

Trabajo de grado

Caída suspendida o vertiginoso vuelo en Altazor de Vicente Huidobro

Lucía Gómez Amado
Carrera de Literatura
Universidad Autónoma de Bucaramanga
Agosto 2018

Para mis padres

Por abrazar mi energía con amor y respeto. Para mi papito porque me has enseñado que lo más importante es ser feliz. Para mi mamita porque eres la raíz del amor que doy y el amor que me tengo.

Porque más allá de sus palabras, he aprendido al calor de sus actos. Gracias por esperar con paciencia y esfuerzo el final de este proceso.

Gracias mi negrito

Por los días que caminamos juntos. Por exigirme para dar lo mejor. Por hacer que yo me ame cada vez más a través de tu amor.

Agradezco al universo haber unido nuestras miradas, nuestras sonrisas y nuestro entendimiento.

Tabla de contenido

ÍNDICE	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA... ..	4
OBJETIVO GENERAL.....	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
HIPÓTESIS.....	8
JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA	10
MARCO TEÓRICO	12
ESTADO DEL ARTE	32
CAPÍTULO I	41
CREACIONISMO Y VANGUARDIA: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS	
CAPÍTULO II	68
NATURALEZA Y PALABRA EN ALTAZOR	
CONCLUSIONES	107

Vicente Huidobro se destacó por ser un poeta innovador, un visionario. Las características que fecundan su poética dan vida a la palabra nueva, al juego del lenguaje que intenta nombrar el mundo. El creacionismo fue la teoría estética que se desarrolló a lo largo de la vida del poeta, enlazando originalidad carácter simbólico y onírico, buscando representar lo humano de las cosas, en primer lugar, precisar el flujo inconsciente que por esos días predominaba en el ambiente artístico de manera que se pudiera traer a la razón, al intelecto, devaluando lo abstracto, dándole un valor concreto y a lo concreto volverlo abstracto, para que así Huidobro pudiese crear una forma estética que pudiera mirar al mundo como un objeto inverosímil en donde la poesía cobra vida, es una cosa, un verbo, una imagen.

Lo que interesa del creacionismo y lo que es realmente importante es que introdujo una nueva manera de mirar la vanguardia otorgándole un sentido a la imaginación en el ámbito de la coherencia y la realidad. Haciendo que el pensamiento sea una fuerza que existe y que está en contacto con lo real porque es considerada tanto, así como lo que podemos palpar o mirar. Aspirar encontrar la razón por la cual en su poética la palabra es una cosa que da vida, como una planta, un animal, pretender que la palabra sea creación en sí misma y que el sustento sea el pensamiento es una tarea que requiere de metodología y esfuerzo. La palabra que aspira a ser un fruto en manos del poeta, para encarar líricamente la verdad del poeta.

Quiero analizar y discutir la relación que establece Altazor entre poema emblema y teoría estética y determinar cómo la palabra poética, en el caso de Vicente Huidobro, manifiesta su humanidad dentro del movimiento poético del creacionismo. ¿Qué es eso de humanizar la palabra?, es tal vez ¿volverla consciente?, ¿autónoma?, ¿racional?

En ese sentido deseo indagar acerca de la sonoridad que subyace en la palabra, viéndola no solo como la manifestación de lo nuevo en la poesía sino mirando más de cerca su carácter sonoro y el valor fónico que en ella recae, la idea es comprender si ese valor sonoro que tiene la palabra nueva es fundamental dentro del proceso de creación del lenguaje. Entender y descifrar desde qué lugar común de su poesía nos habla el poeta, partiendo de representaciones propias para realizar un análisis de la postura del poeta frente a la posibilidad de crear, entendiendo el arte de la palabra poética como un elemento fundacional, sabiendo que parte de un lugar cuya infinitud permitió que se instalase bajo un movimiento literario que surgió de la vanguardia del siglo XX

OBJETIVO GENERAL

Revelar a través del contenido de la palabra en el poema Altazor la capacidad de invención del poeta al crear un nuevo lenguaje, buscando establecer un vínculo entre la palabra creada y la poesía sonora, mirando de cerca si esta particularidad prepara al lector para relacionarse de una manera específica con el poema.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar si existe una relación entre las vanguardias del siglo XIX y la visión poética del autor, comparando las características, similitudes y diferencias con otros movimientos estéticos de la época rastreando cualidades y mensajes que ayuden a entender de qué manera Altazor de Vicente Huidobro se adhiere o se aleja de las corrientes literarias de vanguardia.

- Confrontar la obra de Vicente Huidobro con su manifiesto creacionista destacando las aproximaciones que hace entre naturaleza y palabra partiendo de Altazor como referencia de su producción poética.

- Reflexionar sobre el sentido que Vicente Huidobro le brinda a la palabra poética

Viendo hasta qué punto su lenguaje es novedoso tal y como lo plantea ideológicamente en su manifiesto creacionista.

La poesía de Vicente Huidobro parte de un postulado básico: crear. Puede llegar a ser la manera más primitiva o más compleja de relacionarse con el quehacer poético, pero es una forma que se ajusta a la relación que tiene Huidobro entre lo que escribe y lo que piensa, no pasa lo contrario con el lector ya que él también hace parte de la creación del texto en la medida en que se involucra desde sus propios paradigmas para entender las imágenes poéticas que evoca el escritor. Vicente Huidobro llama a este método creativo:

creacionismo. Desde ahí, le otorga a la naturaleza una importancia predominante en la que es ella quien establece el orden creador que permite que el lenguaje narre acontecimientos inverosímiles que recrean la realidad, de esa manera es el hacedor de un nuevo mundo, ideando posturas a favor o en contra de la literatura vanguardista y forjando su propia visión poética. Partiendo de esta aproximación, es necesario indagar en el uso que el poeta hace del lenguaje utilizando tanto la forma como el contenido para delimitar la procedencia de su universo poético. Es por esto que he tomado como referencia posible la palabra que nombra el poeta y dentro de esta lograr identificar elementos relacionados con nuevos ritmos, métricas, rimas y sonoridades que permitan hacer aproximaciones concretas a la práctica de lo que para el poeta es poesía nueva, renovada. Es decir, lo que se busca es saber si existe una relación estrecha entre la sonoridad de la palabra y el lenguaje a favor de la función creadora que tiene para Vicente Huidobro la poesía.

A partir del poema *Altazor* es pertinente reconocer si existe una alianza entre sonoridad y creación, dando vida a nuevas palabras y nuevas metáforas que postulan al poeta como el fundador de la existencia de un mundo nuevo. También es importante investigar si el

poema plantea una mirada futurista de la poesía, es decir, si en esencia teórica Vicente Huidobro logra originar un mundo único y particular a través de los elementos que integra al crear poesía, aislándolo de las corrientes vanguardistas del siglo XIX o, por el contrario, si por medio del imaginario poético al que se refiere hace posible su relación con ellas.

A partir de la lectura de Altazor comencé a entender realmente lo que el autor quería lograr a través de su escritura. Si bien, superficialmente parecía algo descabellado, la idea de darle nombre a lo existente en la imaginación es poderosa, fundacional y arcaica. En palabras mayores estaríamos hablando de un entendimiento antropológico de la palabra, que ayuda a crear y a delimitar en este caso lo que desconocemos y lo que todavía no ha sido creado mediante el lenguaje, es el poeta quien crea su verdad, quien propone que la mente esté al servicio del poema, es decir que la palabra sea nombrada para hacer poesía. La idea de este proyecto es ir en busca de las estructuras, lingüísticas, visuales y sonoras que permitieron que el creacionismo se desarrollara como movimiento poético repercutiendo de manera contundente en la vanguardia europea y cómo dicha corriente se manifiesta en la obra Huidobriana.

A su vez indagar de qué manera el creacionismo logra promover una nueva forma de trabajar con el lenguaje, una manera que entiende el acto de crear alejado de las descripciones, lo que supone que no sea una literatura que reconstruye o cuenta el mundo a través del lenguaje, sino que se refiere a lo que funda y en ese sentido nombrar lo que no existe en otra parte más que en la mente del poeta. Aquella desarticulación del lenguaje de la que hablo, literalmente es la base de la construcción de esta visión de mundo debido a que deshace estructuras antes impuestas y trabaja directamente con el artículo que da subjetividad a la palabra nombrada, Lo que se anula, lo que se deja de lado, es el mundo como pasado del lenguaje, lo que no existe es el recurso que usa el creacionismo para inventar un mundo a partir de la acción de imaginar.

Quiero dejar claro el interés que tengo en trabajar a partir de la sonoridad de las palabras, pues pienso que esta resalta su interpretación y dominio dentro del poema comprendiendo la relación que existe entre la melodía, el ritmo del poema y la palabra en su capacidad creadora a partir de las imágenes que le hacen caso a lo onírico y a lo simbólico que las inunda. Es necesario advertir que la sonoridad es un elemento que abarca el contenido de su producción poética y que por medio de este elemento se puede interpretar el valor representativo que sugiere la palabra en el universo del poeta. Mediante lo cual, la lengua se torna instrumento creador, logrando anteponer la sonoridad sobre lo anecdótico y lo descriptivo, ignorando lo colectivo en la palabra y partiendo de la misma para generar una nueva sustancia que comprometa lo visual e imaginario y sea independiente del contexto.

No obstante, es vital hablar de la sonoridad en la palabra como elemento fundamental dentro del proceso de creación del lenguaje. Entender y descifrar desde que lugar común de su poesía nos habla el poeta, partiendo de representaciones propias. La idea es analizar la postura del poeta frente a la posibilidad de creación, entendiendo que el arte de hacer palabra parte de un lugar cuya infinitud permitió que posiblemente se instalase bajo un movimiento literario de vanguardia y que proponerse desglosar el contenido de Altazor y el detrimento o el aumento de la actitud creadora da cuenta también de las distintas maneras como nos relacionamos los lectores con lo que leemos, imaginamos y soñamos recordando que la palabra evoca y activa en nosotros el recuerdo, los sentidos y otras referencias textuales intrínsecas en el poema.

MARCO TEÓRICO

Altazor es el poema más representativo del creacionismo y por supuesto de la obra de Vicente Huidobro. En él se condensa su estética, se dibujan sus influencias. Nos habla desde donde escribe el poeta, y porque es el culmen de la teoría literaria del poeta. El manifiesto creacionista de Vicente Huidobro da a luz las razones, posturas e innovaciones en su manera de escribir, de entender la poesía, de concebirla. Para Huidobro (1931 (2003), p. 732) el poema está provisto de identidad, de ser es en sí mismo y no se propone mutar en nada más:

Un poema es una cosa que será.

Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

(Goic, 2003, p. 850)

Altazor cae en la ambigüedad es por esto que el creacionismo sin dejar de ser complejo, no deja de proponer ser una poética de estudio que rompiendo con las posturas estéticas de las corrientes literarias de la época le otorga un camino consciente al fluir imaginativo del poeta o del creador. El poeta le otorga al poema el calificativo de cosa abstrayéndola de ser solo una imagen, una metáfora, pues es él quien desea palpar la poesía, tocar el lenguaje llenándolo de materia. El poeta no cree en el destino azaroso, la cosa existe es el poema. Si bien Huidobro considera que el poeta es un pequeño Dios lo que lo transforma en deidad y le concede poder sobre lo divino es la transformación de lo que Jaime Concha llama el yo

lirico (Concha, 1965, p. 1585) el cual lleva al poeta a pasar por estados diferentes siendo parte extensa y variada de un mismo sentimiento, o una misma acción, en el caso de Altazor: la caída.

Según Estrella Busto Golden (Busto, 1983, p. 36) para que Vicente Huidobro creara el movimiento literario conocido como creacionismo Huidobro tuvo que entregarse a un recorrido espiritual e intelectual que le haría replantearse el uso de las palabras en la poesía, incluso llegaría a conectarse tanto con su poética que se convertiría en una doctrina que sin dejar de ser teóricamente contradictoria contrastaría con la gran técnica imaginativa que le otorgaría el cubismo, dándole la oportunidad de ver más allá y pensar la poesía de la misma manera que Picasso pensaba la pintura, viendo con ojos distintos la naturaleza, encontrando inspiración en las formas y sus características, en su geometría. Para Huidobro en cambio el filo de las palabras y su existencia dentro del mundo infinito de lo simbólico. La teoría del poeta no era extraña, ya la poesía estaba mutando en el viejo continente, necesitaba la vanguardia para ser vista como un objeto maleable, como un espacio para de-construir el lenguaje, para bajarlo de su pedestal y ponerlo a jugar a favor de lo nuevo, de las tendencias que transgreden la tradición.

El creacionismo parte de la idea de instaurar un nuevo mundo para la poesía, en donde directamente esté ligada a la innovación, a la subversión, luego vendría el caligrama, luego Rayuela de Cortázar. La metamorfosis de la poesía permeo los espacios sagrados de los géneros literarios, los mezcló y a la vez los revolucionó, puso poesía en un cuento y una historia en la poesía. Trabajo con la naturaleza de la palabra dándonos nuevas imágenes que evocan nuevos mundos, mundos alternos en donde la creatividad superaba el sentido, el deber ser. La metáfora pasa a ser una alegoría metafísica que esta fuera de toda ánfora local

y más bien es el resultado de un vínculo intrínseco entre la imaginación y los sentidos. Para Huidobro en Manifiesto, yo (Universidad de Chile, en línea) fue necesario reconocer que aquella conjunción en primer lugar nada tenía que ver con la poesía anterior:

Odio los fósiles literarios.

Odio los ruidos de cadenas que atan.

Odio a los que todavía sueñan con lo

Antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.

Y en segundo lugar darse cuenta que es necesario leer los "fósiles literarios", después de estudiar y comprender la tradición el poeta pudo entender por qué era importante una ruptura y qué lo era, sin leerlos es simple, puede caer en la imitación. La etapa inicial del creacionismo tuvo que ver con la asimilación de la tradición para entender que ahora la poesía debía hablar desde otro espectro inexplorado el cual le brindara el ímpetu para trabajar desde lo desconocido. Más adelante hablaré acerca de los territorios en donde se gesta la palabra en Altazor. La idea de innovación la comparte con el movimiento cubista de la época, desarrollando con ella la originalidad que le permitió madurar la técnica y construir su estética. La imagen creada (Busto, 1983, p.40) será el fruto de ese arduo trabajo con la palabra. Huidobro intenta dotar a la palabra de cierto carácter insólito, sorpresivo. Lo insólito es lo manifiesto de la imaginación y la renovación en el lenguaje. Esta renovación es lo que permite que el poeta cree nuevas imágenes destacando la naturaleza y el paisaje como centro de la metáfora, aludiendo relaciones ocultas como las llama el poeta entre las cosas, acercando un sentido que le viene al poeta de la imaginación, de la creación como cuestionamiento. Como dice Huidobro en su texto Manifiesto de

Manifiestos (Universidad de Chile, en línea) "(...) la imagen es el broche que las une (...)" crea entonces un vínculo entre el pensamiento y la revelación. El poeta juega a su antojo con elementos que en la realidad parecen estar alejados pero que en la poesía conciben un escenario que posibilita su relación:

La independencia o autonomía de estas imágenes se logra al no existir la semejanza entre el plano evocado y el real, En general, las palabras quedan desplazadas de su valor semántico habitual, produciéndose otro sistema semántico muy original. (Busto, 1983, p.44)

Siendo así la imaginación el lugar de los acontecimientos poéticos, el motor latente en la creación, la realidad ahora es el lugar en donde el hecho poético se visibiliza como creado, aquí es donde el poeta rompe con la tradición, donde aquellos clásicos son la base para deconstruir lo abstracto y pasar de verlo como algo perenne a algo que tiene un sentido y unas características que lo hacen perdurable. El artista, el poeta, el creador es un pequeño Dios que construye el mundo a partir de relaciones imaginativas que provienen de las manifestaciones creativas de las cosas que solo él conoce. El poeta tiene la capacidad de inventar dejando atrás la imitación porque le preocupa crear interpretaciones nuevas de las cosas, la naturaleza y la producción poética. Es el que está en contacto con las cosas que habitan en su mente, piensa en crear lo porvenir en una nueva lectura del mundo apelando al arte de crear para que se mantenga en constante renovación.

Es la originalidad de su teoría la que lo lleva a ser parte fundamental de las vanguardias del siglo XX. La creación de "lo nuevo" lo reafirma como un poeta que ha establecido una ruptura, disgregando los cánones poéticos. Con Huidobro y con las vanguardias nace una

nueva manera de leer la poesía. Por ello el poeta se acercaría al cubismo, porque estaría muy cerca de la manera innovadora que asimilaba nuevos conceptos de entender la elaboración artística. El manejo del espacio, la naturaleza y la forma acercarían al poeta a desarrollar su manifiesto, y también, a entender la palabra como un objeto en donde la morfología debía ser reinventada para darle sentido a una poesía igualmente novedosa.

Huidobro es un poeta solitario hasta cierto punto de su historia, sobre todo cuando decide utilizar el verso libre exigiéndose al máximo una independencia en la manera espontánea de engrandecer al poema entregándolo al ritmo del pensamiento. Dice la autora Estrella Busto Golden (1983) que la poética de Vicente Huidobro es una muestra fehaciente de ese ritmo, en donde el mundo de las máquinas y el mundo de la naturaleza se unen para que Huidobro pueda generar un nuevo vocabulario que le permita encontrar el lugar que aclarará el sentido de su poesía dándole a la imagen poética o imagen creada la forma y el sentido psíquico y psicológico para hablar de ese mundo mecanizado que puede complementar el hecho de que sus imágenes trasciendan la experiencia. Haciendo que la lógica del mundo sea más un modelo antiguo y el mundo imaginativo del poeta un acontecimiento que indaga y nos prepara para otra visión de mundo. El lenguaje nuevo es el que propone la ruptura, olvidando las reglas establecidas.

“Esta anarquía del gusto siempre señala épocas en que una nueva manera de sentir la realidad quebranta las formas y reglas vigentes y anuncia el desarrollo de nuevas formas artísticas...” (Dilthey, 2007, p.21)

Aquí hemos llegado a uno de los temas que más me interesa: saber desde dónde escribe Huidobro. Hay tres cosas que ya a esta altura deberíamos tener claras: el uso de la imaginación como elemento creador y fundador, el nacimiento de la palabra nueva o

imagen poética, la ruptura del lenguaje poético y la innovación entendiendo esta como la base de su teoría la cual, transforma el logos de la palabra dándole otra interpretación a la naturaleza, la forma y el contenido de la poesía.

El arte es el lugar real del cambio, en el siglo XX responderá con una visión menos mística de las cosas, o si se quiere el poeta se dedicará a la ciencia de crear, a la contemplación de la mente y cómo ésta puede llegar a generar una conciencia superior, posibilitando un nuevo mundo basado en la inteligencia. Huidobro no desecha lo rebuscado, lo nuevo, lo cósmico y lo extraordinario, al contrario, es un poeta que está lejos de querer reciclar temas, pero cree fielmente que para llegar a las imágenes que estén en total comunión con su manera de ver la poesía se necesita inteligencia y paciencia de ostra (Busto, 1983, p.83).

El hecho de pensar la poesía no es un acto aleatorio o casual, se trata de una tarea rigurosa que indaga en el saber humano y que además es un quehacer personal. Volvamos al nacimiento de la palabra en Altazor. Resaltando las ideas vistas anteriormente nos cabe preguntarse ahora cual es el lugar que Altazor tiene en la poesía. Ahora bien, la palabra transgrede la finitud no por su valor estético dentro de la obra sino más bien por la multiplicidad de significaciones que plantea Huidobro por medio de ellas. Las palabras sugieren distintas interpretaciones que podrían no tener límite pero que sin embargo se sitúan dentro del marco de la creación, siendo entonces poiesis no surge fuera del lenguaje su gestación ocurre sobre el lenguaje ya inventado, lo que logra el poeta es explorar la palabra interviniéndola de manera que ese mundo que se escribe facilita la ficción, esto debido a que juega con el lenguaje e intenta crear nuevos silogismos advirtiéndolos en ellos su infinitud sin lograr disolver del todo lo creado.

Leyendo el texto de Altazor que se encuentra en la edición crítica que realiza Cedomil Goic nos damos cuenta del debate que plantea Huidobro entre la vida y la muerte, siendo este ángel mortal la metáfora del lenguaje mismo. La palabra para el poeta se vuelve voluntad creadora y muere lentamente como muere Altazor en la caída. Sin embargo, el lenguaje no deja de presentar imágenes innovadoras, porque su importancia no radica en el manejo de los contenidos sino en la asimilación de la forma en la palabra concibiendo el universo poético como una obra de desestructuración morfológica de la misma, abriendo la posibilidad de ir al encuentro con su sonoridad. El lenguaje para Huidobro a esa altura está muriendo al igual que Altazor. La sonoridad es lo que lo mantiene en la caída y posibilita el esfuerzo de crear un mundo que al parecer solo es posible en el poema. Altazor es un poema independiente, en si crea una vida nueva para el poema, en ese contexto Huidobro crea su estilo, utilizando la técnica en donde el mundo objetivo está en armonía con los elementos que ha escogido dándole vida al hecho creado por el artista. Elimina así lo puramente anecdótico, la realidad no es un aspecto preocupante, el poema es una ficción en cuanto a que es una visión subjetiva del yo creador esto hace que la virtud del poema radique en que tiene un valor absoluto solo dentro del poema, en un mundo que al leerse cobra vida, se hace real (1925 (2003), p.1365):

No es realista, pero se hace realidad...

No hay que buscar en esos poemas el recuerdo de cosas vistas,

Ni la posibilidad de ver otras parecidas.

Un poema es un poema tal como una naranja es una naranja y no una manzana.

