

El lenguaje de los dioses

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

LUIS F. SCHETTINO | LAFAYETTE COLLEGE, EASTON, PENNSYLVANIA

Resumen

En toda obra creativa hay algo de deicida y de suplantación divina. El artista, en especial el poeta y, aun más, las vanguardias literarias, ven en la experimentación formal el núcleo de toda actividad creadora. En 1931, con antecedentes referidos en el cuerpo del texto, Vicente Huidobro se impone tales prodigios, míticos, divinos y estéticos, en su poema *Altazor*. A Huidobro le atrae el fracaso y no le teme, pues en él contempla “el imán del abismo”, no ignora que el poema es algo que nunca será, sino su posibilidad; altiva y magra. He aquí algunas líneas generales en las que este ensayo se enreda para procurar desenredarlas.

Abstract

In every creative work there is some deicide and divine impersonation. The artist, specially the poet, and even more the literary vanguards see in formal experimentation the center of any creative activity. In 1931, with precedents referred in text, Vicente Huidobro establishes such wonders, mythical, divine and aesthetic in his poem *Altazor*. Huidobro is attracted to failure and is not afraid of it, for he sees “the abyss magnet”, so he does not ignore that the poem is something that will never be but its proud and pure possibility. Here some of the general lines in which this essay tangles to try and untangle.

Palabras clave: *Altazor*, comunicación, Creacionismo, deicidio, divinidad, lenguaje, vanguardias.

Key words: *Altazor*, Avant-garde, Creationism, communication, deicide, deity, language.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique y Luis F. Schettino, “El lenguaje de los dioses”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM-Azacapotzalco, pp. 13-23.

Las vanguardias surgieron como una tentativa para transformar las artes, consecuencia de los cambios derivados del capitalismo voraz, de la atmósfera belicosa imperante en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX y, más tarde, de la primera guerra mundial. Eso se sumó a la conciencia temporal del siglo mencionado, en el que los procedimientos artísticos comenzaron a verse como parte de una dinámica en constante movimiento, de eso que Octavio Paz definió paradójicamente como “la tradición de la ruptura y la ruptura con la tradición”. En ese sentido, si el Realismo pretendió *superar* al Romanticismo (en el sentido marxista del término), y aquél por el Impresionismo, los vanguardismos pretendieron *superar* a toda la tradición, con un profundo sentido rupturista, cercano a la visión de la filosofía anarquista, y con una conciencia cronológica que no se deslindaba de la manera como el capitalismo ha pretendido resolver sus crisis, es decir, con la guerra.

Las palabras *avant garde*, de connotación claramente militar y traducibles como “vanguardia”, representan un concepto de origen estratégico referido a la punta de lanza, a la avanzada, al pequeño grupo que se ubica en la delantera del ejército para vislumbrar un mejor camino para el grueso de éste, protegido por la retaguardia. Vista así la dinámica de las vanguardias artísticas, el grueso de la tropa quedaría representado por la tendencia generalizada del quehacer artístico, en un momento determinado, y la retaguardia representaría a quienes pretenden hacer arte de una manera anticuada. De esta manera, la vanguardia es la delantera que se arriesga por caminos nuevos,

desprendiéndose del grueso de las tendencias del momento. Se trata, simultáneamente, de una concepción locativa y temporal.

Al margen de las diferentes etiquetas de los *ismos* vanguardistas (fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, creacionismo, dadaísmo, ultraísmo, estridentismo, surrealismo y las que falten por considerar en esta lista no exhaustiva), lo que puede apreciarse es que todas coincidían en un propósito común: revolucionar el lenguaje y la forma más que los contenidos, no obstante que dicha revolución tendía a alterar el aspecto contenidista; eso, no obstante que la crítica ha dejado de creer en la clásica separación entre fondo y forma. Con todo, eso significaría que el propósito de las vanguardias fue casi completamente formalista.

