

Date Accepted: December 01 2013

Date Published: February 08 2014

## Naturaleza y Americanidad en Altazor de Vicente Huidobro

Alejo Lopez

*IdIHCS - Universidad Nacional de La Plata/CONICET*, alejolopez@conicet.gov.ar

---

### Recommended Citation/Citación recomendada

Lopez, Alejo (2014) "Naturaleza y Americanidad en Altazor de Vicente Huidobro," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 4 : Iss. 1 , Article 7.

---

# Naturaleza y Americanidad en *Altazor* de Vicente Huidobro

## Abstract/Resumen

abstract: Part of the Latin American criticism built on Vicente Huidobro's figure the image of a French poet from his condition of bilingual writer, and especially from the unavoidable frame of the European Avant-garde in which most of his work inscribes. More than sixteen years in Europe, his participation in the avant-garde circles and, especially, a work that wanders freely between French and Spanish, make of Huidobro an errant figure, a writer between borders that hinders any submission to categories as those of nationality or language. From these crossroad established by his work and its critical reception we propose to analyze *Altazor*, one of Huidobro's most consecrated poems, in order to show how the poem is governed by a Latin American stamp that identifies the experience of Nature as maximum genestic force with the American space. This americanity based on the driving (in his Freudian meaning of *Trieb*) nature of the continent appears in Huidobro's work directly opposed to the funereal space of postwar Europe, and turns, therefore, into the perfect place to face up the creationist task of his poetry.

resumen: Gran parte de la crítica latinoamericana construyó sobre la figura de Vicente Huidobro la imagen de un poeta de lengua francesa a partir de su condición de escritor bilingüe y, sobre todo, a partir del marco insoslayable de las vanguardias históricas europeas en el que se inscribe la mayor parte de la obra del poeta chileno. Más de dieciséis años en Europa, su participación en los círculos vanguardistas y, especialmente, una obra que deambula libremente entre el francés y el español, hacen del poeta chileno una figura errante, un escritor entre fronteras que dificultan cualquier sometimiento a categorías como las de la nacionalidad o la lengua. A partir de esta encrucijada que establece la obra y la recepción crítica de la misma, el presente trabajo se propone analizar *Altazor*, uno de los más consagrados poemas de Huidobro, con el fin de mostrar cómo el mismo está regido por una impronta americana que identifica la experiencia íntima de la Naturaleza, en tanto máxima fuerza genesiaca, con el espacio americano. Esta americanidad fundada en la naturaleza pulsional del continente aparece en Huidobro directamente opuesta al espacio tanático de la Europa de posguerra, y se convierte así en el espacio ideal para desarrollar la labor creacionista de su poesía.

## Keywords/Palabras clave

Vicente Huidobro, Poetry, Latin American Avant-Garde, *Altazor*

## Creative Commons License



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

---

*“Nuestra literatura es la respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América. Antes de tener existencia histórica propia, empezamos por ser una idea europea. No se nos puede entender si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas. No es necesario remontarse hasta Moro o Campanella para el carácter utópico de América. Basta con recordar que Europa es el fruto, involuntario en cierto modo, de la historia europea, mientras que nosotros somos su creación premeditada”.*  
(Octavio Paz, “Literatura de Fundación” en *Puertas al Campo*)

Con estas palabras definía Octavio Paz la realidad compleja y dual de la cultura latinoamericana. Hay una tensión (definitivamente esencial en el caso de Latinoamérica) que atraviesa nuestra historia, la historia de un descubrimiento europeo que instauró para estas tierras un doble origen, una doble fundación, una doble historia sobre la que se erige nuestra identidad en permanente tensión entre el adentro y el afuera, entre el extranjero y el indio – *tupí, or not tupí* se preguntaba Oswald de Andrade (67). La figura ambivalente del escritor americano, situado más allá de los bordes del campo cultural occidental en una posición subalterna que le exige estar en el mayor grado de atención y expectación respecto al devenir de lo que ocurre en los centros hegemónicos, y que al mismo tiempo debe resolver el problema que le plantea la traslación de aquello a una cultura interna para no caer en mera replicación, aparece entonces como el símbolo de la dualidad constitutiva de la identidad cultural latinoamericana<sup>1</sup>. El escritor vanguardista en América Latina escruta el océano ávido de las revoluciones desenfrenadas que acaecen del otro lado, mientras que simultáneamente y en mayor o menor medida según los distintos casos, vive la experiencia de una periferia interna que no puede obliterar y que se filtra insoslayablemente en su obra.

