugar a conjuntos nacidos de sus partes: *Ah ladino y dino la*. (VI. 40)

Esta anarquía lingüística se asemeja muchísimo al fruto que puede dar la escritura automática que tanto desarrollaron los surrealistas, pero no creo que esta, si Huidobro la empleó alguna vez en la composición de estos dos últimos cantos, fuese la única. Haré referencia al trabajo de Oscar Curieses “Al horitaña de la montazonte: procedimientos cubistas en Altazor, de Vicente Huidobro”⁵². Se defiende que la poesía del escritor chileno es, en su mayoría, visual no figurativa⁵³, es decir, cubista, pero contraria al caligrama. Es un tipo de poesía en la que se da mayor importancia, no a la

⁵² CURIESES. Oscar, “Al horitaña de la montazonte: Procedimientos cubistas en Altazor de Vicente Huidobro”, en *Escritura e imagen*, IES, Madrid, Vol 4, 2008, pp 225 - 247.

⁵³ La división en tipos de poesía visual la desarrolla de forma clara Victoria Pineda en su artículo *Figuras y formas de la poesía visual I y II*.

figura del poema completo, sino a la longitud de los versos, al sangrado o al espaciado. Es una poesía que, en su aspecto formal, insinúa.

En relación con lo anterior, y teniendo en cuenta las palabras de René de Costa en el breve análisis que hace de este canto en la edición en Cátedra de *Altazor* (2011), podemos decir que, dejando de lado el terreno lingüístico, desde el terreno visual el poema aparenta ser un pilar quebrándose. ¿Qué quiero decir con esto? Bien, la mayoría del poema está compuesto en pies de cuatro sílabas, lo cual da la posibilidad de que encontremos una gran cantidad de versos tetrasílabos, también octosílabos (muchos de ellos con hemistiquio o rotos mediante sangría) presentados de distinta forma. Pondré en negrita los octosílabos perfectos, y en cursiva los quebrados.

Pida ojos

Tenga nácar

En la seda cristal nube

Cristal ojos

Y perfumes (VI. 47 - 51)

[...]

Al azar del cristal ojos

Gracia tanta

Y entre mares. (VI. 57 - 59)

[...]

Pida nácar

Tenga muerte

Una dos y cuatro muerte

Para el ojo y entre mares

Para el barco en los perfumes

Por la joya al infinito... (VI. 64 - 68)

Hay otras combinaciones hechas con estos pies tetrasilábicos, pero no me centraré en su análisis ya que en sí no resulta esencialmente importante para lo que nos ocupa. Si presentásemos una gráfica, podríamos ver una forma perfecta *per se*, un pilar simétrico (base compuesta de octosílabos) del que se van desprendiendo partes más pequeñas (Ver anexo 4). Esto se ajusta mucho a esa ruptura que busca el poeta, y que le sirve de camino para encontrar una forma de poesía perfecta.

En sí es un canto basado en el ritmo y en el sonido. Encontramos aliteraciones muy marcadas, como las que se ven a continuación: la primera trata el sonido apicoalveolar /s/ y la segunda el sonido velar /x/

El magnetismo

Seda aliento cristal seda (VI. 29 - 30)

[...]

Por los ojos hojas mago (VI. 62)

Tendré en cuenta que, para la interpretación de este texto, no podemos recurrir a un medio corrientes como la simple lectura. Siendo un poco opuesto a lo que comúnmente se ha dicho de este canto, buscaré una interpretación, por pequeña que sea, del mismo, y para ello tendré en cuenta las isotopías que presento a continuación.

Isotopía A	Isotopía B
Cristal	Noche
Joya	Muerte
Violoncelo	Angustia
Seda	Ceniza
Nácar	Negro
Luna	Nube
Sueño	

La isotopía A está compuesta por elementos relacionados con algo en sí positivo, y la isotopía B por elementos opuestos a esa positividad. Lo que encontramos es que todos estos elementos, especialmente la palabra *cristal*, que aparece como un leitmotiv a lo largo del canto junto a elementos tanto de A como B, pueden unirse a otros sin que el hecho de pertenecer a un grupo o a otro tenga importancia.

Vistas todas estas técnicas llegamos a la conclusión de que es un error buscar un significado mediante la clásica concatenación de palabras que, en su conjunto, construyan un sentido. Podemos afirmar que el mensaje no lo esconde tanto la palabra misma como el empleo que se la da. Construcción y, especialmente, destrucción, son los

términos que pueden ayudar a comprender el poema. La esencia poética viaja de la semántica a la fonética y a la forma. Si hay una palabra en la que sí me gustaría hacer hincapié es la palabra “apoteosis”. Creo muy firmemente que si hay alguna pista de significado a estas alturas del poema, es esa; hay que tener presente que *Altazor* está muy cerca de terminar su descenso, y, en consecuencia, de llegar al éxtasis.