En este sentido, Erich Kahler¹ describió tres problemas relacionados con las vanguardias durante una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Princeton, en abril y mayo de 1967: la pérdida del sentimiento, la desintegración de la sintaxis y de las palabras mismas, y el uso del caligrama (por tratarse de un medio que es, a la vez, el mensaje). En las primeras pláticas, Kahler sugirió que la vida moderna y la mecanización han alienado a los individuos. Para compensar eso, la sociedad se ha acercado a la irracionalidad. En el caso del lenguaje, por primera vez en la historia, la gente se ha llegado a preguntar qué es el lenguaje y cuál es su uso. Muchos poetas han retomado estas ideas y las han empleado para explorar el manejo de las palabras y su tipografía, como en el caso

¹ Erich Kahler, *The Disintegration of Form in the Arts*.

de Marinetti quien, con sus *Parole in liberta* (futurismo, 1912), buscó alejarse del sentido tradicional de las palabras, sin llegar a resolver el problema de que, despojado de su función principal, ¿qué queda del lenguaje? Kahler temía que el uso nuevo del lenguaje no sólo era equivocado, sino “equivocante”. La nueva realidad que pedían las vanguardias no era sino el caos.

De cualquier modo, lo que llama nuestra atención respecto al punto de vista de Kahler, es lo que las vanguardias poéticas hacen con el lenguaje y la validez de su culminación mediante mensajes inaprehensibles. Las vanguardias llegaron a manipular el lenguaje, las palabras y sus representaciones visuales hasta el punto de llegar a extinguirse ellas mismas al alcanzar su nivel de incompetencia: una vez que el lenguaje pierde su función comunicativa, se vuelve estéril, “no quedan sino silencio y vacío”².

El lenguaje es parte magia, parte misterio: sonidos y trazos compartidos. ¿Qué es este flujo de sonidos que dibuja en la mente

lo que se va leyendo? Hace ya más de cincuenta años que Noam Chomsky³, en la euforia de la “revolución cognitiva”, propuso la noción de la gramática generativa, que buscaba explicar el germen interno de todas las lenguas humanas. Mucho tiempo ha pasado, pleno de búsquedas experimentales, observando cómo los niños logran la hazaña de aprender una lengua en pocos meses. Mucho, también, se ha aprendido de comparar lenguajes y notar sus diferencias estructurales. Pero el misterio perdura. Por cada argumento a favor de la hermandad profunda de las lenguas, aparece una excepción que aporta dudas, datos anómalos que piden una explicación distinta o, quizá, un nuevo tipo de explicación.

Al empezar el siglo en curso, la noción de que el lenguaje es dinámico y vívido ha empezado a tomar forma. El lenguaje es sonido, sí, pero convertido en hábito, es decir, en cadenas de sensaciones y memorias, en trazos que nuestra mente, a fuerza de repetición, resuelve en ideas. Un patrón del lenguaje es, si seguimos a Lakoff⁴, un mundo de la mente donde las metáforas viven y dan forma a lo posible. La mente humana es una mezcla de pensamientos y experiencias físicas que interactúan. En Nicaragua, un grupo de niños sordomudos producen el lenguaje más joven del mundo. Y sus movimientos, en estos pocos años, se han recargado de significado mediante el toma y daca de sus ansias por comunicarse.

² Kahler apuntó hacia Marshall McLuhan como el sumo sacerdote (“*that intellectual demagogue*”) de las ideas que, en la década de los sesenta, estaban cambiando el modo de ver las formas de comunicación y su significado, como si McLuhan fuera la estafeta para consolidar las ideas vanguardistas de principios del siglo xx y fomentar una especie de anarquismo lingüístico. Pareciera que Kahler no reconoce que los medios de comunicación limitan y matizan el significado de lo que se comunica. McLuhan, con su aforismo de “el medio es el mensaje” quiso encapsular esta idea de la importancia de tomar en cuenta cómo se comunica una idea. McLuhan, posteriormente, se dio cuenta de la limitación de su frase y adoptó la de “el medio es el masaje”, intentando sugerir que cada medio “masajea” o interactúa con diferentes partes de nuestro *sensorium*.

³ Noam Chomsky, *Syntactic Structures*.

⁴ George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*.

Según Vicente Huidobro (1893-1948), él comenzó a pensar en lo que sería el “creacionismo” desde 1912, aunque se considera que su fundación ocurrió alrededor de 1916: así, fue una vanguardia literaria posterior al futurismo (1909) y el expresionismo (1910), contemporánea del dadaísmo, un poco anterior al ultraísmo (1918) y, por supuesto, del estridentismo (1921) y el surrealismo (1924).

Vicente Huidobro expresó abiertamente su “teoría” creacionista en el manifiesto *Non serviam* (1914):

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo [...]. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores”. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse.