El escritor latinoamericano debe recuperar una nueva sensibilidad (el *esprit nouveau* enunciado por Apollinaire) cuyas fuentes sociohistóricas le resultan exógenas, y en su traslación de este “nuevo espíritu” foráneo a su propio entorno cultural no puede evitar la consecuente hibridación que fuerza esta realidad bipolar. Es a partir de esta hibridez que figuras como la del poeta vanguardista chileno Vicente Huidobro deambulan errantes entre un mar de

---

<sup>1</sup> Basta pensar en figuras paradigmáticas de esta identidad cultural híbrida como Guamán Poma de Ayala o El Inca Garcilaso, entre los más reconocidos. Señala Julio Ortega a propósito de esta hibridez cultural que el tópico americano de la “abundancia” asociado a la naturaleza exuberante y desmesurada del continente en las crónicas de indias es el origen de los novedosos modelos identitarios híbridos presentes en las obras de autores mestizos como Guamán Poma o El Inca Garcilaso. A partir de esta conexión entre los conceptos de “abundancia” e “hibridez”, Ortega señala que, precisamente, “lo nuevo de la mezcla sólo podía producirse como exceso: abriendo una escena alterna. Allí, del injerto a la hibridez, del transplante al mestizaje, lo nuevo demuestra que es la suma de las partes que construyen al sujeto americano, hecho en la diferencia y la extrañeza” (15). Sobre la cuestión del mestizaje y la hibridez cultural americana existe una bibliografía innumerable que atraviesa desde el clásico ensayo de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), hasta *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canelini (1990) y las críticas expuestas por Antonio Cornejo Polar en su artículo de 1997 “Mestizaje e Hibridez: los riesgos de las metáforas”.

fronteras sin perder nunca su calidad de ciudadano extranjero. Señala al respecto la crítica chilena Ana Pizarro:

Gran parte de la crítica hispanoamericana ha sostenido esta posición, coincidiendo en señalar a Huidobro –dada su condición de escritor bilingüe– como un poeta de lengua francesa. La crítica francesa, sin embargo, hay que decirlo, no ha sido tan generosa en su apreciación. A pesar de que Huidobro publicó gran parte de su obra en francés y que existen algunas traducciones de su obra escrita en español, se ha impreso en general un número bastante restringido de ejemplares, de modo que su obra no está difundida en Francia, y el poeta chileno no es conocido sino por especialistas. (230)

Pizarro habla de “ambivalencia” en el escritor chileno, quien no obstante, señala, a medida que madura su obra comienza a mostrar “una actitud que muestra su enraizamiento profundamente americano”. Por su parte críticos como Enrique Lihn leen en la obra de Huidobro un “provincialismo” americano que se caracteriza por una “síntesis cultural” a la que obliga la relación asimétrica entre centro y periferia dentro del campo cultural latinoamericano. Esta síntesis cultural o transculturación narrativa en términos de Ángel Rama, es, según Lihn “producto de un conocimiento exterior de las culturas europeas o de una relativa ignorancia de sus mecanismos internos” (96)<sup>2</sup>. Esta lectura de lo “americano” en Huidobro se detiene únicamente en la relación de subalteridad entre los extremos del campo cultural sin atender a los factores que exceden esta dinámica binaria. Es nuestro propósito en este trabajo analizar cómo aparece en su dimensión amplia (en su “cosmovisión americana”, en términos de Pizarro), y no meramente a través de la relación de subalteridad, esta presencia insoslayable de la americanidad en la difundida obra de Huidobro *Altazor o El Viaje en Paracaídas*.

América ha sido, sobre todo para la mirada del otro, Naturaleza. El continente americano fue el terreno sobre el que Occidente fecundó sus propias utopías, temores, proyectos, etc. La fundación (más que descubrimiento) de América surge con las primeras cartas de Colón; la narrativización del continente instaura su construcción discursiva y así también el origen del imaginario que constituye hasta el día de hoy lo americano. Así define Huidobro este momento fundacional americano: “Aquel día los ojos de Colón vieron un planeta sorprendente, el astro de sus sueños; vieron otros paisajes, otras montañas, islas adornadas como reinos de cuento. Desde ese día el navegante mallorquín pudo decir a los hombres: Yo os he

---

<sup>2</sup> Gran parte de la imagen de Huidobro como un poeta de lengua francesa o “afrancesado” se debe a exégesis críticas como las de Enrique Lihn, quien en su ensayo de 1970 “El lugar de Huidobro” extendía el juicio de Juan Valera sobre Rubén Darío respecto al “galicismo mental” del poeta. Esta imagen extranjerizante de Huidobro (reproducida luego por otros críticos) ya se encontraba en autores como Alberto Rojas Giménez quien en la década del 30 presentaba al chileno como un “poeta francés nacido en Santiago de Chile” (Hahn 6).