El canto VII sigue la línea del anterior, pero elevándose unos peldaños por encima de él. Si en el anterior podíamos encontrar cierto rastro semántico, aunque, como se ha demostrado, no tenga la más mínima importancia, en este canto no hay nada. Es un canto breve que se ha analizado como el caos final, tal como lo define Oscar Curieses; los últimos segundos del viaje en paracaídas, el momento en el que llevado por una especie de borrasca del destino, se precipita al vacío de la muerte que se había presagiado en el primer canto. Tal como dice Graciela Maturo en su artículo “De la metáfora al símbolo: aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro”⁵⁴, es un canto basado en la mera sonoridad. El lenguaje aparece completamente anulado, inventado, como dice René Costa. Lo único reconocible es el sistema fónico de la lengua castellana.

Con esto descubrimos una de las claves de este canto, y es que, muy en relación con el anterior, su única forma de ejecución es la entonación, la simple unión de sonidos, la pronunciación simple. No hay posibilidad de interpretación.

Altazor en su viaje ha alcanzado a descubrir su capacidad creadora, y ha articulado, por medio de la desarticulación de la poesía y la lengua corrientes una lengua musical, plena y únicamente fónica, íntimamente relacionada con la poesía desnuda y pura. Casi sin percatarse de ello *Altazor* ha dado con la esencia de la poesía: la musicalidad y el ritmo, la palabra hecha música.

El tiempo está completamente perdido, los únicos verbos que aparecen son creaciones que se asemejan a gerundios (*tallerendo, lunatando, montañendo*), la voz poética también, lo único que nos queda es una estructura basada en el sistema fónico de la lengua castellana y en la morfología de las palabras, cuyas unidades se unen unas con otras de una manera que no encuentra precedente en todo el poema (salvo en el ya conocido final del Canto IV, en el que, como se sabe, ya hay una especie de declaración

⁵⁴ MATURO, Graciela. “De la metáfora al símbolo, aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro, En *Rilce*, 1992, Vol 8, p 55.

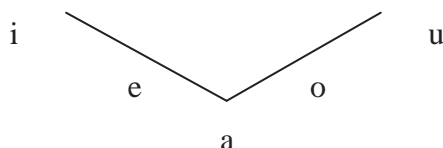
de intenciones al terminar el canto con ese llanto primario formado por los sonidos vocálicos)

Al analizar este canto he tenido muy en cuenta el artículo “...: Canto VII de Altazor”, de Emilse Malke Kejner y María Bernarda Torres, que lo analiza muy en profundidad, y llega a la conclusión de que el último verso y, con él, el canto entero, puede ser pensado como “una comunión entre muerte y nacimiento, el principio y el fin del abismo, un morir y renacer a una existencia desprovista de lo prescindible”, lo que puede interpretarse como vida eterna pura y auténtica.

En primer lugar, se observa un desarrollo de las estructuras finales del Canto IV:

Uiu Uiui
Tralalí tralalá
Aia ai aaia i i (IV. 337 - 339)

Y encontramos ya numerosas frases fónicas o musicales conformadas por esos sonidos: vocálicos /a/, /i/ e /u/ y semivocálicos /i/. Creo que el uso de estos sonidos y no otros⁵⁵ no es aleatorio. Tengamos presente el triángulo vocálico.



El empleo del sonido /a/ y los más distantes a ella /i/ e /u/ crea una especie de vibración, a modo de trino musical, bien delimitado y tonal. Es muy posible que si hubiese empleado los sonidos medios de la misma manera hubiera creado una sensación cromática, más atonal, y tensa en consecuencia. También existe la posibilidad de que lo que pretendiese Huidobro fuese recrear una especie de llanto que se asemeje al de un infante recién nacido. Si tomamos esta segunda posibilidad, es muy posible que alcancemos a comprender el porqué de las técnicas empleadas en este canto.

⁵⁵ No tengo en cuenta la “o” que aparece en estas frases porque el hecho de que aparezca aislada me hace pensar más en una conjunción, tal y como se dice en BERNARDA TORRES. María y MALKE KEJNER. Emilse, “...: Canto VII de Altazor”, en *Everba*, Primavera de 2004.

La música es un elemento que está muy presente en el canto; no solamente en el efecto que causa en el lector, sino también en las unidades morfológicas y en el sonido de las “unidades léxicas” creadas, tengan estas su origen en palabras reales o no:

Laribamba

Larimbambamplanerella

Larimbambamositerella

Leiramombaririlanla

Lirilam (VII. 34 - 38)

Mitradente

Mitrapausa

Mitralonga

Mitrasola

Matriola (VII. 21 - 25)

La aparición de sonidos nasales /m/, especialmente en contexto junto a la oclusiva bilabial sonora /b/ crea una especie de profundo sonido similar al de un tambor de ultratumba, “un llamado del más allá”,⁵⁶

Son comunes los términos que connotan algún tipo de sonoridad: *Campanidio*, *ululayu* (y sus compuestos) *redontella*⁵⁷, *plegasuena*, *cansatorio*.