Lo que se puede objetar a las ideas esenciales de este “manifiesto” es que todos los productos realizados por el lenguaje literario son *textuales*, es decir, no sólo son parte del discurso elaborado por su autor, sino que, además, forman parte de un texto que tiene relación con lo que llamamos “realidad”, pero, ante todo, nacen del texto mismo. De esa manera, la *haya* bajo la que dialogan Salicio y Nemoroso en la “Égloga I”, de Garcilaso de la Vega, o el *sauce de cristal*, de “Piedra de sol”, de Octavio Paz, son árboles textuales, por sólo ofrecer dos ejemplos entre muchísimos otros, tan propios del autor y del poema como lo que pretende Huidobro al denostar a la Madre Natura. La operación

mental del lector consiste en construir una imagen subjetiva de la *haya* y el *sauce* encontrados en los poemas, que se reconocen con los árboles correspondientes del mundo real, pero derivados de una experiencia propia e imaginativa.

No debe olvidarse que, en el nivel más corriente del lenguaje, cuando un hablante enuncia la palabra *árbol*, ese significante remite a un significado personal que, a pesar de eso, reúne los atributos lo suficientemente universales de un árbol como para que se produzca el acto comunicativo, como si, platónicamente, el árbol íntimo fuera un reflejo de la Idea del arquetipo del árbol. Esa competencia lingüística facilita la comunicación oral y escrita y no está subordinada a una rigidez conceptual, sino que organiza uno de los aspectos más creativos del lenguaje.

En el sentido de lo que venimos diciendo, los alegatos creacionistas de Huidobro resultan un tanto obvios y redundantes, incluso si se pensara en el Realismo y el Naturalismo como corrientes que buscaban reflejar la realidad a la manera de lo definido por Stendhal en *Rojo y negro* con un sistema metafórico en el que ‘espejo’, como imagen de la novela, ‘azul del cielo’ y ‘barriales’ como imágenes de la belleza y la fealdad del Mundo, terminan por convertirse en una apropiación personal del autor que ya no depende del cielo y el barro provistos por la naturaleza, lo cual implica que el espejo de Stendhal no reproduce mecánicamente la realidad:

Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los ba-

rizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales.⁵

Esto sin considerar que hay otras clases de espejos (cóncavos y convexos), diferentes al de Stendhal (que suponemos liso), como en los que pensaban Proust y Valle Inclán para entender la novela y el acto creativo; y sin considerar que también debe profundizarse en el tema del reflejo, pues se puede decir que la novela es, asimismo, un camino que se pasea sobre el espejo.

Altazor fue publicado en 1931, pero en diciembre de 1919 —aprovechando un viaje de Vicente Huidobro a España— Rafael Cansinos-Assens anunció que el poeta se encontraba preparando un poema extenso llamado *Voyage en parachute*, borrador del poema de 1931. Además, el escritor chileno publicó un epigrama llamado “1919” en el que algo se anunciaba de su aún futuro poema. Con el paso de los años, Huidobro respetó la idea que impulsó la creación de su obra, que terminó llamándose *Altazor o el viaje en paracaídas*. Aunque, en términos generales, la tradición cultural considera que una obra “pertenece” al año en que fue publicada y no al de su gestación, puede considerarse que la noción creacionista de lo “altazoriano” nació en 1919.

En *Altazor*, Huidobro nos muestra que es posible disolver un mundo por medio de gastar sus tropos y, al mismo tiempo, nos

invita a crear nuevos mundos. ¿Es posible crear nuevos mundos con palabras extenuadas? Sí, *reinterpretándolas*. La historia mítica nos dice que, para crear mundos, los dioses usan el lenguaje. Los humanos, dioses mínimos, ganan para sí cierta divinidad a través de nombrar lo que puebla el mundo. La Gran Guerra, con su maquinaria mortal, convenció a los atentos de lo que Nietzsche había apreciado como “la ausencia divina” (o, al menos, de la falta de interés de la Divinidad por los asuntos humanos). En nuestro aguerido mundo socio-digital, la reinterpretación es cosa común. No pasa un día sin recibir en nuestro buzón un nuevo modo de ver a los gatos, la playa o a alguna de las Kardashians, pero poco se labra en la conciencia. Los llamados memes son débiles micro-mitos. Micro en el tiempo y en la mente: duran poco en nuestra memoria, vienen y se van. La memoria y la emoción son hermanas. Nada queda en el recuerdo que nos haya hecho sufrir o gozar, rabiar o estremecer. Necesitamos hechiceros, malabaristas y profetas que nos muestren las pirámides, como pedía Domenico en la *Nostalghia*, de Tarkovski y, en este sentido, como también lo pedía Huidobro, antipoeta y mago; algo más duradero que un meme o la vida misma como, en su momento, concluyó Quinto Horacio Flaco:

He acabado un monumento más duradero que el bronce y más alto que las regias tumbas de las pirámides, que no podrán destruir las lluvias persistentes, el frío Aquilón ni la marcha de los tiempos con la serie innumerable de los años. No moriré del todo. La mejor parte de mi ser

⁵ Stendhal, *Rojo y negro*, Libro II, cap. XIII.

se libraré de Libitina, y mi gloria crecerá de día en día con las alabanzas de la posteridad [...].⁶

El lenguaje sería, entonces, un acto fundacional, adánico, simétrico al ejercido por Yahvé para ejecutar la Creación, y simétrico al del rabino Judá León, constructor del gólem; sin embargo, el castigo por la tentación decidida de suplantar a Dios para crear como Él, queda advertida en los siguientes versos:

[...] Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros [...].⁷

Y, después, el fracaso: el gólem convertido en un simulacro que barre, bien o mal, la sinagoga. La usurpación humana del lenguaje divino que deviene en imperfecciones

del Mundo más la demoledora pregunta final del poema, que deja suponer imperfecciones en el mismísimo lenguaje de Dios:

¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?⁸

Sin que Borges hubiera escrito este poema pensando en las tentativas huidobrianas, su punto de vista cabalístico y escéptico sugiere la derrota de cualquier proyecto creacionista en el que pretendiera suplantarse a Dios o a la Madre Natura, con una perspectiva filosófica más compleja que la mostrada por el poeta chileno.

El Creacionismo. ¿Qué es eso? En su primer nivel de significado, esa palabra se refiere a la creencia de que el Universo y la vida se originaron en el acto creador de alguna divinidad, con lo que se niega toda teoría científica relacionada con el *big bang* y la evolución. En un segundo nivel, la palabra se refiere a la corriente vanguardista que nos ha venido ocupando. La contaminación entre ambos niveles del significado ocurre por la disposición huidobriana de reemplazar a Dios y a la Naturaleza mediante un acto creativo, poético, que se erija de manera autónoma frente a lo que se llama "realidad" y frente a lo que Huidobro considera ha sido determinante en la tradición poética, es decir, la reproducción servil de dicha realidad. La diferencia consiste en que el creacionismo "filosófico" afirma la superioridad de la deidad frente a las interpretaciones humanas y el creacionismo literario convierte al

⁶ Horacio, *Odas*, Libro III, 1:30.

⁷ Jorge Luis Borges, "El Gólem", en *Obras completas [El otro, el mismo]*, pp. 885-886.

⁸ *Ibid.*, p. 887.

poeta en un dios, tal vez menor, capaz de crear universos mediante su palabra creadora, lo cual no deja de implicar una suerte de deicidio. Vistos de esta manera ambos significados, el creacionismo literario se coloca en las antípodas del “filosófico”.

¿Qué es, entonces, el creacionismo literario? La estética de una derrota con un fruto memorable, *Altazor*. Dado que el lenguaje tiene un germen creador, es posible crear mundos con él, lo cual nos lleva a la noción del “Multiverso”. En nuestros días, se hipotetiza en astrofísica que nuestro Universo es parte de un sistema de Universos que fluyen como burbujas de jabón. Jugando un poco con el lenguaje, podemos proponer que cada poeta crea un universo propio en una forma de Multiverso; si bien esas burbujas rompen con el Universo anterior, siempre se quedan ligadas al original por la suave piel del lenguaje que necesita ser compartido para funcionar como tal. Esto significa que, por más rupturista que hubiera pretendido ser una vanguardia, el lenguaje no puede ser desgajado, desestructurado ni violentado hasta el punto de que rompa completamente con sus raíces comunicativas, pues esto conduciría a la obra poética a una suerte de autismo.

Al crear un poema, ¿se crea un nuevo mundo? Si es así, de manera similar al hipotético Multiverso físico, donde múltiples universos coexisten como burbujas unidas por tenues membranas, el multiverso poético es el sistema de mundos formulados en el poema, algunos más visitados que otros. Algunos hechos inhóspitos por sus propios creadores.

Las vanguardias fueron la efervescencia de la que el multiverso actual se nutre, pero nada nuevo hay bajo el sol. Al fin y al cabo, el lenguaje humano es compartido y sin esa comunión no logra su objetivo. Para ser viables, los universos deben formar parte del mismo multiverso.