dado un mundo nuevo...” (*Obras Completas* 779). Señala Rafael Gutiérrez Girardot en su estudio de 1978 “El tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana”, que los *topoi* del infierno verde devorador (*locus terribilis*) o del espacio paradisíaco (*locus amoenus*) poseen en América remotos orígenes discursivos que se remontan a los cronistas de Indias de los siglos XVI y XVII quienes revelaban una naturaleza concebida con lujo de detalles pero más elaborada que real, de la cual tomaban distancia como algo que merecía su admiración aunque no reconocían como propio. Estos cronistas de indias se abocaron a la tarea de construir y fijar un espacio a partir de su otredad: la majestuosidad de la naturaleza americana<sup>3</sup>. Esta marca exógena se afianzó dentro del imaginario de lo americano y se propagó, con variaciones a lo largo de los siglos, en un corpus extenso que consigna esta centralidad de la experiencia de la naturaleza en la esencia de lo americano. Es interesante ver al respecto la descripción que hace Huidobro del continente americano en su “Alegoría de Bolívar”: “*América dormida, envuelta en olas que hacen crujir sus huesos y silban en enormes remolinos [...] Un huracán vertiginoso sacude sus espaldas tan adornadas como el cielo [...] los ríos son arterias de sangre valerosa y pulsos de agonía. Los árboles son llamas de entusiasmo*” (*Obras Completas* 781, énfasis mío). La imagen de América en este texto de Huidobro se concentra en la potencia abrumadora y colosal de su naturaleza indómita. Precisamente este carácter esencial de la americanidad es el que aparecerá en el poemario de Huidobro, *Altazor*, marcando la impronta americana del texto. Pero este rasgo no se reduce solamente a *Altazor*, la importancia que adquiere la naturaleza en tanto máxima fuerza seminal en la producción teórica de Huidobro comprueba que esta impronta americana ocupó un lugar central en su obra. Desde la tesis principal de su teoría creacionista Huidobro ubica a la Naturaleza en un lugar central. La Naturaleza, señala Huidobro, fue la fuente exclusiva sobre la que abrevó el arte a lo largo de su historia, y este dominio exclusivo es el motivo que conduce a la necesidad de abandonarla en tanto fuente caduca. *Non serviam*, proclama el poeta, ya no más esclavos de la naturaleza, ya no más mimesis ni servidumbre, pero ello no significa que se le niegue a la Naturaleza su primacía y protagonismo, por el contrario, si quiere el poeta llevar a la poesía a su máxima expresión debe, precisamente, imitar a la Naturaleza en su característica esencial: su potencia genesiaca. Se trata de imitar a la naturaleza en su principio creativo: “*faire un poeme comme la Nature fait un arbre*”, dice Huidobro en el prefacio de su poemario *Horizon carré* (*Obras Completas* 261). Negar la naturaleza es un imposible, se trata, no obstante, de apropiarse de su poder creador para no someterse a ella: “Te servirás de mí; está bien. No

<sup>3</sup> Esta construcción ideológica de América a partir del tema de la naturaleza desbordante implica, consecuentemente, la negación de las “civilizaciones” nativas con que se encontraron los viajeros europeos. Parte de esta construcción ideológica puede encuadrarse dentro de la conquista “civilizadora” del nuevo mundo. Ver al respecto el artículo de Roberto Fernández Retamar, “Algunos usos de civilización y barbarie”, *Casa de las Américas* XVII.102 (1977): 29-52.

quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. 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” (*Obras Completas* 652). Se trata de construir una nueva naturaleza valiéndose de sus mismos principios; el Creacionismo huidobriano propone la creación en paralelo de una nueva realidad; ya que la pretensión de autonomía absoluta resulta imposible, la solución radica, entonces, en llevar el proceso creativo hasta el origen, transformando al poeta en un verdadero demiurgo.