Llamativo es que todas las “palabras” construidas en este canto han nacido de partes que, a su vez, han pertenecido de palabras comunes en todo *Altazor*.

Montesol: monte del sol⁵⁸; *Monluztrella*: monte de la luz estelar; *Eternauta*: navegante de la eternidad o navegante etéreo. *Mitradente*: relativo a Mitra o mitra tridente. *Mandotrina*: Mandolina que trina. *Lunatando*: luna: convertida en verbo (lunatar: convertir en luna). *Semperiva*: siempre a la deriva.

Es muy posible que la más llamativa sea la palabra Mitra, que puede referirse a un dios pagano perteneciente a la religión persa-hindú, a una toca común entre los persas que fue popularizada en otras civilizaciones, o al cúmulo de rentas de una

⁵⁶ BERNARDA TORRES. María y MALKE KEJNER. Emilse, “...: Canto VII de Altazor” en *Everba*, Primavera de 2004

⁵⁷ La redonda es una figura musical que ocupa un compás entero de cuatro tiempos.

⁵⁸ Muchas de las “traducciones” son tomadas del artículo de María Bernarda Torres y Emilse Malke Kejner.

diócesis. No está claro cuál es su verdadera definición, pero si tenemos en cuenta estas tres acepciones, podemos llegar a la conclusión de que guarda una íntima relación con lo sagrado. Yo me decanto por la primera acepción. Huidobro, a través de Altazor, se ha mostrado como un mago, muy crítico contra el cristianismo; no sería descabellado pensar en que un dios pagano aparezca en sus poemas, mucho menos que forme parte de otras palabras creadas.

Desde el punto de vista gramatical, no hay oraciones complejas; todo se limita a palabras y sonidos. Si hay alguna frase, lo más probable es que se trate de alguna forma sencilla de estructura nominal: *Montesur en lasurido*;

Concluyendo, y relacionando los dos cantos anteriores con la interpretación mística que yo quiero darle al poema de Huidobro, estos dos cantos pueden ser considerados hermanos. Unidos forman el último tramo del ascenso. La deconstrucción del lenguaje ha llegado a su límite. El poeta-mago, mediante la elevación, ha retrocedido en el tiempo y se ha convertido en un niño que desconoce el significado de las cosas, mucho menos de las palabras. Su mente está limpia de elementos prescindibles, de dogmas, religiones e imposiciones. Es un ser que habla en una lengua que se confunde con música, una entidad que nos descubre que la palabra no es útil, y mucho menos en mitad de este éxtasis, esta apoteosis divina, para describir lo que aguarda al final de este ascenso-descenso al interior del ser humano, que es lo más alto concebible. Lo más cercano es el folio en blanco al que este último canto

PREFACIO

No me detendré mucho en esta parte del poema; me limitaré a explicar por qué tengo presente la posibilidad de que sea una anticipación de lo que se irá viendo a lo largo del poema. En primer lugar, no es un testimonio, pues no nos explica paso a paso su experiencia; eso se reduce a unas pocas líneas. Lo que haré será unir las oraciones más reconocibles para que esta narración pueda reconocerse.

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: “entre una estrella y dos golondrinas” He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.

[...]

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso, como un oblijo.

[...]

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de la muerte y del sepulcro abierto

[...]

Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.

Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero.

[...]

Encuentro a la virgen sentada en una rosa.

[...]

Ah, qué hermoso..., qué hermoso.

Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los caracoles.

Veo la noche y el día y el eje en que se juntan.

Ah, Ah, soy Altazor, el gran poeta...

Primero, Altazor se lanza en su paracaídas hacia el vacío. La atracción de la muerte es inevitable, incluso tiene más poder que los ojos de la amada⁵⁹, y eso le causa desasosiego (Canto I); segundo, siente una señal de la divinidad creadora, que le habla de la creación (Canto II). Entonces, con estos conocimientos en la mente de Altazor, el paracaídas empieza a caer vertiginosamente (la velocidad del Canto IV) y poco después, de improviso, la velocidad cesa, pues el paracaídas se engancha en una estrella que se niega a creer que ha muerto⁶⁰. En estos momentos de pausa, Altazor reflexiona, y habla sobre la poesía. En esas líneas puede verse la inexistencia del espacio: “Los cuatro puntos cardinales que son tres: el sur y el norte”, y la inexistencia del tiempo: “El poema es una cosa que será. El poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser. El poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser”. Finalmente se le aparece la Virgen, y lo acompaña un trecho, hasta que simplemente llega el momento de la separación, momento en el que nada queda oculto para los ojos de Altazor; todo es hermoso. El protagonista expresa unas últimas frases que son la razón de ser de este prefacio.