(85-93)

Aquí la poesía encara un nuevo proceso, el de ser obra de arte pues cuando las imágenes poéticas reales poseen otro valor en la escritura concretando lo abstracto y brindándole la posibilidad de presentarse como hecho real de poesía muerta pasa a estar viva (Aullón, 1984, p. 1485).

Es un ambiente sólido, en donde lo abstracto se vuelve concreto, por el influjo de la inteligencia. Altazor es la muestra del trasegar del poeta hacia el lenguaje, el cual ha deshilachado e interiorizado llenándose de madurez por medio de la riqueza que ha adquirido a lo largo de su estética y técnica creacionista. Es el palimpsesto de un ser que está por venir.

No obstante, es necesario darle un lugar a Huidobro dentro de las Vanguardias de la época no solo para entender y comparar su visión poética frente a la ruptura que sufrió la literatura con su llegada sino para tener un panorama diverso y específico que ayude a preparar el terreno para hablar de la capacidad sonora en la palabra que nombra el poeta. Debemos considerar que el creacionismo se instala bajo el ala de los movimientos de vanguardia y que esto le va a permitir tomar elementos que en algunos casos ayudaran al poeta a identificarse con ideas que plantean estos movimientos o a refutarlas. Según Pedro Aullón de Aro (1984, p. 1481), “el creacionismo –como he dicho en otras ocasiones- aloja cumplidamente todos aquellos requisitos que pudiera contener un estatuto destinado a identificar y definir los rasgos comunes principales que caracterizaron a los movimientos poéticos correspondientes a la vanguardia histórica.” El texto de Aullón alumbró al lector en cuanto a la importancia que tiene Vicente Huidobro dentro de las poéticas de Vanguardia, destacándolo como “creador de una poética muy penetrante y convincente”

aclarando por otra parte, que fue el poeta quien creó una teoría estética construida desde su manifiesto hasta su poesía, el crítico compara este arduo trabajo consciente y racional con el de los filósofos que supone ser un trabajo que dispone su ímpetu en el detalle y la precisión.

Aullón de Haro destaca la mirada autónoma que tiene el poeta en cuanto a que transforma el mundo desde su subjetividad y a través de su imaginación, rescatando la creación por encima de la imitación. Rescata la postura que el poeta tiene frente a la naturaleza la cual actúa por intuición, postura que conlleva una autoconciencia premeditada. Pedro Aullón de Haro también habla acerca de lo que es importante en la Poética huidobriana, de la completa relación que esta posee con una estética definida, en donde a la manera de Hegel, la estética inunda la poética, dándole un carácter de belleza a los objetos que produce el hombre. Según el crítico Pedro Aullón de Aro esto hace que la poesía de Huidobro este regida por “concreciones poetológicas, críticas y del lenguaje” pero que plantan sus raíces en una teoría estética fuerte como roble. Aullón hará una descripción de la teoría estética del poeta en donde planteara la relación que tiene esta con el idealismo pero también con lugares comunes en el positivismo, dándole forma a través de la vanguardia histórica, ya que en este tiempo el idealismo se opone directamente a la objetivación del mundo bien sea científico o técnico y la fuerte detracción de los poetas que pensaban que el arte debía volver a lo primitivo, y no a lo moderno, a la máquina, en pocas palabras víctimas del decadentismo. Para el crítico el poema Altazor tiene ciertas características que lo atan a lo “idealista y místico” rescatando la idea nuevamente de que el arte es creación pura comparándolo con el arte anterior al creacionismo el cual, según el crítico no ha podido llegar a ser creación. Aullón de Aro además destaca que el carácter novedoso de su poesía

es lo que precisamente lo liga a la vanguardia, aquella precisión la hace por medio de un reconocimiento que hace de Schiller y Hegel en la obra de Huidobro, entendiendo que la influencia proviene de las dualidades que refiere el termino idealista y sus valoraciones dentro de las estéticas de los escritores antes nombrados. El autor vuelve a lo novedoso teniendo ya claro que de entrada esto es lo que sitúa al poeta dentro de las vanguardias de la época., pero ahora hace un paralelo entre lo novedoso y lo inhabitual resaltando que: “Explica Huidobro: no hay poema si no hay lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en una cosa habitual, no emociona, no maravilla ni desazona, y deja por tanto de ser poema, pues el desazonar, maravillarse y conmover nuestras raíces es lo propio de la poesía [...]” (Como se cita en Aullón, 1984, p. 1485).

El crítico explica lo que para él sugiere la palabra inhabitual, siguiendo las ideas que lo relacionan con Kant y sitúa el termino entre “la verdad de la vida y la verdad de la ciencia” (Aullón, 1984, p. 1485). Es decir que el poeta toma elementos de los dos para edificar su poesía como un puente nuevo entre los dos mundos. Volviendo a Kant, es necesario explicar porque el crítico hace esta similitud, pues los dos escritores se encuentran inmersos en teorías que les permiten dialogar a partir del ímpetu mutuo que tenían de ser percibidos como hombres autónomos, sin conciencias superiores que los subordinaran y aceptaron el reto de erigir sus capacidades en razón de la libertad que significa el pensar por sí solos, a la luz de esta teoría Kantiana, Huidobro actúa como la naturaleza, la idea en si es no trabajar por imitación sino al contrario tomar de ella su carácter creador en la medida en que entendemos su poder expansivo y evolutivo.

En ese sentido Huidobro entiende lo sublime a través de la creación de poemas que expandan el conocimiento cósmico (como es el caso de *Altazor*) y que resulten ser grandes visiones o revelaciones de un mundo preexistente en la imaginación. Finalmente, Pedro Aullón de Haro concluye dando cuenta que el “idealismo utópico” (p.1488) del poeta es lo que lo prepara para alcanzar una consciencia integral del ser que poetiza.

Respecto a la inclusión de la poesía huidobriana dentro de las vanguardias Jaime Concha en su Introducción al libro *Vicente Huidobro* aclara que el poeta llega a presentarse como tal en medio de la Primera Guerra Mundial y que esto no lo hace menos vanguardista que Apollinaire, pero si resalta que la poesía de Huidobro es más sombría, esto se lo otorga a que el poeta se integra al movimiento de vanguardia sin saber de La Belle Époque y también a un sentimiento de soledad frente a su llegada a Europa. Vicente Huidobro se siente ajeno a la guerra, pero no deja de pensar que es devastadora, es por ello que su poesía se verá volcada a hablar de una manera mucho más intimista y a la vez solitaria, aunque él considera que no es una guerra suya, los estragos dejaran marcas imborrables. Juan Larrea en su ensayo *Vicente Huidobro en Vanguardia* habla de los comienzos arduos y difíciles que tuvo que enfrentar Huidobro frente a compañeros y críticos del movimiento Vanguardista. Para el poeta fue muy difícil entender que las personas lo desdeñaban por su calidad de mal escritor o por su orgullo ególatra al proclamar que “la poesía moderna empieza en mi” (Larrea, 1979, p.215) esto no solo habla del carácter del poeta sino de lo que anteriormente hablaba de la mirada del mundo literario frente a la escritura de Vicente Huidobro. Juan Larrea hace un recorrido cronológico hacia la relación en crescendo que tuvo con los textos del poeta. Describe, fiel a sí mismo y también al poeta, su relación con

las palabras y con el entorno de esa época, el cual no solo fue arbitrario, sino que descartó la posibilidad de abrirle las puertas al mundo cósmico Huidobriano, luego lo elige como uno de los máximos exponentes de vanguardia teorizando acerca de las razones que lo llevaron a entender su poética en ámbitos estéticos, teóricos y prácticos. No solo ve en Huidobro la imagen de un poeta que disgrega las formas pre establecidas, sino que enumera características de su diversa formación teórica, en donde no solo el contenido se transforma, sino que es con base a sus propios estudios teóricos y estéticos acerca de su poesía que el poeta crea su escritura. Así nace para Larrea (1979, p.251), el poeta que funda un movimiento y se le otorga el título “el más grande poeta cósmico del siglo”. Finalmente nos habla de Huidobro y Cesar Vallejo como los grandes precursores del Vanguardismo hispanoamericano, elogiando sus nombres con apreciaciones que dan lugar para hablar de la forma y el contenido de sus poéticas.

“Huidobro y Vallejo constituyen la verdadera vanguardia de la hispanidad. Vástagos del hemisferio sur, ambos se educaron religiosamente conforme a los símbolos de la tradición judeo-cristiana, de cuya literalidad se manumitieron cada cual por su cuenta; Huidobro, por razón de sus mecanismos intelectuales, algo más que de su literalidad; en cambio, Vallejo no desistió del sentimiento, sino que lo ahondó y refinó en determinada forma. Entre los predecesores de su ámbito, ambos fueron admiradores sin merma de Rubén Darío, cuya conciencia vibraba en clave análoga. Ambos se encararon desde niños con la inmensidad del Pacífico; Huidobro desde su costa ilustrada; Vallejo desde el mirador altísimo de los Andes, impregnado además por la grandiosidad del cielo estrellado. Ambos se insurgieron contra el destino mortal del hombre, sin que Huidobro, aunque enfurecido por la idea de su muerte, entreviera la posibilidad de intervenir en la abolición de la de todos. Idénticamente

a Nietzsche, Huidobro se deslizó por los declives de su persona individual, con su voluntarismo indomeñable, con su “soberbia de monstruo arcaico” (Larrea, 1979, p.258). Luego le concede a cada uno un lugar dentro del vanguardismo destacando sus teorías, diferencias y similitudes, permitiendo que el lector obtenga un panorama amplio del contenido teórico de su poesía. “Importa percatarse, aunque cueste, de que, en virtud de esta forma cabalgante, la Imaginación creadora da en él testimonio de la exacta ubicación del vanguardismo de la poesía francesa, cuya voluntad profética reconocida se limitaba en nuestro siglo a girar en torno del polo negativo, de cuya atracción le era imposible desprenderse sin caer en la poesía de sentimiento social o si no en los brazos de la intrascendente. En este orden de significados la poesía de Vicente Huidobro parece ser de importancia más compleja de lo que aparenta a primera vista. Porque en cuanto eslabón entre dos mundos, que se entremezcla, de un lado, con las savias impulsivas de la tradición francesa, señala por el otro extremo de su eslabón hacia qué punto tienden en verdad las intenciones romántico-simbolistas de la cordelada constituida por Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y acompañantes, sin descartar, loin de lá, a cierto Víctor Hugo (p. 267).

Larrea propone un hecho evidente, la poesía de Vallejo y Huidobro hablan de un verso que profetiza en pleno siglo XIX, lugar histórico de ruptura. Habla de la dificultad que hay para entender el termino crear en la poesía que proviene del futuro trascendental del mundo y que parece no entenderse en este momento. La poesía de Huidobro, según Larrea está en contra del contenido de la época y conforma dos tipos de hombre: el hombre-espejo y el hombre-dios, así pues, el hombre debe elegir si la palabra lo ayudará a transitar de mundo a mundo, o si más bien se quedará abandonado a su suerte sin tomar las riendas de su destino.

En su libro *Vanguardia literaria ruptura y restauración en los años 30* Sergio Vergara pone en contexto la literatura chilena a la luz de las vanguardias literarias europeas para mostrarnos así el antes y el después, y se comprenda la ruptura de la que hablaba anteriormente Larrea. Lo que quiere que se entienda es que en la década del 30 ya existía una preocupación en Chile por los movimientos anarquistas, la marcada oligarquía que reclamaba poderosamente un lugar en la política y en consecuencia un descontento general frente a los problemas sociales y políticos. Este cambio, aunque nuevo, se debió ver reflejado en todos los ámbitos de la cultura chilena uno de ellos, es el literario. El texto reclama su importancia en cuanto que recoge el contexto en el que se atisba la aparición del vanguardismo en Hispanoamérica (aun siendo todavía considerado postmodernismo), y claramente también agrupa sus ideas. Sergio Vergara nos habla de una época de vanguardia que apoyándose en la producción literaria de la época (tanto en revistas publicadas como en libros de autores del movimiento) busca la sorpresa por medio de lo novedoso en el lenguaje, dejando a un lado lo contemplativo para volverse reactivo, para hablar de la velocidad del instante desechando la “poesía de raíz romántica” (Vergara, 1994, p.33), posibilitando que el escritor mirara nuevos horizontes y virara hacia el continente europeo encontrando nuevas maneras de escribir; sin embargo el escritor considera que es muy pronto para hablar de Vanguardias en el ámbito Chileno y en el sentido estricto ya que los intentos eran más bien apearse a la vanguardia europea que por esos tiempos apenas estaba empoderándose de sus formas. Leyendo detenidamente el texto y buscando comprender que todo parte de su organización cronológica se entiende que el autor va construyendo un análisis dejando de lado la vanguardia europea y centrándose en el estudio de la vanguardia hispanoamericana no sin antes discutir acerca de la vanguardia europea relacionándola directamente con la obra de Huidobro, Rokha y Neruda, poetas

contemporáneos que a lo largo del texto se acercaran o alejaran entorno a los temas discutidos. Será en el año 1929 cuando se comenzará a hablar de “arte nuevo” (1994, p. 62), el cual Sergio Vergara calificara con adjetivos como “inconsciente” que parte de un acto “primigenio” haciendo que el escritor busque ser partícipe de un descubrimiento: El editorial de Letras, añade: "El escritor de hoy descubre que ha vivido sujeto a una realidad adyacente, esclavizada por las reglas y las normas, una realidad sumisa y vergonzante: una realidad retórica, en suma." (Vergara, 1994, p.61) Esta nueva posición ante el mundo se concreta en la función literaria de "ver las cosas por primera vez en su experiencia más pura y libre." Se habla en definitiva de un "mundo inédito", que es el objeto de este arte nuevo” (p. 62).

Sergio Vergara entonces nos habla de una vanguardia literaria hispanoamericana más comprometida con el arte y su naturaleza que por esos tiempos era revolucionaria pues surgen preguntas en Chile a partir de los cambios sociales que ayudan a que el ámbito literario se transforme y así mismo acelere la ruptura entre modernismo y vanguardia. Insiste también en la importancia que tienen para la vanguardia (tanto europea como hispanoamericana) las revistas, pues estas fueron la plataforma que Huidobro utilizó a lo largo de su vida para categorizar, nombrar y presentar su estética creacionista y en donde a su vez se destaca el trabajo de los críticos que completan el escenario literario. Cabe mencionar que Huidobro en algunas de estas revistas obtuvo una participación preponderante y que puso en el papel varias de sus preguntas relativas a la poesía, pero también a cuestiones históricas de la época, como lo fue la formación de un frente nacional en toda Latinoamérica ya que sentía que este había sido un acontecimiento cercano a la tarea revolucionaria de la vanguardia literaria.

Ahora bien, hablar del vínculo entre poesía y sonoridad, presupone hablar de una amalgama evidente. En consideración de la obra *Altazor* del poeta Huidobro, el elemento sonoro en la palabra es lo que realmente potencia su movimiento, Alfonso Reyes le otorgó el nombre de *Jitanjáforas*: “es una manifestación poética creada a base de palabras, o expresiones inventadas y carentes de significado, generalmente se crean a partir de la musicalidad, y la sonoridad de los fonemas, cobrando sentido y significado dentro del poema.” (Concepto de definición, en línea) respecto a esta propiedad lúdica de las palabras en Huidobro / Adolfo de Nordenflycht (En Goic, 2003, p. 1538) piensa que el habla es lo que hace posible que el canto se disuelva y se expanda en el “universo sonoro” de las imágenes. “La risa y la sustancia aérea de la voz presentada como hálito (y aliento) se ubican en la dirección hacia lo alto, hacia el infinito celeste. El llanto, el aullido, y la sustancia aérea de la voz presentada como último suspiro, aproximan al límite de la acompaña al poema en cuanto a que expresa la voz y su sonoridad. El lenguaje en Huidobro oscila siempre en sus opuestos: el silencio y el grito, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, en otras palabras, es una caída que también podría ser elevación. En cambio, en palabras de Carlos Castro Sajami el lenguaje se quiebra a nivel sintáctico, es decir que, si antes se consideraba aún el vínculo lógico gramatical, en el canto VI ahora pasa a lo que él llama: “la trasgresión de la sintaxis” (Castro, 2010), la sonoridad en este canto adquiere un papel mucho más importante que en otros cantos de *Altazor*, ya que tiene una función protagonista frente al significado de la palabra, aunque este no deje de ser parte del lugar poético. Carlos Castro Sajami (2010), citando a Deleuze en su obra *Crítica y Clínica*:

La literatura en la lengua... traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua

mayor...una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua... una lengua extranjera no puede labrarse en la lengua misma sin que todo el lenguaje a su vez bascule, se encuentre llevado al límite, a un afuera...

Concluyendo así que el territorio poético en donde se nombra la palabra en Altazor tiene su nido en la creación, pero para llegar a ella es necesario desaparecer y transformarse. Más allá de ser una preocupación eufónica de la palabra, se trata más bien de brindarle un halito de gravedad, en donde discurre, vuela y aflore por los caminos alados del poema.

Respecto a la sonoridad / Ashley Müller y Francisco Salinas estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Chile en su artículo publicado en la revista virtual Doble Vinculo (n. 1, 2007) plantean que en Huidobro lo sonoro parte de un juego con las palabras que muchas veces resulta ser trivial y sin sentido y en otros, acude al flujo de conciencia más cercano al surrealismo, para dar como resultado la muerte del lenguaje. Se puede ver cómo el lenguaje pasa si se quiere, de un ámbito barroco, recargado y pomposo a un logos que recae también en el vacío primigenio del lenguaje y se remite a los vocablos como lo podemos ver en el canto VI de Altazor. La sonoridad para Huidobro es una herramienta que utiliza para alejarse de las tradiciones literarias, planteando así, lo que llaman Ashley Müller y Francisco Salinas la génesis de la escritura. (2007)

Por otra parte Graciela Maturó (1992), docente de la Universidad de Buenos Aires, Argentina critica la relación que existe entre metáfora y símbolo aludiendo en principio el carácter lúdico que existe en el uso de la metáfora como lo veíamos anteriormente, pero habla de esta relación como un exceso del poeta donde Para Maturó fue necesario rescatar las palabras de Martin Heidegger quien dice que a través de la metáfora se puede reconocer otra realidad en ámbitos que no han sido frecuentados y que esto es lo que permite

adentrarse en el conocimiento, concediéndole un halo metafísico, esto será lo que para Graciela Maturo haga posible la alienación entre metáfora y símbolo, en la conjunción del estado exterior e interior del poeta que trata de ver la realidad dinámica siempre en movimiento, que incluye tanto al sujeto como al objeto y en esa instancia abre nuevos caminos hacia el conocimiento. Para ella lo simbólico es lo que le permite a Huidobro diversificarse y jugar con el lenguaje. Así bien puede utilizar diferentes tonos en su poética configurando diferentes estados y aventuras gramáticas. Saúl Yurkiévich responde a este dinamismo, proponiendo que el arte poético de Huidobro de “destiempos y de los desespacios” es donde “las palabras se escalonan, se yerguen se inclinan, se juntan o desperdigan en una escritura estallada, galáctica, que ocupa por completo la página” (1997, p.1606). El poema dice Yurkiévich se diversifica en tanto que se encuentra sobre un terreno lleno de expresividades, tanto visuales como verbales. El espacio es desespacio porque pasa por un proceso de transformación de su carácter sustancial a ser un medio onírico y simbólico sin dejar de ser real para el poeta. A su vez compara el collage y el afiche con el poema de Huidobro, el cual también utiliza la herramienta de yuxtaponer elementos para re significar su contenido.

Al vínculo entre sonoridad y palabra también se refiere Rafael Cansinos Assens que viendo la manera de escribir de Huidobro la definió como Nueva Lirica desde allí engrosa el panorama estético en el que Huidobro se desenvuelve. Para él lo que reclama el universo Huidobriano es una nueva sintaxis y desde allí reclama otro tipo de lector ya que las imágenes que prepara el poeta viven en su interior, no están basadas en la realidad, sino en su capacidad creadora. Hay que tener claro que la lógica pasa a un segundo lugar y en primer lugar se le otorga un territorio bajo el ala de la fantasía y la imaginación. El

creacionismo para Cansinos Assens “es la última expresión en la serie del tiempo del anhelo creador que siempre sintieron los artistas conscientes, es decir, los innovadores y los precursores.

Cedomil Goic en el capítulo XIV de su Libro Vicente Huidobro Obra y texto (2003) lo define la poesía del poeta como poesía parlante, toma esta característica del epígrafe de Vicente Huidobro con el que inaugura el texto. Habla de la incorporación de “neologismos o barbarismos” (Goic, 2012, p. 189) al comienzo el crítico realiza un estudio lingüístico del uso de la palabra en Huidobro. Podemos ver las categorías que maneja, desde la sintagmática apuntando a resaltar las construcciones léxicas que el poeta hace, las comparaciones y usos lingüísticos que introduce en su poesía, sus creaciones no están lejos de ser complejas ya que elabora distintos niveles de la palabra. También hace un acercamiento a las distintas figuras retóricas que se encuentran a lo largo de su poesía, tema que puede ser muy útil a la hora de hablar de ritmo, métrica y verso y el tema que compete: lo sonoro en el poema. Destaca figuras como: la homonimia, polisemia y la paranomasia recuento que se deja entender de una manera bastante comprensible debido al apoyo de sus ejemplos. Luego, hace énfasis en la característica parlante de la poética de Huidobro, presentando los distintos niveles que existen en su lectura, a esto nos dice Cedomil Goic: “En otras palabras, la cercanía con la lengua usual es lo que define el carácter parlante de su poesía, pero en cada nivel del lenguaje y en cada tipo de poema el espíritu creacionista deshabitualiza la construcción del lenguaje y confirma el concepto del poema creado” (p. 190). Empero podemos comparar esta postulado que realiza Cedomil Goic con lo que plantea el crítico Pedro Aullón de Aro al decir que no hay poesía en Huidobro si no existe lo inhabitual. Esto deja claro que es una característica no solo de contenido sino también de

forma. En cierta medida Cedomil Goic resalta como otros estudiosos en el tema que ya vimos anteriormente, el carácter lúdico de su poesía, pero apela al lector de manera abierta y directa. Al respecto dice que el lector de Altazor específicamente debe estar dispuesto a leer literalmente, entender que es un texto que desafía la presencia gravitatoria de las palabras y que recurre también al movimiento de un lector que se pueda soportar los extremos. Sin embargo, respecto a esta Postura de Goic, Andrea Ostrov de la Universidad de Buenos Aires, se adhiere a este planteamiento no sin antes hablar de la verdadera diferencia que Huidobro con su poética le traza a la vanguardia del siglo XIX dice:

“... en la poesía de vanguardia en cambio, la metáfora es un tropo más ligado a la síntesis que al transporte, por consiguiente, la imagen insólita en tanto principio constructivo fundamental de la poesía creacionista, cumple una función desautomatizadora al proponer asociaciones y articulaciones que exceden el dominio de nuestro imaginario” (Ostrov, 2006, p.42.)