Vemos así el papel central que juega la Naturaleza en la teoría poética de Huidobro. Este protagonismo de la naturaleza es un rasgo sobresaliente de la tradición poética de escritores como los norteamericanos Walt Whitman, Henry D. Thoreau o Ralph W. Emerson. Es sobretodo éste último quien influyó directamente en Huidobro y en su concepción creacionista de la poesía. Huidobro le dedicó a Emerson su poemario *Adán* de 1916 e incluyó en su prefacio una cita donde el poeta norteamericano consignaba las metáforas naturales que luego servirían de modelo al poeta chileno para su teoría creacionista<sup>4</sup>. En la cita a Emerson se lee que el poema es un pensamiento creador “tan apasionado, tan vivo como el espíritu de una planta o de un animal” (*Obras Completas* 224). La metáfora natural como imagen de la creación poética adquiere en este ensayo de Emerson la figura de una naturaleza colosal opuesta directamente a la imagen tradicional de la naturaleza domada o sometida: el jardín. Dice Emerson sobre la obra de aquellos líricos que no alcanzan la altura de un verdadero poeta: “No se trata de una montaña gigantesca cuyos pies sean cubiertos de una flora tropical, y que todos los climas del globo rodeen sucesivamente con su vegetación, no; su genio es el jardín o el parque de una casa moderna adornado de fuentes y de estatuas y lleno de gente bien educada” (cita en Huidobro, *Obras Completas* 225)<sup>5</sup>. De esta tradición toma Huidobro la asociación de la labor poética con la fuerza creadora de la naturaleza, pero como señala Enrique Caracciolo Trejo, a diferencia de poetas como Whitman (nombrado en el primer canto de *Altazor*), quien “al celebrar se integra con el universo en unidad y resuelve los contrarios”, los espacios naturales que crea Huidobro se encuentran sin duda “más próximos a los de Tanguy, Dalí o de Chirico” (100). Ello se debe a que Huidobro no busca la comunión con el mundo natural sino su superación

---

<sup>4</sup> No desestimamos en absoluto la influencia francesa en la poesía y teoría vanguardista de Huidobro, pero en el aspecto puntual que abordamos en el presente trabajo, consideramos determinante la influencia de la tradición poética norteamericana por sobre otras. Sobre las influencias francesa y norteamericana en Huidobro ver los trabajos de Ana Pizarro, “El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes” (1975) y de Mireya Camurati, “Emerson y el creacionismo” (1980).

<sup>5</sup> También Huidobro recupera en este mismo prefacio la oposición entre la naturaleza indómita y colosal y la naturaleza sometida bajo la imagen del *jardín/parque*, adjuntando a esta imagen el adjetivo “*inglés*”, lo cual establece una nueva oposición entre dos espacios representados por el viejo y el nuevo continente, tal como es analizado más adelante en nuestro trabajo.

construyendo un mundo-otro a partir de los mecanismos que rigen al primero, como veremos más adelante.

Mucho se ha discutido sobre si la naturaleza exuberante y su representación son el rasgo distintivo de la literatura latinoamericana o si acaso tal rasgo no existe, pero lo cierto es que la naturaleza y su magnificencia son parte del imaginario discursivo que Occidente construyó sobre el continente americano. Ahora bien, en el caso particular de *Altazor*, la construcción de un espacio para-real (acorde a las propuestas teóricas del Creacionismo) llevó a la crítica a hablar de un “espacio verbal” (Sucre 92-93), un “espacio imaginario” (Concha 284) o bien de un “espacio mental” (Caracciolo Trejo 100), no obstante lo cual, detrás del proceso deconstructivo y creativo al que somete Huidobro al espacio en su poema, podemos rastrear claramente un sustrato que corresponde al imaginario americano de la naturaleza exuberante del que vinimos hablando, y con mayor precisión aun, una referencia a la especificidad de la cartografía natal de Huidobro: la geografía chilena.

*Altazor* instaura desde el comienzo la estructura dual que rige la totalidad del poema y que reproduce el campo bipolar de tensiones que atraviesan la figura del escritor latinoamericano. Así comienza el poema: “Nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor” (9). Este nacimiento simbólico del yo lírico se produce en la intersección exacta que divide al espacio en dos. El yo del poema instaura su origen en el límite de un espacio dual, un espacio que oscila entre un polo asociado a la naturaleza (“hortensias”) y otro asociado al mundo moderno de la técnica (“aeroplanos”). La contigüidad de ambas dimensiones en un mismo espacio remite a la pregunta que se hacía Huidobro en su ensayo de 1921, “La creación pura”: “¿Acaso el arte de la mecánica no es también humanización de la naturaleza y no llega a la creación?” (*Obras Completas* 659). La transformación técnica del mundo crea una nueva realidad, y es en esta tensión donde el yo del poema ubica su origen. *Altazor* es fruto de un mundo en cambio, un mundo en permanente transformación a partir del avance de la ciencia y de la técnica, pero es al mismo tiempo fruto de un mundo signado por la experiencia atroz de la guerra: la experiencia desmesurada de la primera guerra mundial fundamenta el trasfondo histórico del poema. La datación de *Altazor*, como varias de las obras de Huidobro, es objeto de discusión. Su publicación data de 1931 pero afirma Huidobro que el poema tiene su origen en el año 1919 y que su escritura intermitente demora un par de años. Lo cierto es que la experiencia de la primera guerra resuena con fuerza en el poema, no sólo a través de referencias directas: “Soy yo que estoy hablando en este año 1919 / Es el invierno / Ya la Europa enterró todos sus muertos / Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve” (21), “Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana” (21); sino sobre todo a través de la experiencia tanática y desintegradora de la evolución tecnicista de la sociedad occidental. Todo el primer canto está dominado por un sentimiento escatológico, el yo asiste al ocaso de una era, la desintegración del “viejo mundo” es experimentada por