Abre la puerta de tu alma [...]

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como un vértigo.

⁵⁹ La amada sigue siendo una forma de la entidad divina, y si tiene la muerte más poder es simplemente porque es lo único inevitable.

⁶⁰ La ruptura de la frontera entre la vida y la muerte.

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas, que una palabra tuya pueda convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador

Altazor llama a los hombres a convertirse en poetas, y a los poetas a convertirse en magos capaces de invertir la naturaleza a su antojo. Descender como el relámpago, y en el momento del impacto, ascender hacia lo más alto.

CONCLUSIONES

La experiencia mística y la experiencia poética resultan ser casi hermanas, y la primera se reduce al descenso del ser humano a sus raíces más profundas. El aparente descenso se convierte en el ascenso del que se convierte en dios, y la muerte se concatena con el nacimiento. *Altazor* de Vicente Huidobro no es sólo un poema metafísico, es la perfecta fusión entre mística y poesía, también la perfecta unión entre el qué y el cómo se dice, entre tradición y vanguardia. En él tenemos la evolución y la inversión del lenguaje; tenemos el tiempo que se pierde, no en el futuro, sino en el retroceso hacia los andamios del “ruido” que, en el Prefacio, la voz de Dios dijo emplear para crear; ruido que se relaciona con el que emite Altazor al final de su Odisea, en el canto VII. En resumen, *Altazor* es una de las grandes e inolvidables obras de la literatura universal, y tiene el sentido completo que tantos no han sabido ver.

ANEXOS

Anexo I

NOCHE OSCURA DEL ALMA

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!
¡oh noche amable más que el alborada!
¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Anexo II

ODA A FRANCISCO SALINAS

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida.

Y como se conoce,
en suerte y pensamientos se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía

consonante respuesta,
y entrambos a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

Aquí el alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser restituido
jamás a aqueste baxo y vil sentido!

A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos, a quien amo
sobre todo tesoro,
que todo lo demás es triste lloro.

¡Oh! Suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás adormecidos.

FRAY LUIS DE LEON

BIBLIOGRAFÍA

BERNARDA TORRES. María y MALKE KEJNER. Emilse, "...: Canto VII de *Altazor*" en *Everba*, Primavera de 2004 [<http://everba.eter.org/spring04/index.html>, consultado el 12 de junio de 2015]

COLLAZOS. Oscar, *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península, 1977.

CURIESES. Oscar, "Al horitaña de la montazonte: Procedimientos cubistas en *Altazor* de Vicente Huidobro". En *Escritura e imagen*. Vol 8, 2008, pp 225 - 247.

DE COSTA, René (Ed). *Altazor; Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2011.

DE COSTA, René (Ed). *Vicente Huidobro y el creacionismo: el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A, 1975

DE COSTA. René (Ed) *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911 - 1948)*, Madrid, Alianza Editorial, 1996

DUMONT. Stephanie. "La pre-historia de *Altazor*" en *Anales de literatura chilena*, Vol. 14. 2010, pp 117 - 137

GOÍC Gedomil, "La comparación creacionista: Canto III de *Altazor*" en *Revista iberoamericana*, 107 - 108, (1979), pp 129 - 139.

GONZÁLEZ COBOS DAVILA, M^a del Carmen; GARCÍA NIETO ONRUBIA, M^a Luisa. "Destrucción y creación en *Altazor*: El hallazgo de la palabra mágica" en *Revista de literatura*, 44, 1982, pp 63 - 90.

HUIDOBRO, Vicente. *Manifiestos*, GONZALEZ SÁEZ, Máximo (Ed), Santiago de Chile, Editorial Mago, 2009.

MATURO. Graciela. "De la metáfora al símbolo. Aproximación crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro" en *RILCE*, 8 1992, pp 51 - 57.

NAVARRETE ORTA. Luis, “Dos textos recuperados de Huidobro: el manifiesto *total* y el poema *total* (*Altazor*) en la evolución estético-ideológica de Vicente Huidobro” en *Poesía y poética en Vicente Huidobro (1912 - 1931)* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

CORTIJO OCAÑA. Antonio, “*Altazor*, la palabra poética: estudio de su unidad”, en *Castilla: Boletín del Departamento de Literatura en España*, 18, 1993, pp 51 - 66,

PIZARRO. Ana, “Sobre la vanguardia en la América Latina. Vicente Huidobro”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8, 1982, pp. 109 - 121.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ. Alfredo, “Construcción de lo imaginario y semiosis en el Canto III de *Altazor*” en *Huidobro: homenaje 1893 - 1993*, Universidad de La Coruña, 1995, pp. 145 - 158

UNDURRAGA. Antonio de. “Teoría del creacionismo” en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, 1967.

OROZCO. Emilio, *Poesía y mística*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959