

ALTAZOR: LA INTEMPERIE DE HUIDOBRO

Hebert Benítez Pezzolano

Altazor o el viaje en paracaídas, del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), es no sólo su composición de mayores consecuencias, sino una puesta en el límite de las operaciones poéticas denominadas de vanguardia. Creemos que este efecto, procedente de la práctica de un latinoamericano en el que se agudiza la ambivalencia cultural⁽¹⁾, no es equiparable con determinadas experiencias extremas de poetas europeos, tales como las de Antonin Artaud, Vladimir Maiakovsky y otros tantos. Queremos decir que este texto de Huidobro alcanza otro borde, un filo que no parece prometer sobrevivencia. No es que los abismos de **Altazor** posean densidad superior a los de **El pesanervios**, de Artaud, por ejemplo, sino, simplemente, que construyen una *experiencia otra*, el despliegue de un límite distinto. Si el volumen de esa experiencia no escapa a las inquietudes de la estética eurocentrista, resiste su conversión en una mecánica y ornamentada paráfrasis latinoamericana de los accesos de riesgo de la vanguardia europea. Por otra parte, Fernando Alegría señala que, en lo nacional, Huidobro “*corta* [al lenguaje poético chileno] *todo signo de ornamentación modernista*”⁽²⁾, aun cuando su práctica carezca, precisamente, de raigambre nacional.

Altazor o el viaje en paracaídas, extenso poema producto de una composición fragmentaria, adopta la unidad que da el zurcido en el correr de los años, sin ocultar que el ensamblaje de continuidad está exhibido por la dispersión.

El primer dato que conocemos no es más que un anuncio realizado por el periodista madrileño Cansinos-Asséns en 1919. Dicho intelectual, ligado fundacionalmente al ultraísmo español (sobre el que Huidobro generara especial incidencia), alude a un poema inédito titulado “Voyage en parachute”, lo que deja presumir que la obra había sido escrita en francés. En 1923 la prensa francesa alude a *Les Chants de l’Astrologue*, de Vicente Huidobro, volumen de doce poemas correspondientes a cada signo del zodiaco. Ciertamente **Altazor** es mucho más que un poema

(1) Ana Pizarro, “El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes” (1969), en René de Costa (editor), **Vicente Huidobro y el Creacionismo**, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-248.

(2) Fernando Alegría, **Literatura chilena del siglo XX**, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, p. 227.

astrológico, pero hay en este texto aéreo visibles referencias en esa dirección. Es probable que orientaciones de sentido como esta hayan permanecido en un lugar subordinado, a medida que se producía el avance hacia un conjunto mayor. En 1925 da a conocer el primer texto de los que más tarde integrarán **Altazor**. Se trata de una primitiva versión del *Prefacio* aparecida en *La Nación*, de Santiago de Chile, traducido por el poeta y periodista Alvaro Yáñez. El título ya menciona a un personaje: *Altazur: fragmento de un viaje en paracaídas* (el subrayado es nuestro). Aunque cabe destacar que “azur” en francés no equivale a “azor” en español, la proximidad sonora importa no sólo en cuanto a juego transidiomático del significante, sino en la sobrevivencia de un diálogo con el repertorio modernista latinoamericano y el consiguiente efecto de transculturación.

En 1926 aparecen publicados en revistas, pero con carácter de poemas independientes, dos fragmentos del futuro canto IV. Y en 1930, la revista francesa *Transition* da a conocer en esta lengua otra composición que formará parte de dicho canto. Se advierte en ella una notable actividad experimentadora del lenguaje, un juego permanente sobre la construcción y desmontaje de la palabra: búsqueda de nuevas formas de significar y encuentro dinámico con versiones limitadas del significante. Nos referimos a aquella que empieza (y que Huidobro luego traduce):

*“Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo”.*

Finalmente, en 1931, la editorial C.I.A.P. de Madrid publica el poema completo bajo el título **Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos**. Más el *Prefacio* mencionado. Esta es la obra a la que nos enfrentamos: un largo poema de viaje escrito discontinuamente, y que es el vuelo “físico” de un protagonista de “identidad” múltiple —es decir no restringida a la certeza de lo individual—, construido por el recorrido insólito y brillante de un lenguaje que se pulveriza hasta las fronteras del silencio. Es decir hasta el instante en que los sonidos del Canto VII *ya* no son palabras y frases o, si se le atribuye un papel de formación de lo primigenio luego de la destrucción necesaria, *todavía* no lo son. De alguna forma vale la pena pensar a Huidobro en el sentido de quien establece una lucha para llegar a *otra* poesía, en la que la lengua se debate entre la vida y la muerte. Ese debatirse implica el movimiento continuo de la escritura.