Así es como el lector debe llegar a leer desde otra realidad, desde otro tipo de imaginación, no la usual. En resumidas cuentas, el panorama que plantean los estudiosos de la obra de Vicente Huidobro preparan al lector para una ardua lectura, tanto, que un acercamiento previo de este tipo de textos, ayuda a que la lectura de Altazor sea mucho más comprensible en sus cuestiones léxicas y lógicas. Por otra parte, aterrizan en el marco de una investigación que pretende dar luces frente a este tipo de comparaciones y que busca encontrar relaciones internas del poema entre la sonoridad musical de la palabra y sus repercusiones en el lenguaje poético, es decir, frente a aspectos constructivos del poema (rima, verso, métrica). La información aquí condensada será utilizada para ir en busca de un entendimiento profundo acerca de los usos del poema en relación a estas cuestiones, es así

como en aspectos formales del poema se pondrán en contexto características específicas que la obra de Vicente Huidobro contiene. Dadas las repercusiones, las contradicciones y categorías en las que está inmerso el poeta lo único objetivo que queda de su recuerdo es su palabra y a ella, el sustento de este trabajo.

ESTADO DEL ARTE

A continuación, es pertinente hablar de la importancia del poeta en su poema *Altazor*. Jaime Concha (2003) en primera instancia sugiere hacer varias lecturas de *Altazor* que permitan entender lo que él llama “el camino interior del poema”. En segunda instancia/ explica por qué él considera que el prefacio es un post-facio aludiendo que el tono dócil, mermado y “serenamente risueño” de este y corresponde a la idea de que el texto que abre debería cerrar el poema. En ese orden, habla acerca de los primeros versos del canto primero y del prefacio comparando la fuerza con la que comienza el canto I y que se prolongara a lo largo del poema, para el crítico Jaime Concha el prefacio de entrada, le resta fuerza al poema. Luego da una explicación muy acertada acerca de cómo Vicente Huidobro logra prolongar la unidad en el poema dándole un yo lírico y un espacio que no existe en la realidad, pero que existe en lo que para Huidobro sí lo es: la imaginación. El crítico hace referencia a sus dos postulados, y explica que el espacio tiempo en *Altazor* se sitúa en las alturas pero que esto requiere que entendamos que no nos está hablando de un paisaje conocido, “un paisaje común” al contrario sugiere que pensemos en “reinos etéreos, y del cielo donde se ejercita libremente el poder del movimiento” (Concha, 1965, p.1586).

El de Jaime Concha es un texto que desarma la supremacía de las palabras en Huidobro y logra hacer una lectura detallada de esos dos temas particulares que la circundan. Realiza una descripción detallada del mundo Huidobriano, atribuyéndole al paisaje tres características particulares: el elemento aéreo, las alturas siderales y lo que hay de futurista

en este mundo. A este respecto, el crítico hace una valoración de lo que el poeta pensaba que era futurismo y transgrede esta idea, demostrando que el futurismo va más allá de un movimiento que impulsa la máquina como maravilla del movimiento/ sino por su relación con el motor de la vida “su corazón rápido” es decir, el sentimiento o la emoción que figura en nosotros estas alusiones. Luego de presentarnos este fundamento como pieza vivencial de la poesía de Huidobro, indaga en la manera en que el futurismo hace parte de su relación con el poeta. Jaime Concha realiza una analogía del movimiento del cielo con lo que él llama “su sensibilidad para lo veloz” transfiriéndole un carácter lúdico a un yo que dentro del poema puede resultar pueril pero que logra desplazarse a la perfección y “jugar” (p.1588) en este mundo de nebulosas y “ojos de telescopio”.

En segundo lugar, Jaime Concha imagina el personaje que habita este mundo. Altazor se define como un “personaje híbrido” entre pájaro y hombre y hace ciertas diferenciaciones entre la figura externa, rasgo notable de Altazor, figura que evoca a las criaturas mitológicas e internamente un poco más complejo y luego también hace una apreciación acerca del híbrido que corresponde a una mezcla entre lo clásico y lo moderno ya que es una criatura con alas pero que también lleva un paracaídas a esto Jaime Concha le llama “personalidad plural” y corresponde a enaltecer al personaje como símbolo de la vanguardia y también como símbolo de su trayectoria vital “hombre, poeta y mago” Pero, ¿Quién es Altazor? Esta pregunta parece ser la primera que cae sobre la mente cuando se introduce al poema.

Jaime concha realiza un análisis completo de la figura de Altazor, a continuación, hablará de la relación de Altazor con la muerte, entendiendo que Altazor es un ser que en su caída refleja tanto la vida como la muerte. Altazor muere y con él, dice Jaime Concha ha muerto

también Dios, Vicente Huidobro determinara que la muerte de Dios es lo que ha definido la condición de Altazor, ya que, si bien lo dice Concha el poeta, el poema y Altazor son lo mismo, entonces Altazor y el poeta llegaron a ser Dios. Así, da lugar a una disertación acerca de la procedencia de esta idea, realizando comparaciones asertivas entre la biblia y el fin de sus creencias cristianas, apoyándose en citas textuales las cuales estarán presentes a lo largo del texto. El crítico nos habla de la palabra como un elemento que depende lo que representa para significar algo, la palabra debe viajar en el aire para reclamar su origen, el creacionismo debe destruir primero la palabra para reconfigurarla. Para el escritor “la palabra tiene para Huidobro, en cuanto emanación sonora del alma, un triple valor” nos habla de la palabra en primera instancia como “órgano de la comunicación” siendo la herramienta que le sirve al hombre para ocuparse de su soledad. En segunda estancia nos dice que es “la fuente de la poesía” donde la poesía tiene sus orígenes más primitivos y donde no existen las correspondencias objetivas y, por último, porque posee un principio cósmico, y está hecha de “materia etérea” en ese sentido Jaime concha habla de la poética interior de Huidobro, resaltando esa característica fundamental en contraposición con poetas de su misma procedencia como Pablo Neruda o Gabriela mistral. Realiza un cierre magistral evocando en el poeta lo que tiene de juglar y lo que tiene de profeta, diversificando su intención y dándole mérito al equilibrio entre las dos voces, aun así, Altazor:

“transgrede los límites del discurso instituido para manifestar una carga que excede al sujeto y a las estructuras usuales de la comunicación. Rompe con las formulaciones razonables para que aflore lo informulable, para explayar la subjetividad reprimida Extremando su poder disruptor, provocará primero una subversión referencial, luego una

léxica, una sintáctica y una fonética para alcanzar por descalabro liberador el fundamento de la significancia” (Yurkiévich, 1997, p. 1607)

Saúl Yurkiévich (En Goic, 2003, p.1608) expresa además la excentricidad que tiene el lenguaje de Altazor y se permite entender el discurso del poeta como un canto (muchas veces ruidoso) que no se deja asir, ni contemplar, logrando una desestructuración del lenguaje que se parte en mil pedazos y resulta fluyendo en la fragmentación y en el olvido del propio lenguaje para conmover y transgredir la palabra haciéndola versátil, intempestiva e inhóspita en cuanto a que representa otro mundo: “allí donde el ritmo vocal reencuentra el bucal, la lengua, melificada por el placer oral y glótico, opera su regresión genética, abandona la estructura frástica por la sopa sonora” (p.1607)

Hablaremos ahora del lenguaje en Altazor y cómo a través del desencadena el sentido que le da a su poesía. Andrea Ostrov (2006) en su ensayo titulado Altazor de Vicente Huidobro: la realidad en el lenguaje nos habla de la caída de Huidobro como la misma caída del lenguaje hacia la muerte y propone que esta caída es necesaria para que el poeta homologue el movimiento con el que cae a su vez, de manera gravitacional, la subjetividad de lo que se dice dentro del poema, con relación a esto el personaje principal queda desligado de todo formula de un yo posible, ya que, dice Andrea Ostrov “la imposibilidad de clasificar el “personaje” homónimo dentro de la categoría de lo humano pone en jaque la identificación entre la persona del poeta y el sujeto lírico” (Ostrov, 2006, p.46). Es así, dice, como la figura del yo dentro del poema tiende a desaparecer ya que se aleja de su propia voz para ser puro movimiento en el poema y mutar con el lenguaje a medida que este avanza haciendo que el personaje principal de Altazor sea igual de inasible puesto que existen voces múltiples que dentro del poema lo sostienen y transforman.

Por otro lado, para Cedomic Goic (2003) Altazor posee un yo multívoco, es también un ente sin personalidad, que va más allá de su procedencia humana, y que según su nombre sugiere cierta deformación de su figura, un montón de capas yuxtapuestas en un mismo ser. Lo define como un humanoide que tiene un comportamiento muy parecido a lo humano pero que adquiere una condición inusual por su carácter cósmico y sus tareas aladas. Pero es un inconforme, igual que todos los seres humanos enfrenta desilusiones y tristezas. “Es conciencia doliente del mundo y conscientemente en un vértigo maravilloso entre objetos celestes” (Goic, 2012, p.171).

Además, hace una aproximación al poema, en donde critica cada uno de los cantos, destacando temas como la visión del poeta, la importancia del vuelo y de la caída, y la construcción de los versos.

Según Jaime Concha Altazor es un ángel que a la manera de un héroe de leyenda sale a recorrer los territorios ocultos del cielo. Altazor posee una trayectoria clara y esa es caer, en otras palabras, es ser un caído. El personaje vive su paraíso que, aunque perdido se entrega, a la manera divina, le es fiel pues este es el que le otorga a Altazor su carácter angelical. Altazor halla su felicidad en las alturas, cabe mencionar también que la caída no solo es en sentido físico sino espiritual preparándolo para aceptar su destino. Ahora bien, ¿cuál es el mundo en donde Altazor se expande y juega? para Jaime Concha es un mundo habitual, novedoso pero conocido, tiene sus lugares en las instancias aladas de la mente. Este panorama elevado, esta altura está llena de elementos fantásticos y maravillosos que acompañan a Altazor, característica del poema que Jaime Concha le atribuye al poeta. Digno paisaje de un imaginador profesional. Concha además nos explica el verdadero atributo de los hemisferios siderales que maneja Altazor y se remonta al contexto histórico

del mismo, aseverando que estas altitudes también le sirvieron a “los románticos para expresar con grandeza las fuerzas irracionales del alma” más adelante dirá: “mientras para el romántico la tensión del alma se simboliza mediante el relámpago, el poeta actual se sitúa junto al relámpago, convive con él” (Concha, 1965, p. 84) así es como llega a la conclusión de que el paisaje en Altazor se convierte en lugar objetivo debido al uso de símbolos que lo componen y lo crean, ahora son reinos establecidos en el plano de lo subjetivo sin dejar de ser algo familiar. Otra manera de mirar el paisaje para Concha es a través de lo futurista que hay en él, en la medida en que la velocidad con la que suceden las cosas en Altazor puede compararse a la estética futurista, en un sentido estrictamente literario, en donde vive el corazón del poeta y puede aceptar ese ritmo acelerado, es un mundo que en nosotros despierta vértigo y dinamismo dice Concha. Huidobro lo que hace es crear un vínculo con esa velocidad entregándole a su paisaje volátil un movimiento vertiginoso y raudo. Estos panoramas también juegan desde lo lúdico y soportan el contenido del poema apegado a esa materia.

Ahora bien, Altazor también nos habla del deseo de superación, Concha dice que en medio de esta soledad el personaje alado busca resolver preguntas y que los elementos que el poeta ha constituido como su paisaje, le responden y juegan con él en la medida en que fueron dispuestas para él. En Altazor nada es aleatorio y sucede con rapidez por disposición del poeta, alcanzando los dos hemisferios de la gravedad: la caída y el ascenso.

Mentalmente alcanza una cosmovisión superior, así como el paisaje lo penetra físicamente, conscientemente expande su conocimiento interior.

En la introducción que le hace Cedomil Goic al poema Altazor en la Obra Poética de Vicente Huidobro de la Universidad de Antioquia, Colombia. Dice que el poema es tanto

fragmentario como íntegro; a través de esta idea cuenta la manera como Huidobro fue construyendo el poema a partir de los cantos y cuál fue la historia de su organización en cuanto a detalles específicos de los mismos, pasando por números de páginas, especificaciones de forma no tanto de contenido. Habla del manuscrito original de Altazor y como este contenía tachones, borradores (etc.) describiendo la manera en cómo están dispuestos, es interesante ver y entender que más allá de una disposición para una lectura del contenido del poema, el lector, el crítico haya deseado crear una relación tan íntima con el texto.

Punto aparte Federico Schopf (1986) propone una lectura que depende del tiempo histórico del poeta, lo que él llama: “contextos de moda y época” (p. 1491) La primera categoría a la que se refiere se llama Metafísica y poesía en donde plantea preguntas acerca del lenguaje y los límites de la poesía y del discurso que no se sitúa en el yo del poema sino en el desplazamiento del mismo. Seguido de Génesis del poema en donde Schopf nos habla de los comienzos de la escritura de Altazor, Huidobro escribiendo este poema a finales de la primera guerra mundial. En donde rescata la idea de que el poema fue hecho paralelamente junto con su manifiesto creacionista. El siguiente es Ruinas donde plantea que Enrique Lihn, crítico chileno deja al descubierto las ruinas de la escritura en el tiempo. Federico Schopf hace un señalamiento dejando en claro que la ruina del poema es lo que dignifica y resignifica la escritura de Altazor. Entendiendo su ruina como lugar inscrito e ineludible en contra del paso del tiempo. Luego hace un acercamiento al poema desde el poeta, en donde toma un carácter de poeta elevado por su condición preponderante dentro del poema, ya que es a partir de la creación del poeta que inscribe como visor fundamental de su estética. Plantea al sujeto que escribe como ente enmascarado detrás de su alter ego si se quiere,

edificando planteamiento como la muerte de Dios a favor de la inmortalidad de la poesía, y la angustia existencial que invita al poeta a profetizar sobre y a originar un nuevo universo dándole un sentido vital a la muerte favoreciendo el renacimiento de Altazor en busca de su yo interior. En esta ambigüedad que el crítico plantea a través de la muerte que llama a la reflexión de la vida, la caída es un elemento fundamental para entender que “La caída es la forma alegórica de la experiencia del sujeto, no una forma mimética y mucho menos simbólica... la caída alegoriza una temporalidad que acumula (des)apariciones en el delgado hilo de la permanencia de un sujeto que anhela acceder a una visión -revisión- afirmativa de la existencia del tiempo” (p.1500) dice además que lo que pretende Altazor cayendo es una búsqueda intensa por la autenticidad, aun así, Federico Schopf cree que no lo logra debido al conocimiento del poeta ya que plantea en sí mismo una ilusión también para el que lee y se deja llevar por lo que pueda entregarle esta poesía. Cree que Vicente Huidobro no logra entregar este conocimiento porque es subjetivo y hace parte de un vínculo específico e individual de la relación entre el poeta con la realidad, en estos términos Schopf cree que esta sujeción es cerrada porque como lectores no nos entrega ningún fundamento en relación con la existencia de este mundo. Altazor entonces es un sujeto que se entrega a las visiones ilusorias del poeta, que a través de la demolición de la escritura se enfrenta a una violencia auténtica en términos de Schopf que es precisamente lo que les resta el acceso a otros canales de significados. Para el crítico; el poeta, está visto, no es un pequeño Dios, en cuanto a que no logra comprensión del más allá de la escritura.

Existen, como se puede notar varias visiones del universo de Altazor, en cuyo caso será importante evaluarlas todas para dar cuenta de las que aciertan a construir un discurso a favor del problema que se llevara a cabo en este proyecto, todas ellas apuntan a descubrir,

dilucidar y comprender los picos elevados y desconocidos de la palabra, en donde será relevante favorecer la escritura inventiva del poeta Vicente Huidobro partiendo del conocimiento previo tanto de sus admiradores como de sus más escrupulosos detractores. Frente al acercamiento sonoro que Huidobro le ha dado a su poesía es muy poco lo que los críticos advierten, si bien hay acercamientos a la poética del autor desde temas como, la caída y el ascenso, la vida y la muerte, el universo simbólico, inhabitual y poco común que crea Huidobro en su poema *Altazor* y características que construyen el personaje, no existe un acercamiento detallado de la relación que existe entre la sonoridad de la palabra y la invención de la misma. En esta medida, los estudios lingüísticos y teóricos que existen al respecto son pocos y privilegian en mayor grado la relación del poeta con su escritura, si bien es importante tener en cuenta los estudios anteriormente mencionados existe la posibilidad de indagar y ampliar el escenario de la poesía sonora dando cuenta de relaciones específicas que existe con la materia e identificando reglas que harán que Vicente Huidobro se involucre en la creación desde una estética artística, más que intelectual desde la fuerza interna que habita en el lenguaje nuevo de la poesía creacionista.

CAPÍTULO I

CREACIONISMO Y VANGUARDIA: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Rastreando los distintos movimientos artísticos que se manifestaron en las primeras décadas del siglo xx se encuentran huellas que marcan la aparición del creacionismo, incluso también se pueden delimitar varias diferencias que precisamente nacen del alejamiento y la oposición que surge de estos movimientos. En primer lugar, me gustaría establecer los vínculos notables que existen entre la aparición del creacionismo y su mirada al arte de la primera mitad del siglo XX de cara a las vanguardias en Europa, época que trabaja como eje fundamental el yo, el ser. Ese encuentro con el mundo, un tanto solipsista y por ende reflexivo llevó a que el arte ya no quisiera expresar las cosas tal y como eran, pues que por aquellos tiempos la fotografía ya lo hacía, buscando más bien dar paso a nuevas estrategias con las que se lograra dilucidar cuestiones filosóficas y de carácter psicológico que permitieran ahondar en la duda del porvenir en tanto que el arte da cuenta de lo que pasa en el mundo, las vanguardias darán forma a una mirada más crítica de la realidad. El arte se transformó para analizar, para indagar lugares antes vetados, incluso insospechados. Con el arte de vanguardia nace una mirada crítica del futuro, si se quiere una mirada más subjetiva del arte y del hombre en donde el artista quiere ser un agente de cambio para la sociedad y los acontecimientos a los que se enfrenta. Estos movimientos surgen no solamente por el contexto histórico en el cual desembocan, sino también, hay una necesidad de libertad en el arte que quiere reprimir toda lógica, un re descubrimiento del lenguaje olvidado de la psiquis, de lo que cataloga, segrega y disgrega, lo que Breton llamaría “El hombre partido en dos” (Fajardo, Carlos. 2012, p. 28)

El dadaísmo por ejemplo comienza a dar ese paso hacia el cambio, destruyendo los “cajones del cerebro y los de la organización social” (De Micheli, Mario.1999, p. 252) lo que surge de este movimiento es una libertad de ver lo negativo, el desastre, el caos, una entrega necesaria de esa libertad hacia la espontaneidad, a que lo novedoso se introduzca como catalizador creativo y en lo que corresponde a la literatura se volviese menos sistemática, metódica. Con el Dadaísmo se comienza a romper la formula y se crea una nueva, se notarán cambios en la manera de escribir, en los temas que plantea la escritura, siendo los actos el vivo reflejo de lo que el poeta quiere y siente: “¿Ya no se debe creer en las palabras? ¿Cuánto tiempo hace que expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere?” (De Micheli, Mario. 1999, p. 257)

A partir de estas consideraciones nacen los manifiestos que se comienzan a crear en las vanguardias para esbozar una mirada abstraída en la palabra que representa un presente inmediato del hombre y que casi siempre va acompañada de una imagen poética visceral, si es así, es precisamente porque muchos de estos movimientos están cansados de mirar al pasado como efigie del conocimiento, eso en el carácter formal de cómo hacer literatura y que se refiere a un orden de pensamiento. En muchas de estas vanguardias el orden no es inherente al contenido, uno y otro chocan, no se complementan, incluso puede suceder que al unísono halla dos líneas que estén comunicando algo distinto como lo podemos ver en el manifiesto del Dadaísmo:

El sobresalto

NO ES MAS QUE LA

El quiromántico

Buenos días

MANERA DE DECIR Y QUE

Buenas noches

DEPENDE DE LA FORMA QUE SE LE HA DADO

A la propia miosotis

Al propio cabello

Yo le contesté:

Idiota

TIENES RAZÓN PORQUE

Príncipe

Contrario

ESTOY CONVENCIDO DE LO

Tártaro

Naturalmente

NO TENEMOS

Titubeamos

Razón. Yo me llamo

LO OTRO.