Sirva de ejemplo uno de los pasajes más famosos de *Altazor*:

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se
[acercan

Viene gondeando la golondrina
Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos
[calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes

Viene la golonrisa
 Y las olas se levantan en la punta de los pies

Viene la golonniña
 Y siente un vahído la cabeza de la montaña
 Viene la golongira
 Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
 [...]⁹

Aunque se ha considerado que este pasaje es un ejemplo de técnica cubista¹⁰, los experimentos de Huidobro no abandonan un universo lingüístico reconocible para el lector, no obstante la ausencia de puntuación, ya se trate de la yuxtaposición de palabras conocidas como “golondrina” y “lira”, ya del juego de palabras que trastoca *horizonte* y *montaña* para convertirlas en *horitaña* y *montazonte*. Salvo la multitud de palabras sorprendentes por el procedimiento de descomposición morfológica elaborado por Huidobro, el resto de las oraciones obedece a estructuras reconocibles en español, tales como “no hay tiempo que perder...”, “ya viene...”, “que tiene un nido...”, “y el viento se hace parábola...” Además, desde los vv. 166 a 184, Huidobro obedece el esquema de la rima asonante. Eso indica que, no obstante lo que el poeta propone para el final de su poema, la conducción del mismo se sustenta en la dinámica tradicional de la estructura del español y del respeto a ciertas normas de la versificación castellana, bajo el entendido de que se trata de un poema y

no de un texto en prosa, de tal manera que, por comparación, los primeros cuatro versos del mismo Canto IV parecen “tradicionales”:

No hay tiempo que perder
 Enfermera de sombras y distancias
 Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable
 De ángeles prohibidos por el amanecer [...]¹¹

En *La teoría del arte de vanguardia*, Renato Poggioli¹² ofrece un análisis que, nos parece, puede aplicarse directamente al mismo *Altazor*, mostrando cómo la curva de desarrollo del creacionismo, desde sus orígenes teóricos hasta su última disolución, ocurren en los diversos cantos del poema. De manera interesante, es posible ver muestras de este proceso tanto en lo que Huidobro dice como en la forma en que lo dice.

Poggioli propone cuatro etapas en la vida de todo movimiento de vanguardia. La primera es la etapa *activista*, en la cual el movimiento se crea para alcanzar un fin concreto, específicamente, el triunfo de sus ideas. En el caso del creacionismo, Huidobro había demarcado claramente sus metas: “El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir”¹³.

En el prefacio de *Altazor*, escrito en prosa poética, leemos:

⁹ Vicente Huidobro, *Altazor*, Canto IV, vv. 158-194.

¹⁰ V. Óscar Curieses, “Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en *Altazor*, de Vicente Huidobro”, pp. 239-243.

¹¹ *Ibid.*, vv. 1-4.

¹² Renato Poggioli, *Theory of the Avant-garde*, trad. de Gerald Fitzgerald de *Teoría dell'arte d'avanguardia* (1962).

¹³ V. Vicente Huidobro, *La poesía* (fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid), en *Altazor / Temblor de cielo*.

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

Y

Un poema es una cosa que será.

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

En estos fragmentos, observamos la invitación de Huidobro a crear un mundo distinto, posible bajo el entendimiento de que las ideas antiguas son inservibles:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.

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

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

¿Qué esperas?

La segunda etapa, la *antagónica*, es aquella en la cual el movimiento muestra en contra de qué fue formado, comúnmente una autoridad considerada problemática o tóxica o, en forma más general, contra el público mismo. Para Huidobro, la autoridad a retar es, primordialmente, el cristianismo y su influencia en una sociedad incapaz de reconocer su propia libertad.

Abrí los ojos en el siglo
en que moría el cristianismo
[...]

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana¹⁴

En la tercera etapa, la *nihilista*, el movimiento se regocija en derribar obstáculos, sea lo que sea que impida su marcha. En este caso tenemos ejemplos en el Canto I desde el punto de vista del mensaje contenido:

Que se rompa el andamio de los huesos
Que se derrumben las vigas del cerebro
Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro
[lado
En donde el viento azota a Dios [...]]¹⁵

Y más formalmente, un ejemplo de lucha contra las metáforas cansadas en la bellísima cadena del Canto III, de la cual sólo mostramos unos cuantos versos

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos cosmos iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desarbolar vacas como veleros

¹⁴ Huidobro, *Altazor*, Canto I, vv. 91-92 y 109-112.