Buscar sentidos

Penetrar en cualquier texto leído como poético constituye, ya de por sí, emprender el riesgo de señalar uno o más sentidos que rebotan en la opacidad. Cuando el objeto de la interpretación es un discurso cuya densidad y ambigüedad provienen de una intensificada economía verbal, la resistencia a la paráfrasis parece, desde el punto de vista empírico, más poderosa que en otros casos. Con todo, la decisión de un sentido, digamos, no existe más que mediante operaciones de fijación interesadas y contingentes. Aún cuando se hable de polisemia, ya se sabe que esta designa la finitud de significados disponibles, por lo que el hecho polisémico podría aparecer indefectiblemente azotado por la diseminación, que en el decir derridiano entabla la deriva del significante en lugar del anclaje en el significado⁽³⁾. En términos generales, la vanguardia acentuó la fuerza de esa economía, marcando una distancia crítica con respecto a las matrices rítmicas, métricas, analógicas y otras operaciones de verosimilitud y exactitud representativa legadas por las tradiciones.

En lo que concierne a Huidobro, esto es, a la textualidad que se deja citar bajo su nombre, hay una suerte de “conciencia” de ruptura con la seguridad del significado y las estrategias serias que confían en su obtención. Ello se verifica desde lo que se juega en cada verso hasta lo que se deja leer en el conjunto. No se olvide, por ejemplo, que cada canto comienza y termina de tal modo que resulta dudoso hablar de apertura y cierre, pues las experiencias de lectura señalan más bien una expansión de líneas de continuidad. Asimismo, en el interior de las secuencias, los sorprendentes juegos de palabras que llegan a multiplicarse hasta la desesperación (logocéntrica), otorgan una clave visible acerca de cómo conviene leer una escritura que estalla hacia afuera del gobierno del sentido. El corte, la detención, son sólo la palanca de viraje de un juego que se suspende, o incluso “termina” allí, como podría no haber terminado. La diseminación, recordábamos, es lo que impide la paráfrasis *en un sentido*. Quizás la muestra más elocuente de un corte que no quiere postergarse esté en aquella deriva del “molino de viento” construida en el canto V, cuyo efecto saturador socava las convenciones de las mismas prácticas vanguardistas, incluidos los cantos precedentes de **Altazor**.

Altazor emerge como poema de viaje, una aventura cuya clave es la fuerza del movimiento. Ahora bien, cabe preguntarse, qué aventura o

(3) Acerca de las relaciones entre metáfora, significado único, polisemia y diseminación, ver Jacques Derrida, “La mitología blanca” (1971), en **Márgenes de la Filosofía**, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

aventura de qué movimiento. Al menos esto: aviador protagonista que cae desde alturas siderales para golpearse en un estrellamiento nuevo; paracaidista poeta que discurre sobre las subidas de su existencia mientras cae. En tanto, la caída se convierte, inmediata y simultáneamente, en punto de eclosión de la metáfora de la caída:

*“Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de tí mismo (...)”*

Este poema trata de un personaje que es fundamentalmente poeta, a tal punto que semejante condición es la menos librada a la ambigüedad. Pero no aquella clase de creador que reescribe la belleza de la tradición post-romántica a través de reformas expresivas, sino el conspirador que se ubica en las tradiciones tangenciales de ese post-romanticismo, junto a Lautréamont, entre otros, y compartiendo con toda una zona de la vanguardia la subversión de los lenguajes. Eso es también **Altazor**: la aventura de un lenguaje en movimiento que se niega constantemente a sí mismo porque procura *ser otro*. Según Saúl Yurkievich,

“Huidobro se insubordina contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una percepción preconcebida de la realidad. Huidobro busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea una combinación de estereotipos sino un verdadero acto creador; forjar una palabra incontaminada, a contrapelo de la lengua”⁽⁴⁾.