un yo que atraviesa los “espacios de la muerte” y asiste al declive y cierre de un mundo crepuscular signado por la tecnología de la desintegración, una suerte de tecno-tanatocracia, el imperio de la muerte mecanizada: “Siento un telescopio que me apunta como un revólver” (9, 17); “El cristo quiere morir acompañado de millones de almas / Hundirse con sus templos / Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso / Mil aeroplanos saludan la nueva era / Ellos son los oráculos y las banderas” (21); “Estoy solo parado en la punta del año que agoniza” (22); “Las máquinas avanzan en la noche del diamante fatal” (35); “Y las máquinas mataron al último animal” (35). El espacio que atraviesa este “ángel caído”, es un espacio de muerte y su temporalidad es la del crepúsculo. Ahora bien, Huidobro no utiliza el tópico del progreso paradójico de la tecnología occidental para hacer una mera crítica de su tiempo, sino que la presencia de este espacio tanático-escatológico en el inicio del poema es parte esencial de la estructura progresiva a través de la cual el poeta lleva adelante su proyecto creacionista. Si como vimos el creacionismo huidobriano propone la creación de un mundo en paralelo a la realidad reconociendo, por un lado, que la creación *ab nihilo* es imposible pues la naturaleza no puede ser negada y procediendo, por consiguiente, a imitar a ésta en sus principios constructivos; entonces, todo el primer canto de *Altazor* puede ser leído como la necesaria demolición inicial previa a la colocación de los primeros cimientos.

Los siguientes cantos presentan la deconstrucción de la naturaleza primaria a través de su transgresión vanguardista y la construcción final de un espacio absolutamente heteróclito (más allá de lo exitoso o no que pueda considerarse el resultado al que arriba la propuesta estética de Huidobro)<sup>6</sup>. Tenemos por tanto una obra que comienza situando al yo que enuncia en un espacio en decadencia que identificamos con la Europa post-guerra mundial, un espacio que identifica al “viejo mundo”, un mundo que agoniza y cede lugar a otro “nuevo”, y es aquí donde aparece por primera vez la americanidad en el poema<sup>7</sup>. El yo lírico declaraba haber nacido en el Equinoccio, se trataba de un sujeto dual oscilante entre dos extremos, ahora que uno de ellos cae la alternativa consiste en desplazarse definitivamente hacia el lado opuesto: traspasar “la ecuatorial recién cortada” (21). A partir de este movimiento

<sup>6</sup> Críticos como Caracciolo Trejo ven un fracaso en el final del poema respecto al proyecto creacionista que rige la obra; George Yúdice, por su parte, encuadra el poema dentro de lo que denomina la tradición de la trascendencia vacua y sostiene también el fracaso en el objetivo de trascender la naturaleza primaria.

<sup>7</sup> Esta oposición entre el espacio europeo en decadencia y el “nuevo mundo” americano en plena gestación y con todas sus posibilidades en plenitud, aparece también en la novela de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*. Hay grandes similitudes en la concepción genésica del espacio americano asociado a la Naturaleza que establece Carpentier en su novela y la concepción huidobriana de una naturaleza americana pulsional. Sobre el uso de la naturaleza como identidad latinoamericana en Carpentier, ver el artículo de María Teresa Basile, “La naturaleza como discurso sobre la identidad latinoamericana”, *La educación. Revista Interamericana de Desarrollo Educativo* 113 (1992): 75-88.



traslaticio el poema introducirá un sinnúmero de imágenes<sup>8</sup> y metáforas naturales que trabajan el motivo de la naturaleza como fuerza primigenia y seminal. Este valor seminal de la naturaleza, tal como señalamos anteriormente, aparece en la teoría de Huidobro como fuente o modelo de la creación poética, y es a partir de esta asociación que ciertas metáforas de *Altazor* ponen en relación la lengua con el poder de la naturaleza: “Hay palabras que tienen sombra de árbol / otras que tienen atmósfera de astros / Hay vocablos que tienen fuego de rayos / Y que incendian donde caen” (40); “Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles / Y estalla en luminarias adentro del sueño. / Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido / Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos / Con una voz llena de eclipses y distancias / Solemne como un combate de estrellas o galeras lejanas / Una voz que se desfonda en la noche de las rocas” (41)<sup>9</sup>. Las imágenes del crecimiento del árbol y las metáforas marinas, en especial la del naufragio, son recurrentes a lo largo de todo el poema y trabajan este motivo de la potencia absoluta de la naturaleza, fuente primaria de vida y de muerte. Sobre el cierre de este primer canto el verso estribillado “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol”, expresa la inefabilidad y el anonadamiento en que se sumerge el yo lírico ante la experiencia afásica del poder genesíaco de la Naturaleza. El primer canto se cierra condensando esta experiencia íntima: “Silencio / Se oye el pulso del mundo como nunca pálido / La tierra acaba de alumbrar un árbol” (44).