Deseo conocer (De Micheli, Mario. 1999, p. 134)

La realidad así mismo cambia, se piensa de otra forma, ya no es el medio del cual extraer el conocimiento, la poesía va más allá de un lugar tan trágico, la realidad deberá ser infringida. Lo que Octavio Paz llamaría La tradición de la ruptura, aquella que vio resuelta en un cambio de paradigmas a la literatura y en donde los artistas comienzan a asumir la búsqueda de nuevas expresiones, a experimentar, con la geometría, a experimentar con el papel, con su forma infinita y las múltiples maneras de transgredirlo mediante distintas capas del lenguaje. En ese sentido, el creacionismo se forma a partir de este concepto de ruptura que pretendían vanguardias como la del Dadaísmo, en donde “una cartografía de lenguajes y sensaciones ayudó a fundar realidades y visiones distintas sobre el hombre” (Fajardo, Carlos. 2012, p. 13) el poeta hace de su escritura una amalgama que contiene saberes de otras disciplinas, ahora es el artista el que indaga más allá de la realidad, la poesía es un camino que busca revelar nuevas fuentes de conocimiento, en donde jugarán un papel muy importante otros estados del sujeto, su introspección, su pensamiento crítico, su psicología.

Creacionismo y Dadaísmo son dos movimientos que quieren reflejar los cambios a los que ha sucumbido la sociedad, es una respuesta y una queja ante el consumo y el capitalismo que la racionalidad, la industria y las guerras a su paso, estaban pidiendo. Aún al inconformismo naciente lo permeaba la voluntad creadora del poeta, lo cual lo llevaría a crear manifiestos en los que movimientos de vanguardia del siglo xx están encausados, son ellos los que promueven una mirada que va más allá de lo artístico y que se articulen relaciones desde este nuevo lenguaje con la sociedad, la política y la economía ya que lo

que busca Dadá es desajustar la burguesía, desordenar el orden racional. Se rebelarían contra las grandes ciudades incluso frente a los grandes paradigmas del buen vivir, ya lo dijo Willie Verkauf “...en el dadaísmo aunque sea confusamente se advierte la profunda nostalgia de una comunión creadora entre el arte y el pueblo” (De Micheli, Mario. 1999, p. 142) El arte en esta instancia es un vivo reflejo del contexto del siglo XX, situaciones particulares como la I y la II Guerra Mundial lograrían generar terror, pánico e inconformidad frente a los constantes enfrentamientos que soportaba Europa en la primera mitad del siglo XX. Estos acontecimientos harían que la literatura reaccionase y tuviese el derecho a reclamar un lugar de poder que por medio de sus manifiestos revalidara el arte haciendo posible el nacimiento, la divulgación y la defensa del presente, que atañe y que empaña el futuro convirtiéndose en síntoma del arte de vanguardia. Los manifiestos tienen un propósito activo, de cambio en la sociedad, es allí donde el arte se vuelve un acto colectivo tanto en su quehacer como en sus temáticas, lo que supone un gran aporte de las vanguardias.

Sin embargo, en el manifiesto del dadaísmo, aunque no deja de lado sus características unificadoras se puede ver como Tzara enfrenta a la crítica, la ve como “inútil” pues plantea que con ella el hombre no hace nada, porque quiere abarcar todas las posturas del hombre y eso es imposible, pues se sabe que se quiere acabar con ella porque es precisamente la que impide reconocer que existe el caos, y en ese caso también la que impide desordenarlo aún más (De Michelis, 1999, p. 215). No obstante, es el sentido crítico el que le da a artistas como Tzara o Bretón la posibilidad de enfrentar el sistema que tanto negaba Dadá o la realidad a la que le huía el surrealismo, de todas maneras, surge una contradicción entre colectividad y crítica, pues será inevitable que una de ellas surja de la otra, situación que

nos haría pensar en el perfil impositivo que tienen este tipo de documentos dentro de los movimientos.

En el ensayo de estética de Huidobro titulado “La creación pura” (Goic, Cedomil et al. 2003, P. 1308) podemos ver que al hablar de la función del artista, Vicente Huidobro toma como base fundamental el poema, es más, él dirá que el siglo XX será el reinado de la poesía no de la literatura, el poema como acto creador que se vale de la naturaleza para entender y “obtener de ella la esencia de sus creaciones” por lo cual el poeta es un pequeño Dios que integra el poder exteriorizador y demostrativo que tiene ella. En el manifiesto del dadaísmo vemos todo lo contrario, el manifiesto de Tzara tiene un lenguaje contestatario, hay cierta agresividad en contra del poeta, este debe trabajar su ego y debe alejarse de ser el protagonista de su poesía. Tzara no privilegia la figura del yo en primera instancia como si lo hace Huidobro, sino que critica la falta de vértigo en la escritura, el dadaísmo no privilegia la mirada científica dentro de sus interpretaciones, dice: “La ciencia me repugna en cuanto se vuelve especulativa-sistema pierde su carácter utilitario –tan inútil- pero por lo menos individual” (Fajardo, Carlos. 2012, p. 102) la odia porque detesta el orden mientras que para Huidobro si existe ese orden y está dado por la naturaleza. Para Huidobro la ciencia es la catalizadora del proceso creador, con ella ha logrado integrar el análisis y el estudio de la técnica. La ciencia es lo que le permite acercarse a la poesía como acto creador y entenderlo como un sistema explicándolo metódicamente para delimitar su funcionamiento. El dadaísmo en cambio, pretende romper ataduras. Es un manifiesto más volcado a estar en contra de una sociedad determinada, es más crítico del presente, nombra y enumera lo que ahora no está bien. Esta “en contra de los sistemas” del burgués capitalista, el dadaísmo busca el arte como una táctica de choque, entre la sociedad de

consumo o burguesa en donde el ego se debe destruir. El arte debe ser enigmático en el plano de lo real, en el plano de lo abstracto, debe ser escrito con desapego, pero también debe estar al tanto de lo que pasa a su alrededor para poderse mantener alejado de una sociedad sumergida en las reglas de consumo. El artista no se debe permitir vulnerabilidades presuntuosas debe mantenerse justo destruyendo toda lógica, toda construcción detallada en donde el lenguaje de muestras de técnicas academicistas. El dadaísmo es manifiesto subversivo del arte y por medio de este una crítica destructiva al pensamiento del sistema moral de esta sociedad consumista: “El arte está necesitado de una operación” (De Micheli, Mario. 1999, p.107) como dice más adelante el arte necesita la duda constante, latente, en contraposición a lo que simboliza el arte para Huidobro intuyendo siempre la necesidad de desafiar las leyes, las normas y las posibilidades, el creacionismo está en busca de una fórmula, el dadaísmo de un cambio de mentalidad. A pesar de ello, considero que la forma que tienen de revitalizar la poesía tanto dadaísmo como creacionismo se complementan, puesto que en los dos hay un uso del lenguaje que deja libre albedrío al poder creador del poeta, al respecto De Micheli (1999) apunta: “Muchas “obras” dadaístas fueron “fabricadas” con el método de la “poesía en el sombrero”, es decir, recogiendo los elementos más disparatados y poniéndolos juntos según la casualidad de su formas, de sus coles o de su materia.” (p. 138) a mi modo de ver esta también es una formula o “método” que sirve para crear.

Empero podemos notar en la manera en cómo están escritos los manifiestos que existen notables e intrínsecas diferencias; por un lado, el manifiesto del creacionismo está hecho para nombrar lo que es o no es la poesía en torno al poeta por otro el de Tzara está dictado para ser una crítica a lo preexistente en el arte, en la sociedad pretende ser un manifiesto

político, que desea angustiar al lector, sacarlo de su zona de confort. Para Huidobro la poesía se da por medio de un sistema unido intrínsecamente al estudio de la misma el cual se forja a través de un camino científico, para Dadá la poesía necesita de la abstracción, no tiene sujeto, es azarosa, pues comulga con el inconsciente que se fortalece en la duda y que no se sustenta en el yo. El dadaísmo es más un movimiento que propone romper con las costumbres de las clases sociales burguesas, con el pasado y la historia, además de que habla de acabar con las pretensiones del artista:

“Dadá nació de una rebelión que entonces era común a todos los jóvenes, una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad, y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial. (De Micheli, Mario Et al., 1999, p. 132)

El creacionismo en cambio busca crear desde lo que todavía no existe, para Huidobro la poesía nace cuando da luz al creacionismo y el poema no existía antes. El manifiesto entonces se transforma en documento fundacional de un género para Huidobro que se vale de palabras ya inventadas para explicar que creará las nuevas y más novedosas. Más que acercarse estos dos movimientos se separan, aunque hacen parte de un mismo siglo tienen repercusiones distintas, cabe notar el rompimiento de los esquemas pre-establecidos tanto en uno como en otro, y cómo los dos movimientos, dadaísmo y creacionismo logran delimitar el camino nuevo que pondrá en marcha un arte desconocido. Dadá es ritmo acelerado, confusión, lo inesperado, lo profundo, lo sorpresivo. Creacionismo es lo

metódico, lo científico, lo que se escribe a la luz de la paciencia y que no está sujeto a lo preexistente, no quiere cambiar las cosas quiere crearlas de nuevo. Se puede apreciar que el creacionismo parece estar alejado como movimiento de cuestiones políticas o sociales, busca más un sendero para la poesía que para otra cosa:

“Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera” (Mariategui, José Carlos. 2014, p. 27)

Al respecto cabe mencionar que precisamente Huidobro se centra en cuestiones técnicas y teóricas de sus postulados en el manifiesto, pero que en la acción es un movimiento que se ve superado por la realidad y que no logra contener la identidad de una época, es precisamente esa aptitud ensimismada y particular e individual una de las razones por las que será criticado.

El surrealismo en cambio pretendía poner en marcha esa energía que el dadaísmo había canalizado criticando realidades y maneras de vivir. Es un movimiento que quiere ir de “la negación a la afirmación” (Mariategui, José Carlos. 2014, p.149) el surrealismo llevará el alma anarquista y subversiva del dadaísmo a un conocimiento de causa, de lenguaje y de estética más madura, le brindará un cuerpo, una doctrina, “un sistema de conocimiento” (Idem. pág. 149) Se puede decir que, mediante el surrealismo, el hombre creador entiende la ruptura, se plantea encontrarle una solución a la duda y acabar con la separación entre arte y sociedad en la que había ahondado el dadaísmo a comienzos del siglo XX.

Pretendía también hacer una crítica del mundo burgués y del arte del pasado, pero mirando hacia el porvenir nuevas maneras de encontrar otros lenguajes ya no un mero lenguaje artístico que separara unos de otros, sino que atara lazos más fuertes con la sociedad y el momento histórico de entreguerras en el que se gestaba el movimiento.

Breton diría: “la literatura es una idiotez” (De Micheli, Mario Et al., 1999, p. 48) Es importante entender que Europa estaba colapsando, el arte necesitaba unirse a causas más grandilocuentes, necesitaba generar una actividad que involucrara una respuesta al caos vivido y a la destrucción que gobernaba el territorio. Esto implicaba que el surrealismo debiera distanciarse de una actitud de mera rebeldía como para establecerse con una estructura revolucionaria sólida que fuese la base del movimiento. El surrealismo decidió sustentar su plataforma teórica sobre Freud y Marx trayendo a las artes el conocimiento sociológico y psicológico de lo que implica ser y estar en una sociedad, es decir que este movimiento no solo integraba un cambio en la estética sino un cambio en el lenguaje, en la técnica y en el quehacer artístico y puede que en este punto, aunque pueda parecer superficial, haya un encuentro con el creacionismo ya que este espíritu renovador también ambienta la búsqueda de Huidobro en la poesía. Son movimientos que están pensados para perdurar, pues han organizado su visión alrededor de la sociedad, de la historia, que, aunque la miran de soslayo siempre está presente. El surrealismo trabaja sobre la ambigüedad que promovió el dadaísmo y sin embargo también tiene raíces científicas como el creacionismo “Estamos frente a las dos almas del surrealismo: es decir: el alma heredera de los más inquietos espíritus románticos y el alma que quiere acoger el mensaje de la revolución socialista” (De Micheli, Mario, 1999, p. 151) tal vez la cita anterior nos haga entender que Huidobro aparecería como fiel figura representativa de aquellos “espíritus

románticos” y pienso que lo es, en cuanto a la subjetividad de la creación que proponen los dos movimientos, en donde el poeta es el creador por excelencia y también en la manera como el romanticismo logra imponerse a las normas clásicas impartiendo esa misma rigurosidad a la poesía de Huidobro.

Hay un punto de quiebre en el que estas dos corrientes estéticas se separan ineludiblemente, es la cuestión del sueño. El surrealismo le otorga una importancia mayor al acto de soñar, al inconsciente, acerca de ello escribirá Breton “El poeta futuro superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y el sueño” (De Micheli, Mario 1999, p. 151) para los surrealistas es el sueño el que imparte la acción, es más allá de la vigilia que se es consciente de la libertad del hombre, en donde se da una fuerza vital que transformará la realidad, para ellos el cambio habita en el sueño, donde todo puede llegar a ser.

“El sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo no inferior acaso a la de la vigilia. Es, por tanto, una parte esencial de nuestra existencia. En el sueño el hombre se satisface plenamente con todo lo que le sucede. ¿Por qué, pues, no será posible hallar el punto de encuentro de estos dos estados, sueño y vigilia, aparentemente contradictorios, en el que ambos se resuelvan dando lugar a una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*?” (De Micheli, Mario. 1999, p. 154)

Sin embargo, para los dadaístas quien impartía estas condiciones era la duda, en ella el artista podía hacerse cargo de su lugar en el mundo, podía dejar atrás su ignorancia en respuesta al intelectualismo del arte de esos tiempos, por otra parte, el creacionismo no intenta inmiscuirse en ninguno de estos dos asuntos pues no pierde de vista “el objeto creado”. Breton dirá que el surrealismo se valdrá del pensamiento automático dejando a un lado la razón que perjudica las palabras, las cambia y se interpone como modificadora de

un estado, una pregunta, una queja, una postura. En ese caso el movimiento, puede llegar a plantear que lo que busca es despojar de una máscara al hombre para que sea libre de las ataduras del lenguaje y a su vez de toda moral establecida que no le permita conectarse con su imaginación. A diferencia del Dadaísmo, los surrealistas buscaban tener una postura que reafirmará su rebeldía racional encontrando en la imaginación su válvula de escape, su espacio vital mientras que para el creacionismo la imaginación será el elemento esencial para desarrollar su poesía, es de ella de donde proviene el poema. Para Bretón el sueño es un lugar de encuentro con la imaginación en la que se despliegan imágenes “raras” como las define y que están cargadas de representaciones figurativas que podrían concebirse mejor en la pintura, que en la escritura se presentan como imágenes poéticas. Las vanguardias privilegian el sentimiento sobre el pensamiento, la sensación de hacer arte, de crear arte, de ver a través de los sentidos. Artistas que han logrado integrar su mirada subjetiva al mundo real y que han sido entendidos porque los ata el hilo invisible del infinito y de lo inadvertido, artistas que se han adaptado y se han re-educado para desandar y comprender sus sueños más místicos y misteriosos y a contarlos para realizar una conquista más allá de lo formal, una apropiación de un lenguaje desconocido que nos atañe a todos, pues todos soñamos. No obstante, el surrealismo fue quizás el movimiento de vanguardia más importante del siglo XX, con pintores que supieron elevar como un estandarte las ideas de su movimiento, entregando una visión clara de lo que el mundo necesitaba.

La irracionalidad es una respuesta activa y repercusiva en la sociedad pues no solamente cambiará las maneras en las que el artista se acerca y se sustrae en el arte, sino que también proporcionará una visión más clara de las necesidades imperantes en el mundo. El arte

entonces no solo repercute en su esfera, sino que se introduce en todos los ámbitos sociales y políticos de la época. El surrealismo ayuda a dar a luz al creacionismo, pero en vez de liberarlo Huidobro lo contiene, lo amarra e intenta domarlo sin éxito:

“Quizás el texto de *Altazor* sea -y no sólo ahora- extremadamente dependiente de los contextos de moda y época. Quiero decir, un texto cuyo despliegue y orientación significativa se constituye recién en su interacción con el entorno, que introduce modificaciones significativas o referenciales y acaso jeroglíficamente distintivas en el transcurso de la escritura.” (Goic, Cedomil, et al. 2003, p.1491)

Gracias a la espontaneidad en el uso del lenguaje que estos movimientos promulgaron Huidobro se siente a gusto con la idea de crear un lenguaje nuevo, entre más lejos estuviese de lo pre-establecido más cómodo y exaltado se sentía el poeta. Lo espontáneo que nació del dadaísmo se transforma en automatismo en el surrealismo en contraposición a la creación pura en el creacionismo. En su ensayo “La creación pura” Huidobro establece medidas para cada etapa de la historia del arte, en categorías rendirá cuentas de su estado evolutivo y a partir de estas, realiza un análisis de las estructuras creativas que han predominado a lo largo del tiempo, Huidobro plantea que hubo un arte reproductivo que dio paso a un arte de adaptación y que ya a comienzos del siglo XX se gesta un arte creativo, todos ellos enmarcados en los conceptos de inteligencia y sensibilidad. Sin embargo, estos conceptos en el texto se usan a modo de definiciones para con ellos explicar dichas categorías.

Vicente Huidobro plantea la idea que el creador es un artista-Dios integrando una mirada surrealista, a la manera que lo haría Max Ernst, tomando un concepto primitivo, en este caso una frase de un “viejo poeta indígena de Suramérica (Aimará) que dijo: “El poeta es

un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover” Goic, Cedomil, et al. 2003, p. 1310) cita esta frase que le sirva de pretexto para insistir en que el poeta no es un mago sino en realidad debe crear su propio mundo como lo nombra a la naturaleza: “No se trata de imitar la Naturaleza, sino que hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador” (Goic, Cedomil, et al. 2013, p. 1311)

En el texto el poeta reivindica la labor del creador otorgándole un lugar cercano a la mecánica. Para Huidobro el poeta crea a la manera determinada “obedeciendo sus leyes internas, y es curioso comprobar como el hombre ha seguido en sus creaciones el mismo orden que la Naturaleza” (Fajardo, Carlos. 2013, p.47) el hombre sigue el curso intuitivo para crear como lo hace la naturaleza, va alimentando esa intuición, va construyendo la armonía de la obra de arte en cuanto que ella contiene un nuevo universo donde puede habitar y coexistir, en estas cuestiones indagaremos acerca de la palabra como lugar de creación por excelencia para el artista.

Al contrario que los surrealistas Huidobro no quiere violar las leyes de la naturaleza, quiere integrar su mirada observando y contemplando cómo funcionan las leyes que permiten que la naturaleza se geste, aunque se podría decir que tanto surrealistas como creacionistas trabajan para instaurar una imagen nueva, novedosa, inexistente en el plano real, aunque su finalidad no sea la misma; para los surrealistas es necesario crear una realidad muy distante a la del lector para que entre en shock y desde allí active su imaginación y pueda conectar con la obra desde su realidad subjetiva mediada por el sueño y la confusión. En cambio, en el creacionismo lo que el artista pretende es crear un objeto de arte tan novedoso que no haya sido inventado, que carezca de anécdota, de descripción para que pueda actuar con vigor, pariendo las palabras, condensando los sentidos en pro de una institución: el poema.

Aunque en los dos movimientos haya privilegios dados a la imaginación puesto que los dos buscan por medio de ella transformar la realidad, el surrealismo procura instalar su apariencia original y única por medio del enajenamiento del sueño, en medio del automatismo que “se pone en marcha por el impulso gratuito de un objeto “hallado” que actúa como “provocador óptico” y que le permite llegar a lo que De Micheli (1999) llama la imagen disímil:

“Como en la poesía, también en el ámbito de la figuración la base de la operación creativa surrealista es la *imagen*. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la *similitud*. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la *disimilitud*. Es decir, que no aproxima dos hechos a dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra.”

En cambio, el creacionismo no permite que la poesía habite fuera del poeta, “nada se le parece del mundo externo” es decir, que va en contra de la actitud catártica que tiene en sí misma el surrealismo. Es una exploración individual que no permite comparaciones, y que no tiene ni similitud, ni disimilitud, sino que es algo nuevo que solo tiene vida en el universo del poema. El poeta debe estar despreocupado de la realidad, de hecho, el lector o espectador en el creacionismo parece estar dejado de lado.

Volviendo al tema de la escritura automática, imperante en estas corrientes artísticas de vanguardia se hace necesario delimitar de qué manera repercute la técnica a la hora de llevar a cabo la obra de arte. En el caso del dadaísmo, basta con mencionar que la idea de escritura automática esta soportada por el acto en sí de escribir todo lo que llegue a la mente, como dijo Bretón (1999) “El pensamiento se forma en la boca” , para ello el poeta

debe tener muy clara la idea central del movimiento, como anteriormente lo enunciamos, cambiar el pensamiento capitalista del pequeño burgués europeo. En el movimiento surrealista la escritura automática debe estar acompañada de una preparación previa que disponga el espíritu y la psiquis para ir al encuentro de las palabras:

“Así pues el método está bien lejos de la pura mecanicidad: es más, tiene una raíz psicológica que, aunque sea automáticamente, ofrece sus sugerencias. Aragón aclaró muy bien las características del “dictado automático”, insistiendo particularmente en el “fondo” del que nace el texto automático. El fondo de un texto surrealista –afirma- es de una gran importancia, porque es este *fondo* lo que le da el precioso carácter de revelación... puede confundirse con el método dadaísta, ya que, en efecto, el estímulo casual de las frases termina por provocar una elección que pone en marcha el mecanismo psíquico en una determinada dirección” (De Micheli, Mario, et al. 1999, p.125)

Su genio está en encausar lo casual, dándole forma y sentido precisamente partiendo de la postura firme y decidida de que este tipo de arte no está hecho para demostrar la realidad del mundo externo. En el caso del creacionismo la técnica se enlaza con la del dadaísmo, de hecho, Huidobro se siente muy cercano a ella “En Tristán Tzara encuentro poemas admirables que están muy cerca de la más estricta concepción creacionista.” (Fajardo, 2013) El hecho de crear imágenes poéticas alejadas de las preexistentes estableciendo vínculos nuevos de sentido y de representaciones subjetivas que viven únicamente en el universo del poema. Siguiendo las repercusiones que han tenido las vanguardias en Huidobro, cabe mencionar que el uso, la creación de estas imágenes novedosas proviene del pensamiento a la escritura automática la cual permite que Altazor no solo sea novedoso en el sentido de su composición sino de nuevas sonoridades que se concatenan a través de

resaltar y ahondar en estos nuevos hemisferios del pensamiento, permitiendo que sobresalga aún más la capacidad creadora del poeta.