La poesía de **Altazor** despliega una enfatizada oposición al discurso de formato representativo. **Altazor** acentúa su desafío de contralenguaje porque destruye deliberadamente otras escrituras de poesía, incluyendo las prácticas vanguardistas a las cuales fagocita, sin excluir el programa creacionista del mismo Huidobro. Es esa revuelta del significante la que otorga dimensión de vanguardismo a ultranza al poema, el impulso de *avant-garde* sin proyecto: una destrucción constante para una construcción constante; un no aceptar no-aceptaciones anteriores como forma de eludir la gramaticalización de la poesía. De ahí que en **Altazor** coexistan futurismo y antifuturismo, surrealismo y antisurrealismo, creacionismo y anti o post-creacionismo, a través del vaivén generado por asimilaciones, rechazos y avances, en donde la libertad consiste en decir no mediante el re-trazamiento permanente. Im-

(4) Saúl Yurkievich, “Altazor o la rebelión de la palabra” (1968), en René de Costa, op. cit., p. 303.

plantar *una bella locura en la zona del lenguaje* o un progresivo *cataclismo en la gramática* son formas de la consigna poética que se compromete con el exilio del logocentrismo. La dinámica destructiva propone la provisionalidad de toda afirmación: todo elemento que emerge contiene la grieta por donde se activará su desplazamiento.

En cuanto a la figura de Altazor, y aunque lo esponjamos con sabor perogrullesco, valen la pena ciertas aclaraciones a ciertas confusiones habituales: Altazor es un personaje literario, por lo que Huidobro no es Altazor, aunque no conviene ignorar que el texto se juega al desdibujamiento de la noción de identidad. De todos modos, una cosa es Huidobro, ser histórico del que puede hacerse una biografía, y otra cosa es el Huidobro autor que compone el poema. Huidobro-autor (que no es “todo” el hombre) enuncia el discurso, en tanto que Altazor es un personaje enunciado por ese sujeto. Esta es la manera en la que por lo general algunos despachan una cuestión tan poco inocente como la de sujeto-objeto. No obstante toda una región de la “teoría literaria” mantiene un acuerdo al respecto, en el nombre de la “operatividad” y bajo el costo de la presencia de la dicotomía. Cuando, por ejemplo, leemos en el canto IV, “*Aquí yace Vicente antipoeta y mago*”, es necesario señalar que no se trata de la identificación autor-personaje, sino, por el contrario, de la tensionada fisura en las tradiciones que los distinguen. Así, la coexistencia pacífica del sujeto con el objeto deja de tener el carácter de fundamento tranquilizador: lo que ocurre tras el nombre *Vicente* es una multiplicidad compleja que habita la interioridad del texto y sobrepasa la exterioridad de la firma autoral.

Altazor no es un Albatros

Altazor es, según Jaime Concha, “*un nombre compuesto de Altazor, o sea, azor de las alturas*”, o como el mismo Huidobro dice, “*Azor fulminado por la lectura*”⁽⁵⁾. Ahora bien, no es sólo un pájaro que oficia de símbolo unívoco, como representación de otra cosa única, al estilo de la autoexégesis de Baudelaire en “El Albatros”, es decir, con un criterio visiblemente alegórico. El ser-pájaro es sólo una parte del complejo híbrido-*collage* Altazor. Porque su problemática es moderna; su instrumento, de aviador; su verbalidad, poética, de ruptura vanguardista con las vanguardias; mientras que otras referencias lo dibujan como ángel rebelde y en caída. Altazor es una simultaneidad de esos componentes,

(5) Jaime Concha, “**Altazor**, de Vicente Huidobro”, en René de Costa, op. cit., p. 290.