Es a partir de esta imagen de una naturaleza pulsional y desbordante que el poema introduce (aun cuando nunca se lo nombre explícitamente) al espacio americano como polo opuesto al espacio tanático y crepuscular de una Europa decadente. El yo poético se desplaza así diametralmente hacia su contra-hemisferio: “¿Por qué quieres romper los lazos de tu estrella / Y viajar solitario en los espacios / Y caer a través de tu cuerpo de tu zenit a tu nadir?” (43). El nuevo espacio al que nos ha conducido el vuelo de *Altazor*, el espacio de la naturaleza pulsional y genesíaca, aparece como un orden seminal cuya fuerza creadora lo acerca al origen del tiempo primario a través de su arrollador ímpetu infinito. La dualidad estructurante del poema adquiere la forma de una serie de oposiciones (zenit-nadir, mundo industrial-mundo natural, imagen crística-ángel caído, etc.) que se desenvuelven ininterrumpidamente acompañando al sujeto lírico a lo largo de este viaje hacia el origen. No se trata, como en otros casos de la literatura

<sup>8</sup> En el sentido de “imágenes creadas” tal como las define Huidobro: “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse, en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización” (*Obras completas* 675).

<sup>9</sup> Metáfora acuática sobre la lengua que recupera Oliverio Girondo en su poema “Habría”, del libro de 1951 *En la Masmédula* (“y darle con la proa de la lengua / y darle con las olas de la lengua / y furias y reflujos y mareas / al todo cráter cosmos / sin cráter de la nada” (169). Las relaciones entre Huidobro y Girondo (figuras clave de las vanguardias poéticas sudamericanas) son más que numerosas.

latinoamericana, de buscar el origen que yace detrás de la naturaleza absoluta del continente. No se trata aquí de un viaje hacia el pasado sino de la construcción paralela del tiempo mismo. Es a partir de esta premisa que el viaje hacia el origen adquiere en *Altazor* el valor de un aprendizaje y una fundación: aprendizaje de las leyes creadoras de la naturaleza genesíaca para luego proceder a la fundación de una nueva naturaleza-otra.

Dijimos que el viaje catábico del yo lírico lo conducía desde el “viejo” al “nuevo mundo” en un movimiento espacial que a su vez implicaba un desplazamiento temporal: la búsqueda del origen<sup>10</sup>. El viaje hacia el origen adopta en la obra de Huidobro el carácter de una deconstrucción, así como se desarticula el espacio para poder encarar la tarea de volver a crearlo, del mismo modo se procede con el tiempo. La relación entre la naturaleza americana y la proto-temporalidad es un tópico de la literatura de nuestro continente, basta pensar en la novela de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos*<sup>11</sup>. Pero como ya señalamos el origen no es en *Altazor* un tiempo-paralelo que yace oculto tras la naturaleza “real-maravillosa” del continente, sino que el poema expone un movimiento regresivo que invierte el sentido del tiempo y avanza hacia sus principios. Las referencias bíblicas de los primeros cantos y sobre todo la temática edénica/adánica apuntan a este movimiento hacia el origen. Con igual sentido aparecen las metáforas acuáticas que asocian los orígenes de la lengua con lo marino (la simbología del mar como cuna de la vida posee una larga tradición que va desde la mitología que asocia el agua con lo seminal (semen, líquido amniótico, etc.), pasando por la filosofía de Tales de Mileto hasta la simbología judeo-cristiana que encuentra en el agua la fuente de la nueva vida a través del ritual del bautismo)<sup>12</sup>. Se trata aquí de la búsqueda del principio: principio del hombre, principio del espacio, principio del tiempo, principio de la palabra. También la asociación del suelo americano con el paraíso bíblico posee una rica y densa historia que *Altazor* recupera en principio con sus referencias a la figura crística y con la constitución de su opuesto: el yo lírico se inviste como el “ángel malo” (17), “ángel estropeado” (24), “ángel caído” (27), “ángel salvaje” (31) y “ángel expatriado” (36), llevando adelante esta caída o catábasis. El desplazamiento alcanza por fin el principio del tiempo bíblico y se arriba al paraíso edénico donde asistimos al principio del hombre y su alter ego: la mujer. El segundo canto está dedicado a esta figura femenina, Eva eclipsa así en este canto cualquier otra referencia. Con la llegada a este punto se alcanza el origen del

<sup>10</sup> El viaje altazoriano es un descenso desde las alturas hasta los más profundo y de allí su relación con el viaje hacia el origen. Sobre la oposición espacial entre lo superior e inferior en *Altazor*, ver el trabajo de Jaime Concha, “Altazor de Vicente Huidobro” en *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, René de Costa, ed. (Madrid: Taurus, 1975), 283-302.