El orden en el que han ido apareciendo los movimientos no corresponde a una disposición cronológica, más bien responde a un dictado que quiere descubrir las similitudes y diferencias entre estos movimientos que va apareciendo conforme a los temas que comparten o de los cuales se distancian. Uno de los primeros manifiestos que surgieron en la primera década del siglo XX fue el del futurismo que de la mano de Marinetti se propuso fomentar en el arte, el desarraigo de una escritura anterior. El manifiesto futurista fue quizás uno de los primeros acercamientos voluntarios de lo que luego se va a considerar arte de vanguardia. Con un lenguaje que ataca el lenguaje, que lo transgrede de principio a fin, el futurismo propone una “¡furiosa necesidad de liberar las palabras, desaprisionándolas del periodo latino!” (Fajardo, Carlos, 2013, p. 35) posee el mismo sentir disruptivo que el dadaísmo, tiene ese mismo ímpetu revolucionario, rebelde y autónomo. Con la salvedad de que le interesa destruir el lenguaje y crear de la misma manera en que lo hace Huidobro con el creacionismo, para ello Marinetti ha creado postulados definiendo que se debe y que no se debe hacer en la escritura futurista. Algunos de ellos tienen su eco en el creacionismo, por ejemplo, la abolición de los signos de puntuación, en respuesta a un método que sistematiza el lenguaje, lo reproduce y lo estandariza, “Al haberse suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y de las comas. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + - x: = > <, y signos musicales” (Fajardo, Carlos. 2013, p. 39) todo esto reconoce el momento histórico que viven, precisamente en este periodo de entre guerras

querrán buscar emanciparse de las instituciones de poder, del jugo de la segregación y la muerte:

“El futurismo fue un movimiento polémico, de batalla cultural; fue el movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, si bien no claramente, se expresaban algunas exigencias reales de la época nueva; la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de revolución industrial.” (Fajardo, Carlos. 2003, p. 39)

Más allá de un cansancio hay una nueva energía que pretende crear desde los escombros socioculturales en los que ha caído Europa una nueva manera de ver el arte. En efecto el yo del poeta siempre presente en el creacionismo prefiere ser acallado por Marinetti en el Futurismo mediante el uso de verbos en infinitivo “para que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al yo del escritor que observa o imagina” (Fajardo, Carlos. 2013, p. 23) Mientras que el poeta creador y pequeño Dios de Huidobro va en un viaje en paracaídas, Marinetti va en aeroplano itinerante resuelto a instaurar nuevos preceptos que liberen a la poesía del letargo, sus vehículos son distintos, pero trabajan con el vértigo y la velocidad y en ella están contenidas las imágenes nuevas. Mientras que Altazor cae al abismo y se entrega al encuentro con el universo suspendido en el aire, Marinetti trabaja con encono para que sus palabras superen la violencia de la velocidad. Lo cierto es que Huidobro tomará del futurismo muchas ideas prestadas, para comenzar a establecer relaciones de sentido con su poética. Otro elemento importante que une a estos movimientos y los hace familiares entre sí, es el azar. A él se le debe la escritura automática, el pensamiento desobediente: “En esta crisis se elaboran dispersamente los

elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren –aportando un elemento, un valor, un principio-, a su elaboración” (Mariátegui, José Carlos, 2014, p. 26)

En este caso es evidente que el futurismo influyó en el creacionismo, sin dejar de lado que al futurismo lo movilizaba un fulgor social y libertario mientras que para Huidobro esa fuerza ambiciosa era canalizada por y para el poema. Marinetti dice que quiere “glorificar la guerra –sola higiene del mundo- “mientras que Huidobro piensa en el acto creador de la poesía no solo a través de un nuevo lenguaje, sino que lo piensa alrededor de la fundación de un nuevo territorio. La de Marinetti reivindica la destrucción, el peligro, el movimiento de la máquina en oposición a Huidobro que aclama a la naturaleza y destaca de ella su valía creadora. Hay una frase que llamó mi atención más que todo lo que leí: “¡Perderemos la sinfonía verbal, con sus armoniosos contoneos y sus cadencias tranquilizantes! ¡Por supuesto! ¡Y por fortuna! Nosotros utilizamos, por el contrario, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida que nos rodea” (Fajardo, Carlos. 2013, p. 32) me hice varias preguntas, ¿Qué tipos de sonidos daría la poesía de Huidobro? ¿Cuál sería la tonada que acoge el sonido de la palabra nueva y la creación pura?

Despertando la intuición y olvidando la inteligencia se eleva desagradecido el futurismo, no compartirá la inteligencia, ni la sensibilidad como parte del proceso creador de la obra de arte. No será la inteligencia del espíritu y sus facultades como lo es en el surrealismo, ni una defensa de la duda como en el dadaísmo, terminará por decir que se debe “ODIAR LA INTELIGENCIA, despertando vosotros la divina intuición, don característico de las razas latinas” (Fajardo, Carlos. 2013, p. 54)

La presencia del futurismo en buena medida circunda al poema desde su inicio. El paracaídas dice Norma Ortega es un elemento que de entrada nos manifiesta la presencia del futurismo, este elemento inaugura al personaje, preparándolo para el vuelo entre palabras e imágenes que vivirá. Sin rumbo fijo propone la unión entre hombre y máquina, ironizando el tono divino que adquiere Altazor cuando Huidobro plantea que el poeta debe ser un pequeño Dios, en ese sentido el paracaídas no solo nos remite a la aparición de la velocidad, de lo extremo y la rapidez como premisa y soporte de la voluntad creadora: "el cambio de los valores estéticos del futurismo genera desde luego su propia simbología; la imagen de un avión se convierte en un símil aéreo de la cruz" (Ortega, 2000, p. 136) No solo es el cambio de los valores estéticos lo que denota el poema sino que también es un cambio de paradigma heroico. El cambio de paradigma que existe entre Dios y el hombre. Dios como creador de todas las cosas y rey de las alturas y el hombre como su creación. En Altazor el poeta traza su ego en el personaje dándole vida y poder para crear, desde ámbitos nuevos y mundanos. El poeta mira a Dios sin temerle.

Otro hallazgo del futurismo del poema dice Norma Ortega, es cuando Huidobro hace mención a los mecanismos que lo rodea, exaltando su valor mecánico. Su presencia hace ruido y cae su eco por el poema: "la velocidad, en la simbología que el futurismo aporta se incorporan todos aquellos elementos que aluden a la modernidad: los termómetros, ascensores se asocian a estados anímicos, mientras los hilos telefónicos ocupan un lugar de preferencia en esta nueva lírica"(Ortega, 2000, p. 138)

Ortega advierte que el verdadero encuentro entre el futurismo y Altazor sucede cuando Huidobro comienza a incluir su visión creadora en ciertos "neologismos mecanicistas y tecnológicos:

“el pastor de los aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos” (Goic, Cedomil et al. 2003, p.734)

Para luego decir

“Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmosfera, la rosa de la muerte despeñada en los astros de la muerte” (Goic, Cedomil et al. 2003, p. 735)

En el canto I hay un afán por abarcar la materialidad de la eternidad con rigor y enfado. El rechazo al pasado que caracteriza el manifiesto de Marinetti cobra vida y expresión en la obra de Huidobro. Hay que "darse prisa" y vivir cada instante en la abundancia de la velocidad. Para los futuristas la vida ocurre ahora y el pensamiento debe ser igual de rápido. Se le rinde culto a la velocidad y sus emblemas: "la velocidad exaltada por el futurismo se sostiene no solo en el dinamismo de las imágenes sino en la caída vertiginosa del paracaídas en que Altazor se desplaza a lo largo del poema" (Ortega, 2000, p.141)

Sin embargo, agrega Ortega que Huidobro deja de lado la dimensión utópica del futurismo, argumentando que no hace referencia a la lucha política, subversiva y social en el poema. En ese sentido, nos cuenta Ortega (2000), Huidobro está más inclinado a discurrir sobre el caos que sobre los cambios que el futurismo pretende en el porvenir. Ahora bien, cuando Ortega habla de la palabra poética, se enfoca en su aptitud creadora, en su " libertad de música escapada"(Goic, 2003) es allí donde el poeta encuentra su refugio. Ya en los cantos seguidos, Norma cuenta como hay una clara diferencia en la impetuosa energía del canto I y que ya en el canto II, III, IV, luce en detrimento al apartarse del pasado y mirar claramente hacia adelante comenzando en el canto VI por escribir el estallido de una palabra que nace nueva en el poema, la cual vera su amanecer o la penumbra en el canto

VII. Versos como: “lunancero cristal luna” o mandodrina y golonlina van adquiriendo un propósito meramente fónico dentro del poema, que comienzan a cumplir un papel en relación a la actividad sonora del poema, reflejando lo caótico, despertando lo hermético y terrenal que se creía concebía la palabra para pasar a un reflejo primitivo del registro de la misma.

Dice Mariátegui (2014) que estas vanguardias serán siempre símbolo de la decadencia en Europa y que cada cambio en el lenguaje, cada distorsión de la realidad es en verdad una reacción a la crisis, ¿Por qué no puede ser, no querer ver más esa realidad? ¿Por qué no pudo ser una respuesta de escape? A este rompecabezas le faltan piezas, por ser no menos importantes estos movimientos hoy, no los hace mejores que la literatura romántica, pero tampoco los hace peores. Habiendo entendido los reflejos y espejos del creacionismo podemos entrar a discutir cuestiones de forma y de estética, puesto que más allá de ser un movimiento que propone una mirada distinta de la poesía, se busca ahondar en las fortalezas que tiene en cuanto al uso del lenguaje y el trabajo rítmico y sonoro de su poesía.

Ahora bien, el cubismo también se encuentra en la poesía de Huidobro quizás con una presencia mayor que la que puede tener el surrealismo. Apollinaire, el más grande exponente de la poesía cubista tendrá como eje fundamental para la creación poética, la forma. Ya que le da privilegios a la forma en que esté expuesto el poema, y en esa medida será tan importante como el mensaje que se quiere expresar. Si para Huidobro la poesía es creación pura para Apollinaire la poesía y los poetas son el espíritu nuevo:

“El espíritu nuevo, entonces, se nutre de los inventos artísticos y tecnológicos, comprende o asimila sus propios intereses. Por eso, la poesía será un arte más vasto, que el solo arte de las palabras: dispone del mundo entero, los susurros, las

apariencias, el pensamiento, el lenguaje humano y otras artes como la danza, el canto y otros artificios. Todo confluye en el poema a modo de *síntesis*” (Benko, Susana. 1993, p.18)

Lo que no quiere Apollinaire es responder tranquilamente a la tradición, al contrario, quiere que al fin las palabras sean independientes de la lógica de lo real. Para Apollinaire (1993) la poesía no viene a describir la realidad, para eso existe la realidad misma, ni tampoco busca quitarle su función a las cosas que habitan dentro de ella. No busca que lo que se escribe sea parecido a lo que se contempla (en términos románticos) más bien busca respuestas en la verdad esencial de las cosas, es decir que el poeta tiene como misión disponer de su “material circundante” para aprovechar la verdad que contienen las cosas y luego darles el contexto adecuado en el poema: “El proceso es semejante al del collage en el cubismo pictórico. En ambos casos el material utilizado no es transformado en algo que en su función habitual no era” (Benko, Susana. 1993, p. 20)

La misión del poeta en ese caso, es crear “nuevos vínculos, nuevas relaciones entre los objetos a partir de su observación de la realidad” (Benko, Susana. 1993, p. 45) en el caso de Apollinaire, poeta que ayudo a que viéramos más allá de lo evidente, permaneció la constante de crear imágenes que se proliferan en el mundo y se vuelvan universales, en el caso de Huidobro no es que sea todo lo contrario, más bien es que el poeta quiere ser dueño de su universo y el que quiera entenderlo, debe saber que Huidobro, como dice Benko (2000), desde los poemas que escribe en *El espejo de Agua* (1916) comienza a establecer relaciones entre modernismo, con la admiración que le debe a Rubén Darío sumado a la influencia que ejerce en ese momento la poesía romántica española en su poesía. Esta relación por influencia permitió que nacieran poemas con un alto reconocimiento de la

imagen poética como un signo de identidad y de conocimiento del poema ya no como una construcción literaria a partir del símil, es decir que el poema ya no solamente contiene relaciones entre las cosas y su parecido o la comparación que se establece entre ellas, sino que además se permite crear la metáfora pero a la vez genera nuevos lazos y nuevas funciones en el lenguaje que permiten que a través de las palabras se cree la identidad de las cosas, por ello es que para Huidobro es importante ser amo de la naturaleza, en cuanto que la naturaleza es creadora y el poeta actúa a favor de la creación, permitirá establecer una realidad propia que viene de esa identidad que muy tempranamente se vio en el uso del lenguaje y de las relaciones lejanas que el poeta puede propagar, es por ello que el poeta para Huidobro debe ser sugerente, no debe quitarle la posibilidad al lector de establecer lazos cognitivos: “El arte debe *sugerir* y no debe explicitar detalles que pueden reconstruirse en la mente del lector. Al igual que en el campo pictórico, sea impresionista o cubista, se trata de fragmentar o reconstruir el objeto (o paisaje) presentado. Para ello, la percepción del receptor adquiere importancia capital” (Benko, Susana. 2013. p. 61)

Susana Benkos (2013) habla de que es importante tener en cuenta que este acercamiento de Huidobro a la nueva poesía, va más allá de lo novedoso, puesto que estas ideas ya habían sido planteadas por poetas como Mallarmé o Rimbaud, pero que en Vicente Huidobro adquieren otro carácter y son llevadas a otras particularidades del lenguaje. Es por ello, tal vez, dice Benkos (2013) que en ese sentido a Huidobro no le importan las escuelas sino más bien los poetas. Y que el tema de la originalidad esta necesariamente ligado al presente, no a despreciar el pasado. El arte de él es conciso, dice Benkos (2013), pero a la vez sorpresivo y es lo que le permite al poeta no reproducir la naturaleza sino advertir nuevas relaciones que permitan construir otro universo, otra naturaleza en el lenguaje:

“Que si hay un alma que no sea *blanca y pura*, sino cualquier otra cosa. Que si hay una montaña no sea una alta y encumbrada cima. Es preferible que sea una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar la luna. Todo menos alta y encumbrada.” (Benkos, Susana. 2013, p. 62)

Para Huidobro la palabra poética es inagotable, con ella se logran establecer miles de significaciones, es por eso que el poeta compara al verso como “una llave que abre mil puertas” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.391) El poeta es el creador del lenguaje por excelencia, es quien ve las relaciones significativas y a la vez impensadas mejor que ningún otro, ama tener claro el significado de las palabras, se regocija en buscarlas, encontrarlas y ponerlas en el poema. Huidobro no encuentra en las palabras la forma de representar las cosas por medio no solo de su significado, sino de darles un nuevo sentido, una nueva forma y un nuevo color, si se quiere, puede llegar a ver su significado expansivo. El poeta le brinda nuevas palabras a este viejo mundo, en donde pueden ser más que su representación y pueden ser apropiadas mediante otro lenguaje.

Otra relación que existe entre la poesía cubista y la poesía creacionista es la supresión de la anécdota. En la poesía de Huidobro las imágenes no construyen una narración, más bien el universo de la palabra se fragmenta, y se vuelven imágenes en donde, como la luz, que aparece y desaparece también es un elemento vigilante de los acontecimientos, mas no pretende concluir, más bien se da a la tarea de mezclar, acercarse o alejarse según sea el caso. Es una poética en constante movimiento y se detiene en él, cuanto más, mejor. Es así como el poeta vuelve sobre el pasado para actuar en el presente donde el cambio, en el arte, solo se puede dar mediante el mismo, para intercambiar y ampliar su panorama. El creacionismo no es un visión apartada y solitaria frente a las vanguardias europeas de la

primera mitad del siglo XX, como dice Norma Angélica Ortega “de ninguna manera tratamos de negar el hecho de que Huidobro hubiese aportado su propia visión estética, se pretende más bien verla en la globalidad de su época, y de las confluencias que más allá de sí mismo, vivió. (Ortega, Norma Angélica. 2000, p. 165)

La figura sobre la que recae el peso de la creación tanto para la poesía cubista como para la creacionista es la del poeta. Si para Huidobro el poeta es un pequeño dios, para Apollinaire (2000) el artista se vuelve un poco inhumano, es un ser independiente a la naturaleza: “Los artistas son, ante todo, hombres que quieren llegar a ser inhumanos” (Ortega, Norma. 2000, p. 169) esa inhumanidad es la que les permite destacar su intención creadora, en la que pueden dar nuevas proporciones al objeto creado. En esta nueva escala el artista se somete a tener en claro la dimensión del infinito, pues la creación le permite acercarse de una forma y manera distinta a las apariencias de las cosas. Bajo estos designios se encuentra la poética de Huidobro: “Debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios, y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma” (Pierre Reverdy, 1977, p. 16) En el texto anterior se evidencia la congruencia que existe entre las relaciones que se establecen con la poética del creacionismo. Es de Reverdy (1977) de donde Huidobro recoge y comulga la esencia del creacionismo. La similitud entre creacionismo y cubismo llega a su máxima expresión cuando sabemos que no estamos hablando de arte que basa su producción en el mundo real, sino que, al contrario, es arte que reviste sus creaciones de una grandilocuencia que permite que se genere un arte creador, por y para sí mismo.

Es así como las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX le han dado a Vicente Huidobro la habilidad de encontrarse ante el presente como hacedor de la poesía, siendo esta un acto creador. La categoría de pequeño Dios, es precisamente la que se genera a partir del conocimiento del pasado y su ímpetu por establecer otro presente, generando nuevas lecturas, evocando el arte como un mecanismo noble que permite moldearse y regenerarse.

Entonces la relación entre el movimiento cubista y Altazor desde el comienzo es una relación que dialoga desde el cómo se dice. La propuesta del Cubismo hace que queramos como lectores activos inferir la realidad que rodea a Altazor. Norma Ortega nos habla de la realidad en el lenguaje como parte de una dicotomía entre lo cotidiano y lo creado que tienen como propósito para crear nada más y nada menos que la realidad del arte (Ortega, Norma. 2000, p. 207) en el canto I la presencia cubista no le otorga al poema una intervención mayor, ya que es en el canto II donde quiere establecer relaciones "dos realidades visiblemente dispares en ese sentido dice Ortega (2000) pueden establecerse coherencias temáticas entre cubismo y creacionismo.

CAPÍTULO II

NATURALEZA Y PALABRA EN ALTAZOR

De la mano de estas manifestaciones y manifiestos que reivindican la aparición de las vanguardias a comienzos del siglo XX, empieza a surgir la estética del movimiento para dar paso a la creación artística. Ya en la práctica el poeta expande sus categorías, las diversifica, las aprende y las estudia a medida que avanza también mira lo que no le sirve, lo que no funciona, uno se imaginaría que resulta más fácil teniendo un manifiesto como documento que sustenta las teorías y con el poder contrastar lo estudiado con lo aprendido, de todas maneras, quedan cabos sueltos, conceptos que no cierran o medidas que se sobrepasan. En el caso del creacionismo lo mejor es indagar directamente en uno de sus poemas más representativos, como lo es Altazor, en donde, de cerca veremos algunos elementos que ayudarán a dilucidar la cercanía o el alejamiento que tiene con el manifiesto creacionista y las influencias que vimos anteriormente, fiel reflejo de las vanguardias estéticas y artísticas de comienzos del XX.

Jorge Schwartz contempla el creacionismo como una respuesta directa al modernismo gestado en Latinoamérica. Lo que él llamará cosmopolitismo, será imperante en la obra de Huidobro, por ser un autor de vanguardia, y que se da a partir de la integración de los elementos característicos de los ismos que subyacen en la primera mitad del siglo XX, Schwartz habla de una introducción a la ciudad por medio de imágenes textuales que Huidobro en este caso cambia, modifica y transforma en un uso del lenguaje “autónomo y

metalingüístico” (Goic, 2003. Pág. 1575) es este nuevo acercamiento el que permite que la poesía este a favor de la creación más que preocupada por enunciar o describir, es decir, que el poeta debe saber que en este nuevo lenguaje su poesía no se propone estar al servicio de lo que acontece fuera, sino que debe disponer de los elementos que componen la cosmópolis como lo son la fragmentación, la arbitrariedad, la simultaneidad, la velocidad, la proyección para construir la metáfora visual del creacionismo.

El mundo viraba hacia una nueva representación de individualidad. Con las vanguardias artísticas el mundo vio nacer las revistas literarias, la fotografía cobraba dimensiones atemporales y el arte comenzaba a entablar relaciones estrechas y directas con los acontecimientos. La oda al espíritu que inunda las cosas se había dejado a un lado para mirar de cerca la relación que estas tienen con su dimensión, su color y estado en el mundo. Se marchita la contemplación mientras que vemos nacer la máquina y el artefacto, de la mano de estos elementos el nacimiento de lo mecánico, de lo cinético, de lo apresurado. Las vanguardias artísticas, como vimos anteriormente parece ser que están recluidas en el concepto de lo novedoso, sin embargo, para Schwartz esta premisa es lo que hace de ellos movimientos utópicos, definiéndolos como “utopía de lo nuevo” (Schwartz, Jorge. 2002, p. 51) por esa razón no permitió que estos movimientos se consolidaran en el tiempo y se mantuvieran vigentes al menos por un periodo más largo.