en donde la extrañeza de la anatomía física y discursiva dan la pauta de construcción “fantástica” que sobrepasa la técnica simbólica romántica. No se olvide que en “El albatros”, la imagen de este pájaro es traducida ordenadamente como *imagen del poeta incomprendido, vapuleado, etc.* Es decir, que el Albatros sería un ser y el poeta otro. En el poema huidobriano no hay esta separación explicativa entre “la imagen y su significado”, ya que “lo fantástico” incorpora la propiedad “pájaro”, efectiva, con sus plumas y sus alas resguardadas por la referencialidad: *es* un pájaro, no exclusivamente el símbolo de una clase de hombre. Entonces, en deriva mutante, también *es* un hombre, que *es* poeta, *es* un aviador y *es* un ángel. Por eso el azor, ave rapaz del más alto vuelo y connotación aristocrático-romántica (rastreado, incluso, en Coleridge), viaja en paracaídas, y al tiempo que habla de vida y poesía vuela y blasfema como ángel rebelde. En el poema de Baudelaire, pájaro y poeta permanecen relacionados por analogía, por lo que cada cual conserva su realidad “propia” en un contexto narrativo que los hace confluír. En términos de historia literaria, según entendemos, la combinatoria altazoriana responde a una técnica desconocida por el poeta romántico-simbolista. Nos referimos al *collage*, que dadaístas, cubistas y surrealistas practicaron de modo diferente bajo un fondo de transformación común. Fundamentalmente, el *collage* instaura una dinámica de la simultaneidad y de la diferencia, en que el encuentro de imágenes es nuevo e inesperado, al tiempo que transgrede el concepto de verosimilitud representativa. Se trata de un tipo de composición que recoge elementos de contextos alejados para arrojarlos a la insólita fusión de un conjunto nuevo que adquiere, entonces, estatuto de *existencia* crítica.

Finalmente queremos introducir una pregunta que vamos a responder sin ambiciones desmedidas: ¿cómo pensar eso que se entiende como la dirección y el proceso de significación del presente viaje? Altazor está provisto de un paracaídas, instrumento cuya función es amortiguar el golpe en tierra, el mismo itinerario de descenso equivalente a la dilatación poética del texto. Si la escritura de semejante artefacto no está exenta de humor (“*Mi paracaídas se enredó en una estrella...*”), tampoco aparece privada de dramatismo (“*La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer*”). De una manera u otra, el ludismo es la otra cara de la angustia y al mismo tiempo es parodia de las tradiciones de poesía seria. O de otra manera: el desenfreno del juego frente a la aceptación de las regularidades de un sistema.

Sea como sea, un movimiento único sostiene el acontecimiento: el inexorable descenso del paracaidista en un vacío. **Altazor** es, también, un poema de viaje, como, por ejemplo, **La Divina Comedia**, **Las flores del**

Mal o Alicia en el país de las maravillas. El texto huidobriano dialoga con la tradición que crea personajes itinerantes en busca de algo trascendente, llámese Dios, la Belleza, u otro Mundo Posible. Lo cierto es que esta caída está escrita como destino, al tiempo que se presenta en tanto búsqueda de un sí-mismo cada vez más abisal. Aunque la vida es “un viaje en paracaídas”, a pesar de los deseos humanos, igualmente el texto incita al obligado movimiento hacia abajo. Pese a la observación de George Yúdice de que “Altazor no se deja caer pasivamente”⁽⁶⁾, a la manera de una profundización impostergable, nos trae el imperativo “*Cae... cae*” del canto I, cuyo objetivo es llegar “*Sin miedo al enigma de ti (de uno) mismo*”. Vale decir, al núcleo indecible de la identidad.

Por su parte, Guillermo Sucre señala que “*el riesgo de la caída parece, en última instancia, identificarse con el riesgo del lenguaje: de la transfiguración de este depende el que esa caída se convierta en una experiencia liberadora*”⁽⁷⁾.

La crítica ya ha observado que el paracaídas se ha convertido para Huidobro en residuo de las ascendentes velocidades futuristas. No obstante si hay fuerza de empuje, esta es la del desplome en un artefacto que habla más de fragilidad que de poder. Instrumento de origen aéreo, oficina de significante del curso de bajada o derrumbe, en donde es posible leer una secuencia de *vida-caída-viaje-hacia la muerte* del discurso, de travesía que desasosiega toda fijación de lo dicho. *Decir* es caer hacia ningún centro de la palabra. La imposibilidad logocéntrica del canto VII de **Altazor** diseña las consecuencias, pero no puede darse en la palabra porque *no tiene una palabra que decir*. Si se aceptan los términos heideggerianos según los cuales el lenguaje es *Casa del ser* y de ella los poetas son guardianes, no parece exagerado pensar que el Vicente Huidobro de **Altazor** se ha asomado vertiginosamente a la intemperie de esa metáfora.

(6) George Yúdice, **Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje**, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1978, p. 157.

(7) Guillermo Sucre, “Huidobro: altura y caída”, en revista *Eco*, N° 151, Bogotá, 1972, p. 26.