<sup>11</sup> A diferencia de *Los pasos perdidos*, en el caso de *El siglo de las luces*, como ya señalamos, Carpentier se acerca a la concepción de Huidobro y en lugar de asociar el espacio americano a la prototemporalidad, retoma la idea roussoniana de una temporalidad suspendida (Basile 80-81).

<sup>12</sup> Respecto a esta simbología del agua, ver el ensayo de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

hombre, del espacio y de la palabra: “Vuela el primer hombre a iluminar el día / El espacio se quiebra en una herida” (54). No sólo se ha alcanzado el origen del sujeto en tanto hombre y del espacio en tanto territorio, sino también el origen de la lengua, asistimos al momento fundacional del lenguaje, ese tiempo primordial en el que la palabra anula la distancia entre significante y significado, tiempo original en el que la palabra funda el mundo experiencial al designarlo: “La cuna de mi lengua se meció en el vacío / Anterior a los tiempos / Y guardará eternamente el ritmo primero / El ritmo que hace nacer los mundos” (30-31). A partir de este punto la liberación referencial del lenguaje puede ser emprendida abiertamente, y tal es así que a partir del tercer canto el poema avanzará en una estructura progresiva de liberación vanguardista del lenguaje. El tercer canto avanza por medio de las imágenes creadas y metáforas surrealistas que se irán acentuando progresivamente hasta alcanzar el canto final en el que la liberación absoluta del lenguaje conduce a su transmutación en pura sonoridad liberada casi por completo del mundo objetivo e integrada en este nuevo campo referencial autónomo y endógeno que ha creado el mismo poema.

Si se hace un repaso de las imágenes y metáforas naturales que se esparcen por todo el libro se hallará que la mayoría de ellas hace referencia a lo marino y a las alturas, espacios que constituyen los extremos y peculiaridades de la geografía natal de Huidobro. El paisaje chileno se encierra entre el océano insondable y las cumbres infinitas de los andes, ambos espacios desmesurados aparecen de modo privilegiado en la construcción vanguardista que opera *Altazor* sobre el espacio natural. A su vez hacia el final del cuarto canto y en todo el canto quinto no sólo se acentúan estas referencias sino que se introduce un nuevo rasgo de la geografía chilena: el vulcanismo. El final del canto IV presenta el entierro del poeta y del yo lírico a través de una serie de referencias a lo mineral: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago / Ciego sería el que llorara / Ciego como el cometa que va con su bastón / Y su neblina de ánimas que lo siguen / Obediente al instinto de sus sentidos / Sin hacer caso de los meteoros que apedrean desde lejos / Y viven en colonias según la temporada / El meteoro insolente cruza por el cielo / El metepiedra el metecobre / El metepiedras en el infinito / Meteópalos en la mirada” (72-73). El uso de palabras-cofre<sup>13</sup> desarrolla en esta parte del poema una referencia al mundo mineral a través de una suerte de lapidario que incluye el oro, plata, cobre, piedras y ópalo. La importancia de la mineralogía en la geografía y economía chilenas nos permite sostener, junto a las demás referencias mencionadas, que la naturaleza impetuosa y desbordante que aparece en el poema posee los rasgos característicos del suelo natal de Huidobro. El papel central que juegan el mar, la montaña y lo vulcánico en *Altazor* permiten asociar esta naturaleza

<sup>13</sup> Utilizo el término *palabra-cofre* en el sentido de fusión de palabras que poseen cierto número de características formales comunes, aunque uno de estos términos sigue siendo preponderante.

descomunal con el paisaje chileno. Ahora bien, como señalamos anteriormente, el creacionismo de Huidobro acepta la presencia insoslayable de la naturaleza con el fin de valerse de ella misma y de sus principios constructivos pero siempre con miras a su ulterior transgresión. El poema deconstruye a través de su lenguaje vanguardista esta naturaleza de raigambre americana y comienza su labor creacionista re-creando una nueva naturaleza liberada completamente de cualquier prescripción objetiva. Así en el canto quinto vemos como “debajo del mar empieza a atardecer / Y se oye crujir las olas bajo los pies del horizonte” (76), o como “la montaña embrujada por un ruiseñor / Sigue la miel del oso” (79) y “se abre la tumba y al fondo se ve una selva de hadas que se fecundan / Cada árbol termina en un pájaro extasiado”, o bien “Silba el huracán perseguido a través del infinito / Sobre los ríos desbordados / Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas” (82).