El espectro de lo moderno desde ese momento permanece. Recordemos que fue el estallido de la guerra el que iluminó las vanguardias europeas dominando el lenguaje como complemento de la actitud subversiva y denunciante que imperaba en el ámbito cultural. Huidobro sucumbió también a utilizar este periodo para enlazar su poema con la realidad. Los artistas de vanguardia utilizan “el lenguaje de la renovación estética” (Schwartz, Jorge.

2002, p. 13) para generar nuevos contenidos que buscan irrumpir el modo de decir y de describir para afirmar y denunciar sus preocupaciones. Estas disrupciones en el lenguaje, cambios en su sistema de signos y nuevas formas de ejecución preparan al artista para ser un agente del trauma que causo el periodo de entre guerras. El quiebre traumático que tuvo que soportar Europa la primera mitad del siglo XX es directamente proporcional a su capacidad de resiliencia: este periodo es y será fundamental para entender las vanguardias europeas.

Altazor o el viaje en paracaídas comienza a escribirse en 1918 precisamente el año en el que comienza este periodo de entreguerras que culminara en 1939 con la llegada de Hitler y el nazismo alemán. Este, además de ser un periodo clave para entender la historia de la humanidad, será no menos importante para la creación artística, ya que en este momento la búsqueda persistente por entender el caos se vuelve una constante. Las vanguardias europeas nacen como respuesta a este mundo antagónico, estableciendo rupturas en las técnicas que soportaron la asimilación de los acontecimientos que suceden en este periodo dejando casi que inhabilitado volver a las bases sobre las cuales anteriormente se había hecho arte. Es por esto que *Altazor* no deja de ser un poema complejo en su totalidad permitiéndose establecer diálogos interdisciplinarios, y a su vez mixtura de la literatura de vanguardia, ya que en él se encuentran condensadas varias de las manifestaciones artísticas de la época. *Altazor* mira de cerca y se pasea por las corrientes literarias que lo confrontan a medida que el poema se escribe. Desde 1918 hasta 1931 (año de su publicación) veremos cómo Vicente Huidobro logra en cierta medida, reunir su visión particular de la estética poética y la asimilación de los acontecimientos históricos que influenciaron su manera de escribir.

Confrontar a Altazor con el manifiesto creacionista es la primera instancia de este proyecto para poder dilucidar de qué manera el poema responde a las categorías de creación que maneja Vicente Huidobro. Si bien Altazor no es un poema épico en el sentido estricto de la palabra, cierto tono heroico nos estremece desde el título. El nombre de Altazor se destaca primero por ser una palabra inventada, que contiene en sí misma, dos significados: *alta* refiriéndose en este caso a las alturas, a los designios celestes y *azor* hablándonos de la presencia del vuelo, recordando a un ave rapaz parafraseando a Jaime Concha (2003). El tono del prefacio inaugura la vida de Altazor, su posición en el mundo es tan importante que el tono en el que se lo anuncia no es vacilante. Despejando cualquier duda sobre su nacimiento, Altazor comienza a caer inevitablemente. A caer y a crear a su paso todo lo que quiere ver, las palabras no salen como quejas, invaden el poema de construcciones, edificando un presente, volviendo suyo lo nuevo.

El creacionismo prepara al espectador para la lectura de Altazor. No podemos decir que lo hace bien o mal, ya que la idea de la literatura, creo yo, no es amarrar todos los nudos, pero si digamos que al hablar del creacionismo no debemos dejar de lado que en ocasiones se contradice o se miente, o su poesía no se explica en sí misma lo suficiente. En este asunto volveré luego, pues ahora, pasaremos a hablar de la relación entre naturaleza y escritura.

De la naturaleza a Huidobro le interesa su poder creador, ese poder de creación que trabaja de manera recurrente, y que en el poema es manejado por el poeta dándole vida a Altazor, que lo convierte en trabajador del poema, en constructor de realidades poéticas. La escritura de Altazor quiere ser semejante a la de la forma de crear de la naturaleza, el poeta ha tomado su poder creador, su “poder exteriorizador” (Goic, Cedomil, 2003. p. 1311) para devolver como ella, solo hechos nuevos que renueven los instrumentos con los que se

concibe la poesía. El lenguaje traspasa la descripción, su capacidad anecdótica para significar nuevos mundos que renuevan la estética poética. Altazor representa el pequeño Dios creador que crea partir del lenguaje, es el Dios poético, el poeta que canta una realidad invisible al tacto, pero que debe ser posible en la imaginación, como el mismo poeta proclama:

“Después trace la geografía de la tierra y las líneas de la mano.

Después bebí un poco de coñac (a causa de la hidrografía).

Después cree la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equivocadas y los dientes de la boca para vigilar las groserías que nos vienen a la boca.” (Goic. Cedomil, 2003. p. 732)

Al comienzo del poema podemos ver que de entrada podemos establecer relaciones con la figura del pequeño Dios de la que habla Huidobro en sus manifiestos, esta figura lleva como un estandarte su poder creador, su imaginación sin límites en el poema, propone la aparición de lo que Nordenflycht (Goic, Cedomil, et al. 2003, p.1526) llama imágenes puras por medio de las cuales se revela en el lenguaje lo que no puede existir en la realidad. Este lenguaje que se acerca a la creación de un mundo en donde lo onírico es un velo que ondea sobre el poema, es la revelación para Nordenflycht creyendo que esa imagen en el poema es ya algo creado, algo que estaba escondido dentro del mismo lenguaje. En ese sentido pocos poetas tienen la capacidad de abrir el baúl del lenguaje y desenredar la madeja, encontrando nuevos vínculos y nuevos horizontes para la palabra. En este caso lo que Huidobro persigue comienza de entrada a estar vinculado con la idea de recoger, aprehender del mundo su sistema de signos o “el mundo objetivo” como lo llama

Nordenflycht. Huidobro para darles un giro, un matiz distinto, decide crear nuevas formas de ver y de convivir con las cosas. Es por eso que como bien dice Huidobro “los fenómenos del mundo objetivo ofrecen al artista, la selección de algunos y la eliminación de otros” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 1311) en particular debo decir que Huidobro dando a conocer su mirada de la realidad imaginada plantea una vuelta al reconocimiento de nuestra infancia, de nuestro pasado y nuestras ensoñaciones, más allá de imágenes puras en el lenguaje, para mí, son imágenes nuevas en nuestro cerebro que activan nuevas expresiones y relaciones ilimitadas, Altazor es una invitación a imaginar y a pintar con el lenguaje. Esa pintura es por demás subjetiva y polifónica porque lo que el plantea cuando leemos podemos imaginarlo cada uno de maneras distintas y diversas.

La forma de leer cambió, pasamos de la descripción, en donde era más comprensivo enlazar los acontecimientos y se complejizaban las relaciones humanas entre los personajes. Los dilemas planteados en muchos casos nos hacían sentirnos identificados, duales, buenos y malos y se podía establecer una relación directa con la vida y las acciones del personaje, en cambio Huidobro nos hace usar la imaginación, preparándonos para lo inesperado, para una lectura que por momentos debe ser pausada para poder imaginar y pensar como traducirle esa imagen a la mente, en donde se hace posible del todo. En otros momentos la narración se torna rápida como un carro de carreras, en donde apenas podemos respirar pero el lenguaje es diáfano, sentimos como nos agrade, nos llama, nos grita, nos abre las puertas.

Cae en infancia

Cae en vejez

Cae en lágrimas

Cae en risas

Cae en música sobre el universo

Cae de tu cabeza a tus pies

Cae de tus pies a tu cabeza

Cae del mar a la fuente

Cae al último abismo de silencio

Como el barco que se hunde apagando sus luces

(Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 737)

Es ese ritmo poético el que nos hace pensar en el poema como una construcción que se erige a partir del reconocimiento de las vanguardias artísticas europeas. El poeta logró condensar en un poema los distintos tonos y ritmos que los circundan, sin embargo, René de Costa plantea que la lectura de Huidobro es difícil ya que está escrito en un periodo de tiempo muy largo, y que esto precisamente lo aleja de ser un documento legible debido a la carencia de una postura literaria concreta que lo abarque. Pero por otra parte habla de Altazor como “obra abierta” poema inacabado o “progresión discontinua” (Ortega, Norma. 2000, p. 16) a lo que Norma Ortega responde con vehemencia que años después será cuando se vuelva legítima la importancia de Altazor ya que estos cambios de ritmo, como le llamo yo, o pluralidades estéticas que coexisten en Altazor son “las texturas y las tonalidades de un arte en movimiento y transformación, a la vez que configuran el tema del poema: la caída, y nos hablan de la circunstancia que lo engendra: la crisis de la

modernidad. Estas disparidades son precisamente, la polifonía estética de las primeras décadas de este siglo” (Ortega, Norma. 2000, p. 16) Su dificultad a la hora de leerlo es evidente, supone diversas lecturas previas o a la par del texto, pero, ¿qué buena lectura no nos invita a realizar otras lecturas? No está bien que consideremos Altazor como una colcha de retazos de la vanguardia, pero sí vale cuando nos proponemos descubrir el entramado y a través de ella descubrir esos horizontes. Pienso que el verdadero valor del poema no radica en el uso de las diferentes vanguardias, sino que el poema sirve para rendirles homenaje, enunciarlas, identificarlas en la literatura. En definitiva, lo que Huidobro hizo fue un estudio arduo, paciente de la primera mitad del siglo XX para crear el poema que diera cuenta de su aprendizaje, interminable y sin final como su poema. Altazor no es un círculo o una circunferencia, es una espiral infinita en medio del vacío inexplorable del universo.

Ahora bien, la pregunta aquí sería ¿Por qué Huidobro toma a la naturaleza como el derrotero de su poesía? Porque si para el futurismo, lo es la máquina, para el surrealismo el sueño, para el dadaísmo la duda o la verdad, para el creacionismo, la naturaleza es la que genera la discusión. Pues es precisamente por eso que anteriormente llame “colcha de retazos” y en este caso es la del autor. Emerson, Whitman, Rubén Darío proponían una mirada contemplativa, que descubría las bellezas de la naturaleza. Pensemos en que estos autores admiraban la presencia creadora de la naturaleza, sentían que en ella se encontraba toda la verdad, eran sus súbditos, todas las cosas estaban relacionadas con Dios y en ese sentido todo era su creación divina, era lo único perfecto. La naturaleza cumplía ese rol, a mitad del siglo XIX. A finales del mismo siglo el romanticismo propone una nueva mirada de lo divino y la presencia de lo bello en la literatura “se pone en crisis, lo que implica también el cuestionamiento del punto de vista absoluto por el punto de vista relativo.”

(Ortega, Norma. 2000, p. 30) esto lo cambia todo ya que sentimos que con el romanticismo se introduce una forma de narrar más fluida que genera cercanía en el lector, la lectura se dinamiza y el autor logra adentrarse en los sentimientos humanos con gran precisión, pero a la vez explora lo inexplicable, participa en la búsqueda de “la fuerza de lo irracional, de lo ilógico frente a la lucidez del intelecto” (Ortega, Norma. 2000, p. 33)

El quehacer de Huidobro no se limita únicamente en ese orden, al de poeta, resulta también importante dar lugar a su tarea de compilador, traductor (puesto que Altazor en un comienzo nace en idioma francés como tantos otros poemas del autor, crítico, inventor (de palabras) y creador. La naturaleza, amiga y enemiga será la que marque el nacimiento de su fórmula creacionista, siendo el poeta totalmente consciente de su hallazgo, ya no sería un esclavo de la naturaleza, sería su amo (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 1311) introduciendo nuevas ideas que permiten que entendamos la naturaleza desde el lugar peculiar que el poeta plantea. Ya no como un lugar de mera contemplación o de admiración sino también de donde el artista puede *robar* para crear algo original y devolverlo a la naturaleza desde la realidad del poema: “una obra de arte “es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la naturaleza y que debe tener como los astros una atmosfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrifuga” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 1313) Una de las estrategias que Huidobro usa para explicar y exteriorizar la relación entre creacionismo y naturaleza es precisamente la de degradarla, su manifiesto *Non Serviam* (Como se citó en Goic, 2003) es un claro ejemplo de esto, en el, Huidobro presenta una postura desafiante frente a la presencia avasallante de la naturaleza, este manifiesto es en mayor medida una declaración de independencia frente a ella, pero también una despedida a esas viejas maneras de relacionarse con la naturaleza, en parte, una mirada más autónoma del mundo que rodea al

escritor. En este sentido cabe mencionar que, si bien Altazor comenzó a escribirse bajo la influencia de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX en Europa, no deja de ser una producción hecha por un latinoamericano, posición que le otorga Chile como su lugar de nacimiento. En su ensayo *La vanguardia estética: ¿Mimesis o autonomía?* Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto (2012) desentrañan la verdadera razón por la cual existieron las vanguardias en América latina, cuentan que más allá de un alejamiento cronológico en su llegada, existen diferentes acercamientos, que no se someten a una sola postura ideológica, ni a una sola configuración estética de uno y otro movimiento. Reiteran que no se trata de cruzar una corriente con otra, de entrelazar tiempos, más bien lo que se debe intentar es observar muy de cerca nuestra identidad, nuestra sociedad, el imaginario de nación que es lo que en últimas dice Pini, (Pini y Ramírez, 2012) permite que entendamos como las vanguardias se adaptan en América Latina.

“Las figuras más significativas en el proceso serán los que traten de conjugar una búsqueda que les permita, a la vez relacionar, hacer confluir, lo universal, lo continental y lo nacional. El desafío era ser capaces de construir un puente que relacionara los diversos aspectos que la modernidad latinoamericana definía” (Pini y Ramírez, 2012, p.91)

La pregunta sigue siendo la misma, ¿Qué tiene Altazor de latinoamericano, más allá del poeta que lo escribe? Debemos partir de la idea que enuncia Alejo López de la Universidad de La Plata en Argentina, en el artículo para la revista *Entrehojas: revista de estudios hispánicos* que Huidobro viene a ser un ciudadano extranjero o como el mismo poeta lo dice un *Ciudadano del olvido*. Más allá de ello, prepara el terreno para aseverar que es precisamente la presencia de la naturaleza americana la que exige la fuerza del asombro, es decir que ya no solo estamos hablando de la naturaleza en un aspecto general sino pensando

en el devenir de una naturaleza latinoamericana particular y salvaje (López, Alejo. 2014, febrero, 08. Naturaleza y Americanidad en Altazor de Vicente Huidobro (Artículo)

Obtenido de:

<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.co/&httpsredir=1&article=1091&context=entrehojas>) la naturaleza en Huidobro es liberación y es también

de la vertiente que se nutre esta realidad estética, como dice Octavio Paz, la realidad de Huidobro solo puede ser verbal en cuanto que lo creado es posible solamente en el lenguaje, pues ni en la realidad ni en la imaginación es posible. (Bradú, Fabián. 2014, junio 16. Lazos de sol y sombra. Octavio Paz y Chile (Artículo) Obtenido de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462014000200004)

Al contrario de lo que piensa Octavio Paz, sin el ánimo de querer confrontar mi opinión con la de uno de los críticos más importantes de América latina, pienso que en la imaginación todo es posible. Según Lev Vigotski teórico de la psicología cultural o también llamada psicología del desarrollo de los años 30, la imaginación es una actividad vinculada intrínsecamente a la creatividad, en donde el sujeto (según Vigotski estaríamos hablando del caso concreto de un adolescente) se vincula a ellas de manera emocional ya que en la vida real encuentra acciones o vivencias que no le satisfacen del todo y busca como complemento la “expresión de imágenes creativas” (Vigotski. 2017. Imaginación, creatividad y fantasía en Lev S. Vygotski: una aproximación a su enfoque sociocultural (artículo) Obtenido de:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/actualidades/article/view/26843/3005>) Agrega que el

acto de imaginar es muy parecido al acto de jugar, omitiendo el material o el objeto, se fantasea con representaciones visuales que permiten que su mente se expanda hacia nuevos

horizontes. Así bien, la naturaleza brinda ese espectro misterioso e inexplorado en donde la imaginación es pieza clave del encuentro entre lector y poema.

Pero la naturaleza no solamente es ese territorio, así mismo la naturaleza que vive en el poema, esa que solo se puede dar entendiendo la relación que el autor establece entre su postura estética y los acontecimientos históricos de la época que marcan el nacimiento del poema. Alejo López (2014) realiza un acercamiento a los primeros cantos de Altazor entendiendo que en un comienzo este pequeño Dios cayendo de las alturas se encuentra atravesado por una dualidad: máquina y la naturaleza. Duplicidad que se anuncia desde el prefacio para luego encontrarse perdido “Estas perdido Altazor/Solo en medio del universo” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.736) y comenzar a caer por el universo inexplorado de la palabra nueva. Huidobro nos prepara para una alocada máquina del tiempo en donde vacila, baila y da tumbos en el rigor de la desmesura y la fatalidad. Frente a lo cual López (2014) plantea “el poema expone un movimiento regresivo que invierte el sentido del tiempo y avanza hacia sus principios” López, Alejo. 2014, febrero, 08.

Naturaleza y Americanidad en Altazor de Vicente Huidobro (Artículo) Obtenido de:

<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.co/&httpsredir=1&article=1091&context=entrehojas>) López suscita que es a través de la caída que se

anuncia sin intermediaciones, que el poeta comienza a incluir y a llamar imágenes que evocan una naturaleza sustancialmente “primigenia y seminal” López dictamina que es precisamente esa naturaleza dentro del poema la que representa a una América Latina primordial dentro del poema y que por otra parte el caos o “lo tanático” como él lo llama representa la decadencia en la que estaba sumergida Europa en los años veinte. En mi concepto, es una pelea del ego del poeta por pertenecer y por reconocerse autoexiliado de

su país, pero un poeta que quiere dar cuenta de que por medio de la creación puede abstraerse y dar vida a su propio mundo. Por otro lado, está el creacionismo trabajando en un mundo totalmente onírico, en donde se pide a gritos abarcar lo infinito, tal vez ese es el motivo por el cual su poética en ese tiempo no fue del todo bien recibida y que tomaría entender que Altazor está compuesto de diálogos polifónicos con el pasado y el presente que dialogan casi al unísono y que quieren incorporar un lenguaje universal. En ese sentido pienso que Huidobro fue un poco ingenuo al creer que, en sí, sin imitar a la naturaleza podía contener su poder exteriorizador y que a través del lenguaje se le puede dominar, basta saber que la naturaleza en si misma posee todos los dones y todas las relaciones novedosas y originales que el poeta establece con ella, es otra opción, sino que la naturaleza toma esa y no otra para su adaptación y permanencia.

No sabemos con certeza si Huidobro pretende que entendamos el mundo que habita Altazor o si más bien quiere mantenernos a la deriva, al igual que su personaje, desorientados, en vilo y deseando fundamentos concretos, descripciones y límites que el poema parece no establecerlos. Lo que sí sabemos es que el lector de Altazor no *debe* ser un lector pasivo, que se auto engaña y se facilita la lectura, un facilitador de palabras. Como dice Schopf (2003) en su *Lectura de Altazor*, no estamos hablando de un lector con “actitud pasiva de la contemplación” es este elemento faltante a la hora de encontrarse el poema que funciona como activador del mismo y de las realidades textuales que lo componen, estaría bien decir entonces que el poema solo se abre y se completa en la medida que el lector entienda sus vericuetos, se relacione con una suerte de aleccionamiento dado tanto por el poeta, hacedor del movimiento como lo que la constata, el poema.

Ahora bien, volviendo a la creación pura y a este juego creativo del que hablábamos anteriormente que contiene la imaginación y cierta capacidad vidente en lograr que existan las palabras y las imágenes que evocan solo en el lenguaje, aun podamos establecer relaciones de sentido, no solo por su valor fónico, sino por su valor metafórico y hasta emocional en la medida en que establecemos relaciones entre la sonoridad de las palabras y su conexión con nosotros. Me gustaría detenerme en la palabra como espectro avizor de lo porvenir en el poema, pero también como actor presente en la caída del sujeto que construye a Altazor. Este es el otro personaje que toma forma y se transgrede en el lenguaje y más difícil de asir, de desmenuzar. La palabra también cae, se encuentra y se desencuentra vacilante en un eco irremediable de sí misma que en ocasiones el poeta fustiga, o destruye sin vacilaciones para la supervivencia del poema. Huidobro en su conferencia dictada en El Ateneo de Madrid del año 1921 titulada La Poesía dice “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras separadas por distancias inconmensurables, hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio” (Goic, Cedomil, 2003, p.1297) la manera que tiene el poeta de transgredir el lenguaje modificándolo y desobedeciendo sus finalidades preestablecidas, que tiene que ver con el significante y el significado de los objetos y porque se nombran de manera universal hace que entendamos el acercamiento previo que este proyecto le dio a las vanguardias como un jerga explícita al alumbramiento de un nuevo mundo, en el que las palabras devienen lo local, y por serlo, dejan de ser un lenguaje universal, que pretendan reconocerse de esa manera es una cosa

pero que lo logren es otra. Ahora bien, las cosas para Huidobro poseen una palabra interna que está debajo de la palabra que ya nombra la cosa, una suerte de metalenguaje, que dice, debe descubrir el poeta (Goic, Cedomil, 2003, p. 1296)

El poeta debe volcarse sobre lo preexistente para crear algo novedoso, algo nuevo, lo que el mismo Huidobro llama la palabra nueva, es allí donde, a mi modo de ver existe una contradicción, porque si se presentara este hecho como algo original mas no nuevo podría acercarse más a lo que la teoría estética llega con Altazor en mano, pero como la idea del creacionismo es decirle no a la imitación, no a la reproducción en ese sentido la palabra previamente ha establecido sus límites. Más adelante, en esta misma conferencia se refiere a que “el poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir” Huidobro ha dado nuevos acercamientos a las palabras, y a la imaginación como lo veíamos anteriormente, y en cuanto a la creación de este nuevo lenguaje y este nuevo territorio bastante explorado por Huidobro, si bien este mundo creado por el poeta está fuera del plano de lo real, también se encuentra en un plano común a los seres humanos, todo tenemos la capacidad de imaginar, no de ser poetas seguramente, pero sí de imaginar y al hacerlo estamos creando, no considero que este mundo en sí esté fuera del plano de lo real, porque la imaginación sucede, mi mente lo logra y puede pasar infinidad de cosas en ella. Entiendo al poeta en la medida que entiendo lo que no debe ser su poesía, pero cuando me acerco a entender qué es lo que debe ser, me pierdo, muchas veces en palabras adornadas y vestigios de grandilocuencia en donde solo veo un proceso que se queda a medio camino porque olvido su sustento lingüístico, filosófico y teórico.