¹⁵ *Ibid.*, vv. 266-269.

Peinar un velero como un cometa
 Desembarcar cometas como turistas [...] ¹⁶

Sin mencionar la secuencia de molinos del Canto V, donde Huidobro condena al lenguaje a la erosión de una insistente melodía repetitiva.

La etapa final es la *agonística*, cuando el entusiasmo lleva al movimiento a perder control y a ignorar el peligro de su propia destrucción. La vanguardia, finalmente, reconoce esta posibilidad de ruina y la acepta como “un sacrificio en aras del éxito de los movimientos futuros” ¹⁷. En el ámbito semántico leemos en el Canto V

Y he aquí que me diluyo en múltiples cosas
 Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de
 [la selva
 Sin embargo, cuando vuelo guardo mi modo de
 [andar

Y no sólo soy luciérnaga
 Sino también el aire en que vuela. ¹⁸

Y:

Y luego soy pájaro
 Y me disputo el día en gorgoros
 El día que me cruza la garganta
 Ahora solamente digo
 Callaos que voy a cantar
 Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito [...] ¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, Canto III, vv. 65-79.

¹⁷ Poggioli, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ Huidobro, *op. cit.*, Canto V, vv. 503-507.

¹⁹ *Ibid.*, vv. 532-538.

En el canto VI la palabra “apoteosis” aparece cinco veces y la palabra “muerte” seis. Otras palabras son aún más repetidas. Por ejemplo, “cristal”, “seda” y “nube” ocurren al menos 10 veces cada una. Sus asociaciones de ligereza son tal vez un intento de ir desintegrando o diluyendo el lenguaje.

Y, formalmente, en los Cantos VI y VII vemos romperse a la forma y al lenguaje mismo:

Así sed por hambre o hambre y sed
 Y nube y joya
 Lento
 nube
 Ala ola ole ala Aladino
 El ladino Aladino Ah ladino dino la
 Cristal nube
 Adónde
 en dónde
 Lento lenta
 ala ola
 Ola ola el ladino si ladino [...] ²⁰

Lunatando
 Sensorida e infimento
 Ululayo ululamento
 Plegasueña
 Cantatorio ululaciente
 Oraneva yu yu yo
 Tempovío
 Infilero e infinauta zurrosía [...] ²¹

Al cabo, el creacionismo, como todas las vanguardias poéticas, llegó a su final en el intento de renovar el Universo con herra-

²⁰ *Ibid.*, Canto VI, vv. 35-46.

²¹ *Ibid.*, Canto VII, vv. 48-55.

mientas quizá demasiado gastadas como para permitir una verdadera realidad inédita. En específico, *Altazor* es esa lucha denodada que Huidobro libró genialmente contra la tradición occidental y las nociones decimonónicas de progreso, un bravío intento de crear un universo que finalmente se separara del Multiverso a fuerza de establecer una percepción novedosa, pero con un lenguaje comprensible sólo para nuevas mentalidades.

En ese afán, en la disolución del lenguaje común, el creacionismo no halló sino la destrucción del sustrato mismo del poema, de la línea que liga nuestros intelectos. De esa guerra que surgió del odio a la Gran Guerra y sus calamidades, Huidobro sólo encontró silencio. Desde esa perspectiva, más allá de *Altazor* no hay sino tierra calcinada.

Biblio-hemerografía

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas [El otro, el mismo]*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Chomsky, Noam, *Syntactic Structures*, La Haya, Países Bajos, Mouton & Co., 1957.
- Curieses, Óscar, "Al horitaña de la montazonte. Procedimientos cubistas en *Altazor*, de Vicente Huidobro", en *Escritura e Imagen*, Madrid, 4:2008, pp. 225-247.
- Horacio Flaco, Quinto, *Épodos, odas y carmen secular*, trad. del latín por Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2007, 333 pp. (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum mexicana)
- Huidobro, Vicente, *Altazor / Temblor de cielo*, México, Ed. de René de Costa, REI, 1987.
- Kahler, Erich, *The Disintegration of Form in the Arts*, Nueva York, George Braziller, Inc., 1968.
- Lakoff, George y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Poggioli, Renato, *Theory of the Avant-garde*, trad. del italiano por Gerald Fitzgerald, Boston, Harvard University Press, 1968.
- Stendhal, *Rojo y negro*, trad. del francés por Consuelo Bergés, Alianza Editorial, Madrid, 2013, 640 pp. (El libro de bolsillo)