No hay tiempo que perder

Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada

del día agricultor a la nada amante de lotería sin
proceso ni niño para enfermedad pues el dolor
imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera
en este campo de la sinceridad nueva es un poco
negro como el eclesiástico de las empresas para
la miseria o el traidor en retardo sobre el agua que
busca apoyo en la unión o la disensión sin reposo
de la ignorancia Pero la carta viene sobre la ruta y
la mujer colocada en el incidente del duelo conoce
el buen éxito de la preñez y la inacción del deseo
pasado de la ventaja al pueblo que tiene inclinación
por el sacerdote pues él realza de la caída y se hace
más íntimo que el extravío de la doncella rubia
o la amistad de la locura. (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 774)

Sin embargo, reconozco, y este es el motivo por el cual el acercamiento a las vanguardias propuso una interacción entre los distintos manifiestos que influyen en la obra cumbre de Huidobro, el valor de su naturaleza sonora, a mi modo de ver es una naturaleza musical que recoge ese espectro emocional como lo hace la música, que se deja de lado al explicar teóricamente el movimiento pero que es insoslayable en presencia de una lectura del poema. El valor fónico en la palabra tiene que ver con el tono de voz, la pronunciación, la

entonación, mi experiencia personal, las evocaciones, el tacto, el gusto, el olfato. No se trata solamente de inventar una palabra, sino pensar en los fantasmas que ella dispara cuando reconocemos a alguien o algo en ella misma.

Ahora bien, es esta construcción de la palabra nueva un acto simbólico, cargado de significados nuevos, de imágenes poéticas nuevas. El lenguaje en Altazor comenzará por suprimir lo establecido, lo conocido pasara a ser lo menos importante para entregarse al olvido del reconocimiento y a la verdad que propone el mismo, en donde lexema y morfema son ahora como lentes por donde podemos ver y entender que las palabras son caleidoscópicas y que llegarán a conformar la utopía que subyace en el poema. Las palabras poseen un tono profético en cuanto a que buscan albergar la constancia de su diferencia frente a las palabras que ya existen.

El termino poesía sonora “fue acuñado en la década de los 50 por el poeta francés Henri Chopin y su práctica está estrechamente ligada al desarrollo tecnológico de la grabación que permitió manipular el sonido. Grosso modo, puede afirmarse que la poesía sonora es un arte que reúne, al menos, a la poesía y a la música. “La poesía sonora deriva de los movimientos vanguardistas: el futurismo y el dadaísmo que florecieron entre 1909 y 1917. Estos movimientos pugnaban por borrar las fronteras entre los tipos de arte y romper la barrera de los géneros literarios y artísticos.” (Bulatov, Dmitry. 2004, p. 12)

El texto se prolonga en un lenguaje “inteligible por la lingüística establecida y además se potencia para que se siga escribiendo” (Bulatov, Dmitry. 2004, p. 12). Esto es precisamente por lo cual Altazor no tiene un cierre, no se agota, no acaba allí donde terminó. El lector es el que potencia esa liberación de la que habla Heidsieck (2004) en el que el texto necesita liberarse siendo dependiente de la página.

Cuando el poeta en el canto III habla acerca de las lenguas, lo hace de manera inquisidora.

De hecho, en este canto declara “el entierro de la poesía” pero al mismo tiempo invita a renombrar el universo poético, a vulnerarlo, a eliminar fronteras. El poeta habla:

Una bella locura en la vida de la palabra

Una bella locura en la zona del lenguaje Aventura forrada de desdenes tangibles

Aventura de la lengua entre dos naufragios

Catástrofe preciosa en los rieles del verso (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 768)

Es el poeta quien abre el panorama de lo impensado, en donde manifiesta y activa la “lucha por la creación y la lectura acústica de un nuevo lenguaje” (Bulatov, Dimitry. 2004, p.22)

Huidobro, como bien lo dice Bulatov (2004) crea cierta atmosfera que enriquece, a la manera de los futuristas y los dadaístas aísla las palabras de los contextos brindándole un sentido fundamental al tono y color de la palabra. (Bulatov, Dimitry. 2004, p. 23)

Esta locura de la que habla Huidobro como poeta, puede verse en el canto I como una presencia inconsciente dentro del poema. La mente del poeta deja un rastro de su voz inconsciente y se convierte en una presencia que incita a perder la razón:

Ángel expatriado de la cordura

¿Por qué hablas Quién te pide que hables?

Revienta pesimista más revienta en silencio

Como se reirán los hombres de aquí a mil años

Hombre perro que aúllas a tu propia noche

Delincuente de tu alma

El hombre de mañana se burlará de ti. (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 752)

Hay una conversación entre el poema y el poeta y que este último reconoce como el entorno cargado de preguntas y deseos, pero también se transforma, muta para llevar al personaje de Altazor a un mundo inconmensurable y solitario. Esta potencia autónoma activará el viaje de Altazor hacia el descubrimiento de la palabra nueva y pasará de estar marginada ante su propio significado logrando empoderar su forma, su sonido y su significante. Es un canto polifónico en la medida en que el poeta establece relaciones de correspondencia entre los versos, pero también de pregunta y respuesta.

Por eso el canto III es un quiebre, es el que marca el antes y el después en el poema, porque, aunque todo el poema tiene un tono contestatario, que promete revolución, solo en el canto III vemos cómo declara la agonía en la que se encuentra la poesía. Este canto tiene como primera instancia nombrar frases que están desligadas de todo contexto y que prevalecen por el sentido mismo de las imágenes poéticas puesto que son precisamente eso. Imágenes aisladas que evocan utopías verdaderas como en el caso de “El mar es un tejado de botellas/que en la memoria del marino sueña” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.765) Y por otro lado es una promesa de lo porvenir en la poesía. El poeta exhibe lo que es y lo que hará el poeta: “Manicura de la lengua es el poeta/mas no el mago que apaga o enciende/palabras estelares y certezas de amores vagabundos/ muy lejos de la tierra/ y todo lo que él dice es por el inventado/ cosas que pasan fuera del mundo cotidiano/matemos al poeta que nos tiene saturados” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 769)

En este canto la rima se vuelve más visceral y el poeta escoge un tono de denuncia que nos induce a reconocer que existe una ruptura en el contenido dramático del poema: Cadenas de miradas nos atan a la tierra/Romped romped tantas cadenas. El canto III es una invitación a aceptar la ruptura, como dice Norma Mejía “es una ruptura con el pasado... las palabras se instalan como pequeñas maquinarias aladas” (Mejía, Norma. 2000, p. 204) Es una serie de imágenes poéticas ilusorias y con rica sonoridad en su comienzo hasta que entra en una verborrea comparativa que prolonga una secuencia de acontecimientos que inducen a que el ritmo de la respiración y lectura cambien para el lector, a continuación, un ejemplo que promete una sucesión de verbos que desencadenan una secuencia, que se desprenden como frutos de un árbol:

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

Desarbolar 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

Leñar atletas como cipreses

Iluminar cipreses como faroles

Anidar faroles como alondras

Exhalar alondras como suspiros

Bordar suspiros como sedas

Derramar sedas como ríos

Tremolar un río como una bandera (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 767)

Huidobro deja de pensar en el significado y se concentra en la lectura ondeante de las palabras. Su cadencia, que en términos musicales se refiere a la forma de distensión en una frase musical, tiene como objetivo marcar los puntos de silencio o respiración en la música, como una especie de pausa que hace que la música repose, y el músico espere.

En el poema de Huidobro vemos cómo las palabras surgen del encadenamiento que se resiste al diálogo entre los pensamientos del lector y las imágenes que el poeta propone. Es evidente que no son imágenes fáciles de racionalizar, y es que esto está conectado de manera intuitiva con la huella sonora en el poema, ya que el pensamiento del lector cuando se enfrenta al texto, no se puede detener en racionalizar lo que lee, debe más bien; concentrarse en cómo lo lee. Desde el verso 950 hasta el 985 del canto III de la edición de Cedomil Goic (2003) existe una correlación entre sonoridad y ritmo, que invita que al leerlo conservemos estas formas del sonido que imperan en la poesía sonora y que

reivindica lo que Jean-Yves Bosseur llama “liberar al mundo de los fonemas de la lógica de la sintaxis” (Bulatov, Dimitry. 2004, p. 89) a la que Marinetti y sus compañeros aspiraron y a la que intentará acercarse Huidobro en *Altazor*.

Como sugiere Bosseur, la poesía futurista “la rítmica de la recitación se vuelve inseparable del signo impreso, escrito en la página” habla de Marinetti y la manera en como recurrirá al tiempo y la respiración del lector para “controlar el ritmo del estilo” y es que si estamos hablando del canto III es imperante que hablemos del futuro, ya que como ojo avizor, el poema comienza a pedir un cambio, un desprendimiento de las convenciones pre-vanguardistas dejando de añorar las continuidades de las antiguas formas románticas en las que era concebida la poesía.

El futurismo permea la obra devolviéndole la intención de crear, de instalarse como un antecedente de lo porvenir, rompiendo la métrica en el verso libre y devolviéndole a las palabras su significado aleatorio, ante estos versos Bruce Dean Willis dice: “The chain continues for thirty-six verses, a redundant parody of the caged (“enjaular”) control of the modernista metaphoric style. It is an orgy of word couplings in which Huidobro creates innovative images by stretching or violating semantic limitations.” (Willis, Bruce. 2010, *Altazor: a new arrangement*. Obtenido de:

https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/182886/hiol_06_04_willis_altazor.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Así liberando el lenguaje de su carga semántica, del

significante y el significado, y como dice Willis estirándolo y violándolo, nos entregamos a un mantra, en donde los fonemas que construyen dichas palabras nos inducen a una liberación de sentido para sentir lo que expresan las palabras al dejar suelta y destrenzada la imaginación de la memoria colectiva. En los últimos versos del canto comienza a perfilarse

el poema como el acontecimiento novedoso prometiéndolo su nueva estructura, “con sonoras risas/con vagones de carcajadas/con cortocircuitos en las frases/y cataclismos en la gramática” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 768) para terminar con frases que sirven de suvenir en este viaje. El significado de las palabras será cada vez más inútil “rumor aliento de frase sin palabra” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.759)

Entonces está la libertad. El lenguaje se estira, el poeta lo ultraja, se atreve. Las reglas de la gramática se ven movidas intencionalmente, el lenguaje convencional se destruye y vira hacia su propia asimetría, en donde la sonoridad de las palabras que lee el lector se vuelven subjetivas en la medida en que es en ellas que habita el poder de las vanguardias privilegiando lo subjetivo sobre lo universal. Por eso surgen diversas interpretaciones de las vanguardias, porque la búsqueda como decía Ivonne Pini y Jorge Ramírez nieto en su libro *Modernidades, Vanguardias y nacionalismos* (2012) “Las figuras más significativas en el proceso serán los que traten de conjugar una búsqueda que les permita, a la vez, relacionar, hacer concluir, lo universal, lo continental y lo nacional. El desafío era ser capaces de construir un puente que relacionara los diversos aspectos que la modernidad latinoamericana definía” (Ivonne Pini y Jorge Ramírez, 2012, p.91)

El poema propone sonoridades distintas, hilos conductores diversos, en las que el poeta formula un entramado que ha superado las reglas gramaticales. Las alteraciones en el lenguaje, la unión de lo fonético y el significado en el lenguaje, ya no estará mediado por lo establecido, pues el escenario de la palabra está por destruirse y construirse en el poema:

No hay tiempo que perder

Ya viene la golondrina monotémpora

Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan

Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte

La violondrina y el goloncelo (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 775)

Así es, cuando podemos decir que el poema parte de un *piano*, para hablar en términos de notación musical. Debemos entender que este lenguaje sirve para expresar la intensidad en la que se debe presentar el sonido y a la usanza de los grandes poetas sonoros, la escritura musical será una herramienta para descifrar motivos de entonación y rigores variados que tienen que ver con el uso de la voz y el pensamiento a partir de lo que se lee. En el poema este lenguaje sirve para expresar como en *crescendo* va aumentando la intensidad de la deconstrucción del lenguaje, ya que la progresión entre prefacio al canto III es lenta, *piano* o *pianissimo* como lo podemos ver a lo largo del canto, pues no hay palabras novedosas, palabras que hagan alarde a la creación pura, más si hay una promesa de que pueden ser conceptos que se acerquen a lo que precederá el mensaje premonitor del canto III.

Una bella locura en la vida de la palabra

Una bella locura en la zona del lenguaje

Aventura forrada de desdenes tangibles

Aventura de la lengua entre dos naufragios

Catástrofe preciosa en los rieles del verso

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos

Mientras vivamos juguemos

El simple sport de los vocablos

De la pura palabra y nada más

Sin imagen limpia de joyas

(Las palabras tienen demasiada carga)

Un ritual de vocablos sin sombra

Juego de ángel allá en el infinito

Palabra por palabra (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 768-769)

Siguiendo con el orden del poema, en el canto IV según Norma Ortega nos describe la “aguda consciencia de lo fugaz” (Ortega, Norma. 2000, p.151) Una de las primeras figuras en la que nos embarca el poema es la de la aliteración: en los primeros versos:

Ojo por ojo.

Ojo por ojo como hostia por hostia

Ojo árbol

Ojo pájaro

Ojo río

Ojo montaña

Ojo mar

Ojo tierra

Ojo luna

Ojo cielo

Ojo silencio

Ojo soledad por ojo ausencia

Ojo dolor por ojo risa (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 771-772)

Introduce la palabra *ojo* como recurso fundamental de su retórica, y específicamente en estos versos se siente una construcción rítmica y cadenciosa al leer, como decía dadá “el pensamiento se genera en la boca” (Bulgatov, Dimitry. 2014, p. 92) Esta construcción rítmica está intensamente ligada a la deconstrucción del lenguaje, en el que vemos cómo paulatinamente, a ritmo lento, se va desarticulando el sentido de las cosas, de lo usual para llegar a lo utópico, a lo inverosímil, pero al mismo tiempo esta deconstrucción permite que todo lo que el poeta nos dice, puede ser solo en el poema.

La mirada que da Norma Ortega a lo fugaz va más allá de un mensaje lírico. En esta instancia el poema se entrega a una nueva metáfora, la selección sémica de las palabras intenta pasar a un segundo plano y las compatibilidades entre ellas se vuelve cada vez más anormal. Como dice Carmen Bobes Naves “La palabra poética, por lo tanto, no se identifica con el mundo real, sino que nos transmite su imagen simbólica” (Hernández Guerrero José Antonio. Sin fecha. file:///C:/Users/Alejo%20Tinoco/Downloads/carmen-bobes-naves-el-conocimiento-literario-y-la-lectura-poetica.pdf) Carmen Bobes semióloga española, habla sobre la palabra y como esta tiene distintas capas de significado, ella habla sobre cierta emocionalidad que posee a la palabra, cuando se lee, relaciona su sentido con

una intención sentimental de fondo, podríamos decir que esta mirada, bastante resuelta acerca de la emoción en la palabra nos hace pensar que no estamos tan lejos de entenderla como posibilidad mas no como un hecho concluido. Esto hace pensar en la aleatoriedad de la palabra escogida mirando con lupa más allá de las definiciones y los hallazgos etimológicos. En el canto IV comienza a presentarse un juego intercalado de palabras en las que el ritmo comienza a disponer de las uniones de varias palabras para preparar los nuevos sonidos que habitan el poema, es decir nuevas palabras compuestas que nos hacen pensar en extraños objetos o animales, incluso cosas surreales o futuristas, en el mismo sentido en que el poema es un anuncio del porvenir y un aplazamiento de lo perenne que se ha vuelto en el poema lo anacrónico y tradicional. La golondrina en el canto IV mutará, será un *collage*, un entramado de formas y sonidos haciendo de ella un ser de otro mundo, que se transforma en *stop motion* dándole más herramientas para ser y volar:

Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchína
 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

(Goic, Cedomil. Et al. 2003, p776)

Este juego de palabras no solo hace que el ritmo del poema se modifique, sino que también supone que entendamos que la golondrina expande su significado, lo eleva en el mismo

poema y su vuelo se percibe cercano a través de la mutación de su escritura. El ave no nace sola, su voz, el movimiento de sus alas, el espacio que habita, nacen en el mismo instante en que el poeta la introduce al poema. Lo sonoro comienza a traspasar la realidad a otra dimensión, en donde es esencial que el lector se relacione con el poema desde un ámbito más sensorial, desde la *poiesis* misma de la lírica, para que al encontrarse de nuevo con jitanjáforas no le extrañe que de fondo se comience a generar una melodía que permita que lo leído tome un ritmo inusual.

La sonoridad que va absorbiendo el poema no solo permite que el lector se conecte de otra forma con las palabras, también genera una interacción didáctica en donde este es considerado para hacer posible que el engranaje novedoso funcione, pues estamos hablando de una poesía que aspira a comunicar en un lenguaje primigenio, el lector también debe acceder con nuevos ojos a la lectura que se le propone. El lector ya no es un sujeto contemplativo, ahora es el quien activa nuevas conexiones entre lo preexistente dentro del poema, el lenguaje novedoso de Altazor sirve para generar esa dimensión creadora que en este caso surge del deseo imperioso inmerso del poema por establecer un nuevo orden, a esto nos dice Federico Schopf: (2003) “ El sujeto de la lectura es el punto de intercepción, contacto, cruce, descruce entre el texto y los diversos contextos en los que se inserta: es su mediación la que empalma y libera energías que, en el presente, se han vuelto extraordinariamente (im)previsibles.” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 1491) Es evidente que tanto Huidobro como Schopf (2003) están en contra de un lector pasivo. Es por eso que este proyecto entabla un dialogo con la poética de Altazor reafirmando la idea de lo novedoso, tomando el hilo conductor del arte como ligamento fundamental de la estructura del poema, además de resaltar su aptitud sonora.

Retomando el canto IV, es cierto que el ritmo cambia a medida que aumenta la lectura, esto responde a la intención del poeta de ampliar la gama de sonidos a través de la retórica novedosa que utiliza, los sonidos se multiplican y comienzan a direccionar el lenguaje hacia la repetición, en el verso 1325 (2003) del canto IV podemos ver cómo los nombres que Huidobro usa son el manifiesto de su lenguaje sonoro “Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas” (Goic, Cedomil, Et al. 2003, p. 779) la congruencia entre lo que se dice y lo que se escucha es cada vez más alta ya que la palabra se reaprende desde sus imágenes más primigenias. No es un pretexto, es la búsqueda constante del creacionismo: actuar como lo hace la naturaleza desde lo onírico y lo que nos representa.

En el caso de *Altazor*, la repetición es un arma que desprende significantes por doquier. La palabra compuesta es la que va a desplegar esa multiplicidad. En el canto IV podemos relacionar lo anterior con la palabra *meteoro*, el poeta desglosa mete y oro y escoge irse por el camino de la palabra oro para cambiarla por plata y luego por piedras y luego por *meteópalos* hasta de-construir la imagen literaria sin cambiar la rítmica del poema, en este caso, la repetición va más allá del contenido de la imagen. Es también un lugar de encuentro con la escritura automática y es que no está demás traer a colación que Huidobro también reivindicaba la capacidad de crear desde el fluir de la consciencia, la poesía sonora también basa su búsqueda en la escritura automática y es generalmente la melodía de lo inconsciente la que guía su andar. El canto IV es el resultado de un metódico encuentro con la fugacidad del lenguaje y también un reconocimiento de su aleatoriedad, el sonido es una red que se expande por el universo de *Altazor*, los morfemas cambian modificando el

contexto en el que se desarrolla el lexema, esto hace que la palabra quede en libertad para que, como antes decía, genere multiplicidad de sentido.

En el último verso del canto IV Huidobro ya no solo hará agudas concatenaciones con las palabras compuestas, sino que comenzará a integrar jitanjáforas como efecto del dominio de la sonoridad de la sílaba por encima del sentido y el significado de la palabra. Lo musical en el poema ira invadiendo en mayor medida el tono, el ritmo y la finalidad de la temática del poema, pues Altazor es el hombre que cae en el universo del lenguaje en donde la palabra es el abismo:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro

Porque encontró la clave del eterfinifrete

Rotundo como el unipacio y el espaverso

Uiu uiui

Tralalí tralalá

Aia ai ai aaia i i (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.781)

El canto V abre con la frase “Aquí comienza el campo inexplorado” (Goic, Cedomil. Et al, 2003, p.782) es el llamado de uno de los cantos que quiere volver a lo nostálgico del canto I o incluso del prefacio, es una exploración de la orfandad que a medida que avanza va hilando su propia resiliencia a través del juego que plantea en el lenguaje. En los primeros versos es evidente que el lenguaje sonoro que se estaba explorando ya al final del canto IV decae aunque sin dejar de lado las metáforas llamativas y también el empleo de versos que siguen proponiendo el juego de la rima como en el siguiente verso: “En el momento del

placer/Cuando debajo del mar empieza a atardecer/Y se oye crujir las olas/Bajo los pies del horizonte/Yo sé yo sé dónde se esconde” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p.783) hay un juego lúdico en la lectura de estos versos en los que es evidente que todavía el poema tiene una preocupación constante por crear imágenes visuales que, aunque se propone ser distinta e inusual, todavía necesita el peso de su significado, sin dejar de lado el ritmo y la cadencia que no ignora el poeta utilizando la rima, rescatando la sonoridad particular en cada palabra. El concepto de ritmo tiene mucho que ver con la poesía así lo dice Tomás Navarro en su Tratado de métrica española, refiriéndose a esto propuso:

“La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical (Torre, Esteban. 2002, p. 67, 68. Obtenido de:

[https://www.google.com.co/search?tbm=bks&hl=es&q=el+ritmo+del+verso+estudios+sobre+el+computo+silabico\)](https://www.google.com.co/search?tbm=bks&hl=es&q=el+ritmo+del+verso+estudios+sobre+el+computo+silabico))”

Pero, qué es lo que hace que Altazor sea distinto porque de lo anterior se puede pensar que es una regla para todo poema. ¿Qué hace que Altazor sea distinto? El uso de la metáfora es totalmente diferente a lo que usualmente se venía realizando en Latinoamérica, no vayamos lejos, en Chile Pablo Neruda llevaba el estandarte de la poesía clásica. Huidobro contaba

con la inclusión y articulación de las vanguardias europeas como eje fundamental para armar el rompecabezas que propone el poema a partir de imágenes que bien podrían traducirse al arte pictográfico o musical y en una menor medida a la literatura del periodo romántico. La propuesta de Altazor no solo brinda la posibilidad de leer desde lo empírico si se quiere, es decir desde la experiencia, desde la imaginación, su aguda presencia de lo artístico prepara al lector para enfrentarse a la construcción del nuevo imaginario de la creación. Cabe resaltar dentro de esa premisa que es muy importante que el lector entre, se instale y se prepare para la experiencia, de lo contrario, antes de acabar el prefacio ya estaría agotado por la cantidad de metáforas que con velocidad aparecen, las analogías novedosas acabarían por provocar al lector convencional llenándolo de lugares no comunes que posiblemente lo hagan desistir.

En la poesía sonora las palabras existen a través de su sonoridad y van perdiendo su significado y adquiriendo otro de acuerdo a las necesidades emocionales del autor. En el canto V la palabra se adapta y cambia de género, se puede leer en el siguiente verso: “La montaña y el montaña/con su luna y su luno/la flor florecida y el flor floreciendo” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p 785)

Altazor vislumbra el comportamiento dinámico de la nueva poesía en América Latina y lo hace porque, aunque en su interior tenga intereses que dinamizan la poesía también, está rodeado de alegorías futuristas, engranajes dadaístas y escenas surrealistas que hacen que no solo sea la antesala de la poesía sonora en Latinoamérica, sino que también la preparan para apuntar hacia la modernidad. A través de cada una de las vanguardias Huidobro va encontrando su voz, y ese como dice Henri Chopin, poeta sonoro de los 50, es el momento en el que el poeta "predice, descubre, aprende sus poderes vocales. El fenómeno es tan

misterioso como cuando el poeta sabía previamente cómo someterse a la escritura"

(Bulatov, Dimitry. Et. Al. 2014, p.110)

El comportamiento de las vanguardias europeas en América latina se puede entender por medio de Altazor, de manera detallada y organizada el poeta es testigo de su voz y a través de ella puede cantar el horror de la guerra y el mundo abisal de la naturaleza. El canto V es una enumeración de acontecimientos que llevan a pensar que el lenguaje comienza a perder su sentido por medio de la saturación. La idea es entender que el lenguaje es usado para ascender hacia la desesperación y el sinsentido y que el uso de la repetición será utilizado como un mantra que reverbera en el estado puro del sonido. La palabra se vuelve metafóricamente redundante y los fonemas que la componen fácilmente pueden trasladarse de una imagen a otra sin tener que abarcar un objetivo, ni descriptivo, ni informativo, ni mucho menos revelador:

El horizonte es un rinoceronte

El mar un azar

El cielo un pañuelo

La llaga una plaga (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p 788)

Cuando el poeta desata el juego, dinamiza el lenguaje, se vuelve infantil y esquivo al pensamiento racional. Es fiel al sonido que articula la palabra, son juegos que resultan transversales en ocasiones permitiendo que se plasmen los movimientos de vanguardia en el poema; no hay límite de sentido, sin embargo, como dice Dmitry Bulatov (2014) está "deconstrucción del texto lleva inevitablemente a salvar las fronteras del mismo. A su vez,

un intento por salvar las fronteras del texto y/o de la representación lleva a la necesidad de vencer las limitaciones de la literatura y/o el arte definidos como categorías históricas"

Inevitablemente el lector que ya ha llegado hasta aquí ya sabe cómo leer el texto, ha sido parte de aquella deconstrucción y ha resultado siendo para el esencial concebir aquellas imágenes que propone el poeta en su mente, se ha enterado con cierta lucidez verbal que todo puede ser posible en el lenguaje y que por medio de él ha permitido pintar en su mente el lienzo del poeta.

En el canto V hace su aparición la figura de aliteración más solemne de todo el poema: el molino de viento. No solamente es un objetivo que se repite, sino que despliega su multiplicidad, es una imagen que muta a medida que se pierde en su significante, es una cosa en el mismo momento en que es ya otra cosa. Para esta repetición aleatoria, el poeta nos prepara desde el verso que abre la enumeración: “Jugamos fuera de tiempo/y juega con nosotros el molino de viento” es una imagen llena de fertilidad como dice Antonio Cortijo Ocaña (1993) en el ensayo titulado “Altazor”, la palabra poética: estudio de su unidad, donde habla acerca del lenguaje fértil que pretende concebir Huidobro “La obtención de una palabra inmortal, capaz siempre de nombrar; su representación textual en las aspas circulares del molino, creador y generador indomable de palabras poéticas” (Cortijo, Antonio. 1993. Artículo. Obtenido de: <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-AltazorLaPalabraPoetica-136190.pdf> p.66) Cortijo (1993) también habla del poema como una “construcción arquitectónica de significado cuyo significado nos remite a unas “entidades simbólicas erigidas por el trabajo de la imaginación” el molino es una excusa, un barco a la deriva que se pierde en la realización del lenguaje. Palabras como despojo, maldecir, redoble, elevar son abatidas por la sonoridad y son llevadas a promover si se

quiere lo que en otro contexto no podría ser, es evidente que Huidobro rechaza creer en ellas de forma convencional y decide ahondarlas en vez de reducir las. El entramado sonoro se teje paralelo a la imagen del molino de viento haciendo caso de manera directa a la terminación “*ento*” y soportando el desdoblamiento de la palabra en la sílaba de la palabra viento. Las palabras permanecen en estado de exaltación, la exuberancia del lenguaje brota, no hay explicaciones para tal locura, como bien lo dice el poeta al finalizar su secuencia: “Molino de espavientos y del viento en aspas/El paisaje se llena de tus locuras” (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 795) cierto camino que comienza a trazar Huidobro quizá se parezca al de Hugo Ball, aún en menor grado, pero con la seguridad de él al decir “no quiero palabras que otros inventaron” (Bulatov, Dimitry. Et al 2014, p. 54) la diferencia de la poesía de Huidobro con la poesía sonora, la podemos ver en el desborde de sus imágenes pictóricas y descriptiva que derivan de un lenguaje universal. Aunque en esas imágenes este contenido es una lupa de carácter rítmico, que juega a transformar y desmembrar las palabras a través del sonido. El molino es el signo de la reproducción de lo moderno, de lo porvenir. Ya en 1919 Hugo Ball hacía parte del movimiento dadaísta y daría cuenta junto con Marinetti y los futuristas que la poesía requería de un flujo de consciencia distinto para desatender la racionalidad que hasta ese momento había instalado a la poesía en un lugar de contemplación. El rompimiento del lenguaje será el renacimiento del sonido y como dije anteriormente de la voz del poeta, no como quejido sino como lucha, aquella representaba un terreno fecundo que prometía sacar a la poesía de su letargo romántico y llevarla a ser imagen y semejanza de su tiempo, el mundo sufría cambios inesperados, la poesía representaría lo moderno. La creatividad sería hija de a su vez de la reproducción en serie como dijo Bulatov (2014) pero también de lo efímero, de la confrontación y el enfrentamiento.

El canto V después del gran movimiento del molino será un ir y venir, en realidad una indecisión del poeta, pues no termina de concluir su migración hacia lo sonoro, mientras se deja seducir por la borla del sentido. De las palabras siguen desprendiéndose pequeños vestigios que atañen la sonoridad, pero sin perder su raíz de significado. Ese ir y venir, destruir y reconstruir, desglosar y glosar del lenguaje, hablan de que el poeta a mi modo de ver, no se siente del todo a gusto en el poder descentralizador que da la poesía sonora, no confía del todo en la fonética y el creacionismo queda vagando entre palabras ya inventadas, entre emociones preconcebidas, aunque las imágenes sean nuevas partiendo del engranaje complejo de la imaginación del poeta, le cuesta desprenderse de su corriente académica.

En el canto VI comienza a suceder lo esperado, el lenguaje establecido comienza a llevarse a su mínima expresión, las palabras evocan y se concatenan, no hay frases, se van perdiendo los conectores, se explora la pausa, la caída del lenguaje en el sin sentido y en la enumeración equívoca. Se puede dilucidar un compás de tres cuartos en la rítmica del poema, que lleva a leer palabras aisladas que el lector comprende como micro universos contenidos infinitamente uno en el otro.

Se escinde la tradición y la ruptura. Ahora el poema propone una sola palabra dueña de todo su elemento, la grieta que atraviesa el lenguaje deliberadamente es soportada por medio de la carencia de congruencia entre las palabras, que, aunque representan un lenguaje convencional y universal, nada novedoso, en el poema van perdiendo el valor que tienen para comunicar desde la anécdota y más bien plantean la búsqueda de unas secuencias que buscan que el lector escudriñe debajo de ellas tratando de dilucidar el contenido. Sin embargo, el lector estaba siendo advertido. A estas alturas, se supone que

debe comprender que el lenguaje se ha roto, más todavía no se ha creado uno nuevo. El canto V busca provocar como ningún otro al lector, a salir de la nebulosa racional para conseguir que las palabras hagan mella en nuestra mente por su sonido al entenderlas como un todo que representa la vida, un todo que cambia de forma constantemente y que puede ser “Cristal ojos/y perfumes/ bella tienda/cristal nube/muerte joya o en ceniza” representando en si misma el acontecimiento de lo ya creado.

Hasta acá el poema *Altazor* de Vicente Huidobro está lleno, para tomar el término de Beatriz González, artista colombiana de la década de los 90, de rupturas y continuidades, y ocurre porque según Beatriz Sarlo hay dos vertientes en ese momento que privilegian los movimientos de vanguardia en América Latina: la modernidad que mantiene “unas propuestas transitivas” y la ruptura “que desconfía de todo aquello que se ha aceptado canónicamente” (Pini Ivonne. Ramírez Nieto, Jorge. 2002, p. 22)

Las ciudades cambian, se han vuelto más ruidosas, se abren los espacios urbanos, el espacio público fue el espacio de la acción política. Ambiente que llevaría a Huidobro a condensar en su poesía ese tránsito hacia lo moderno, es por eso tal vez que algunos creemos que ocurre lentamente en el poema y rápidamente en la realidad, pues estamos hablando de un periodo de entreguerras que manifestaría el peor comportamiento humano de toda nuestra historia.

Pienso que Huidobro tiene la misma nostalgia que Borges, por eso dignifica a su protagonista, le entrega el poder creador de la imagen nueva, no de la palabra como él lo quería. El canto VI es la caída misma, el momento del ascenso a lo que será el canto VII, un encuentro con la voz, con el estallido de la sílaba, con la pérdida de la palabra. Significante y significado quedarán en ruinas, el canto VII es el despertar de la poesía sonora

latinoamericana, es el encuentro corto pero insoslayable con la idea de modernidad, efectivamente es como dice Bulatov, no es la parodización del lenguaje, sino que tampoco es autorreferencial. Es lo que el también llama un lenguaje artificial, que surge como primera forma de la poesía sonora. El lenguaje de la poesía de Huidobro debe sus matices al arte europeo de vanguardia, hasta este punto es evidente. Sin embargo, el poeta se cuida de no caer del todo al vacío, es una caída suspendida en el cambio y la transformación. Su personaje, Altazor, aunque épico repara en la experiencia de vivir el ahora sin porvenir. La cábala de un lenguaje nuevo, se pierde en palabras compuestas que derivan en un centelleo de novedosas y vistosas concatenaciones, mas no es hasta el canto VII que la creación se constituye, como si el poeta no creyera del todo en un lenguaje con derivados desconocidos. Lo moderno se instala en el canto VII en la medida que el poeta entrega sus vocablos temporalmente al desvío del contenido y deja de pensar en su idioma materno para pensar en el creado:

Olamina olasica lalilá

Isonauta

Olandera uruaro

Ia ia campanuso compasedo

Tralalá

Aí ai mareciente y eternauta

Redontella tallerendo lucenario

Ia ia

Laribamba

Larimbambamplanerella

Laribambamositerella

Leiramombaririlanla (Goic, Cedomil. Et al. 2003, p. 808)

Dándole vida al arte de inventar, partiendo de una palabra evocar un sentimiento. La cadencia del ritmo de lo que leemos pesa mucho más en este caso que lo que leemos, es el lector quien tiene la batuta. Huidobro nos prepara para el vértigo de lo que será la palabra iluminada por nada más que su sonido. Escritores como Juan Gelmán y Cortázar experimentaran el poder del habla, el poder del canto del poeta, de su sentimiento a través de la poesía. Altazor saborea el lenguaje, no es Dios su paracaídas, es el lenguaje quien lo salva de seguir desconociendo la locura como fuente de su felicidad.

CONCLUSIONES

- Las vanguardias europeas han repercutido de manera drástica en la búsqueda de nuevas miradas en el arte, que son generadas a partir de un grito de libertad, subversión y reconocimiento colectivo a través de sus distintos movimientos, permitiendo entablar diálogos constantes entre el ámbito político y social que circundaba el periodo de entreguerras, así como la inclusión de otras disciplinas que complementan la mirada artística de la época. Es en Altazor donde las diferencias o similitudes se establecen en la medida en que el poema permite plantear la postura ideológica del poeta que observa, detalla y estudia los diferentes ámbitos artísticos, y es a través del poema que Vicente Huidobro logra exponer los resultados de la búsqueda que le permitió reconocer y conformar su ideología creacionista.
- Huidobro logra explicar por medio del manifiesto creacionista la importancia que implica la naturaleza en su movimiento, haciéndola la fuente máxima de inspiración. Sin embargo, el espíritu creador se pone en duda cuando nos enfrentamos al poema, ya el poeta sigue utilizando la palabra bajo sus formas clásicas como fuente de sus metáforas. Queda claro que el lenguaje nuevo y originario que plantea Huidobro tiene como base el uso y la definición de la palabra compuesta. Es solo hasta el último canto que el poeta introduce rasgos del uso novedoso del lenguaje, saliendo de la órbita de la palabra establecida y su significante para centrarse en el sonido y el matiz de la sílaba. Sin embargo, el reconocimiento de la palabra que prolonga su significado y es capaz de mutar en el

lenguaje permite acercarnos a un juego dinámico que establece nuevas relaciones de sentido dentro del poema.

- Es evidente la poca presencia de la poesía sonora en el poema Altazor de Vicente Huidobro ya que, aunque reconoce lo novedoso de la palabra dentro de la ideología del creacionismo solo es evidente en su uso y representación hasta el canto VII. No obstante, explora el juego a través del lenguaje establecido, en donde el lector se vuelve parte fundamental de la lúdica del poema, del manejo de su respiración, su entonación e imaginación de metáforas y lugares no comunes dentro de la poesía.

- El poema Altazor es fiel reflejo de la modernidad latinoamericana pues plantea las rupturas y continuidades en el lenguaje, trasladándolo a ultranza a un horizonte novedoso que se construye a partir de imaginarios universales que se encuentran reunidos en el personaje principal otorgándole el carácter épico, idealista y exteriorizador de la imaginación. Surge el encuentro del azar del inconsciente alrededor de un juego claro con la palabra que deja atrás lo novedoso en el ámbito de la creación, si muestra un nuevo universo en donde ella existe, presentado a lo largo del poema como el lugar para crear.

Bibliografía

Aullón de Aro, Pedro

1984. La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*, (pp. 1480 - 1488). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

Benko, Susana.

2000. Vicente Huidobro y el cubismo. Ed. Fondo de cultura económica, Banco provincial, Monte Ávila Latinoamericana.

Bradú, Fabián.

2014, junio 16. Lazos de sol y sombra. Octavio Paz y Chile (Artículo) Obtenido de:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462014000200004

Bulatov, Dmitry.

2004. Homo Sonorus una antología internacional de poesía sonora. Ed. Conaculta.

Busto Golden, Estrella

1983. El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista. Madrid: Playor.

Castro, Carlos

2010. Lengua(je) y ruptura en “Altazor” de V. Huidobro. Disponible en: http://www.lasiega.org/index.php?title=Lengua%28je%29_y_ruptura_en_%22Altazor%22_de_V._Huidobro Consultado en Junio de 2017.

Concepto de definición

2016 definición de Jitanjáforas. Disponible en: <http://conceptodefinicion.de/jitanjaforas/> Consultado en Agosto de 2017.

Concha, Jaime

1965. Altazor de Vicente Huidobro. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*, (pp. 1585 - 1597). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

Cortijo, Antonio.

1993. Artículo. Obtenido de: <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-AltazorLaPalabraPoetica-136190.pdf> p.66)

De Micheli, Mario. Compilador.

1999 Las Vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza ed. Madrid

Dilthey, Wilhem

2007. Poética. Buenos Aires: Losada.

Fajardo, Carlos.

2012. Estéticas del siglo XX. Vanguardias artísticas del siglo XX. Ediciones desde abajo.

Goic, Cedomil.

2012. Vicente Huidobro vida y obra: Las variedades del creacionismo. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Huidobro, Vicente

1925 (2003). Manifiesto tal vez. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*, (pp. 1363 - 1365). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

1931 (2003). *Altazor*. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*, (pp. 715 - 808). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

Larrea, Juan

1979. Vicente Huidobro en vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Enero - Junio, 213-273. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3370/3549> Consultado en Junio de 2017.

López Alejo.

2014. Naturaleza y Americanidad en *Altazor* de Vicente Huidobro <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.co/&httpsredir=1&article=1091&context=entrehojas>)

Mariátegui José Carlos,

2014. LAS VANGUARDIAS Arte y literatura a principios del siglo XX, Ediciones Un aula Cuadernos de cultura latinoamericana.

Maturo, Graciela

1992. De la metáfora al símbolo. Aproximación crítica al poema «*Altazor*» de Vicente Huidobro

Disponible en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4244/1/ART%C3%8DCULO%204.%20DE%20LA%20MET%C3%81FORA%20AL%20S%C3%8DMBOLO.%20APROXIMACI%C3%93N%20CR%C3%8DTICA%20AL%20POEMA%20ALTAZOR%20DE%20VICENTE%20HUIDOBRO%2C.pdf> Consultado en Junio de 2017

Nordenflycht, Adolfo de

1980. El ciudadano del olvido en los límites de lo imaginario. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*, (pp. 1526 - 1546). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

Ortega, Norma Angélica.

2000. *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias* Universidad Nacional Autónoma de México.

Ostrov, Andrea

2006. Altazor de Vicente Huidobro: la realidad en el lenguaje. *En: La suma que es el todo y que no cesa el poema largo en la modernidad hispanoamericana.* María Cecilia Graña, comp. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Pierre Reverdy.

1977. Escritos para una poética. Monte Ávila Ediciones.

Pini Ivonne. Ramirez Nieto, Jorge.

2002. Modernidades, vanguardias, nacionalismos Analisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920 - 1930. Ed. Universidad Nacional de Colombia.

Schopf, Federico

1986. Lectura de Altazor. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro.* (pp. 1491 - 1506). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.

Schwartz, Jorge.

2002. Las vanguardias latinoamericanas. Ed. Fondo de Cultura Económica.

Torre, Esteban.

2002. Universidad de Murcia, p. 67, 68. Obtenido de:

[https://www.google.com.co/search?tbm=bks&hl=es&q=el+ritmo+del+verso+estudios+sobre+el+computo+silabico\)](https://www.google.com.co/search?tbm=bks&hl=es&q=el+ritmo+del+verso+estudios+sobre+el+computo+silabico)”

Universidad de Chile

1925. Vicente Huidobro. Manifiesto, yo. www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto7.htm
Consultado en Julio de 2017.

Vergara, Sergio

1994. Vanguardia literaria: ruptura y restauración en los años treinta. Chile: Aramis Cortés Editorial. Disponible en:
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0069435.pdf> Consultado en Junio de 2017.

Vigotski. 2017. Imaginación, creatividad y fantasía en Lev S. Vygotski: una aproximación a su enfoque sociocultural (artículo) Obtenido de:
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/actualidades/article/view/26843/3005>

(Willis, Bruce. 2010, Altazor: a new arrangement. Obtenido de:
https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/182886/hiol_06_04_willis_altazor.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Yurkiévich, Saúl

1997. Vicente Huidobro: Una lengua llamando a sus adentros. En C. Goic (Ed.) *Obra Poética: Vicente Huidobro*. (pp. 1604-1607). Madrid, España: Universidad de Antioquia de Colombia.