Tras alcanzar los orígenes el poema y su lengua se han liberado del mundo referencial, del lenguaje, de la Historia. Tal es así que ahora es capaz de seguir esta naturaleza desenfrenada en su afán implacable de creación y procede a dar génesis a un mundo nuevo desbordante de transgresiones. Los versos se aceleran como si la pulsión desencadenada de la lengua vanguardista sólo pudiera avanzar implacablemente hacia su trasgresión y consumación absoluta. La naturaleza adquiere una supra-realidad radical en el sentido de que ya ninguna constricción “objetiva” puede negarle entidad. El lenguaje comienza a transformarse a sí mismo y del simple juego pasa a regodearse en sonoridades plásticas hasta alcanzar la guturalidad pura y el origen mismo de la palabra<sup>14</sup>. Huidobro sostenía en su conferencia de 1921 “La Poesía” que la labor poética consiste precisamente en la búsqueda del lenguaje primigenio: “La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba [...] La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal” (*Poesía y Poética* 94).

Este proceso vanguardista de transgresión del lenguaje y de la naturaleza (de la naturaleza del lenguaje) posee un correlato espacial. El poema avanza hacia la reducción gradual del espacio hasta disolver el lenguaje primigenio entre la vastedad oceánica del blanco de la hoja. *Altazor* comienza

---

<sup>14</sup> Sería productivo en este punto abordar este trabajo con la guturalidad del lenguaje poético huidobriano a la luz de la teoría semiótico-poética de Julia Kristeva y sus similitudes y diferencias con otras poéticas latinoamericanas como la de la argentina Amelia Biagioni. Sobre la poesía de Biagioni y su trabajo con la guturalidad poética ver mi trabajo: “El jadeo del silencio: sobre *Región de fugas* de Amelia Biagioni”, publicado en el volumen *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem, eds. (Berlín: LIT Verlag, 2013) 61-84.

con una prosa poética de cadencia larga y progresivamente acompaña la liberación de la palabra reduciendo su cuerpo en estrofas más cortas que alternan sin embargo con extensas series de versos como la homofonía infinita del molino de viento; pero con el canto sexto el poema adopta el verso breve y la cadencia se acelera en ritmos cortos y rápidos, hasta que el último canto cierra con una tendencia al monosílabo y al espacio en blanco. La lengua “mojada en mares no nacidos” del primer canto se ha diluido hasta alcanzar su forma primigenia y ahora, diluida en sonidos que acentúan las vocales, flota a lo ancho de un mar blanco que crece hasta inundar por completo la hoja y que muestra una lengua replegándose sobre sí misma. En el final del poema asistimos a la conclusión del viaje altazoriano hacia el origen: el espacio se disgrega hasta perder referencia, el yo se diluye en guturaciones primigenias y la lengua pareciera finalmente recluirse sobre sí misma: “Montañendo oraranía / Arorasía ululacete / Semperiva / ivarisa tarirá / Campanudio lalalí / Auriciente auronida / Lalalí / Io ia / iiii / Ai a i a i i i i o ia” (111).

Es necesario hacer una última aclaración. Aun cuando el poema-creación huidobriano se postula como una operación paralela a la naturaleza en el sentido de proceder como está creando un mundo y un sistema de referencias autónomo, la posibilidad de eludir toda remisión a la naturaleza primaria resulta imposible por cuanto el lenguaje posee una historicidad insoslayable. Roland Barthes hablaba de una sujeción fascista de la lengua que antes que permitir, obliga a decir por cuanto aquel que enuncia, afirma, confirma y repite, y en tal sentido no es libre: “no tiene posibilidad de libertad pues no puede estar fuera del lenguaje” (96). Esta sujeción sólo puede ser superada a partir de las trampas lingüísticas de la literatura, esa revolución desde dentro que alcanza una transgresión valiéndose del mismo objeto a transgredir. Ahora bien, incluso en estas transgresiones literarias, el lenguaje (y su historicidad) sobreviven a través de los restos. En el caso de *Altazor* la transgresión poética deconstruye la naturaleza a través de los recursos expresivos de la poesía vanguardista y la re-articula creando un nuevo sistema, pero incluso este nuevo espacio que alberga el lenguaje gutural-original del canto final posee remisiones inobjetables: el verbo “montaña”, el sonido “lalalí” que campaneaba en los últimos versos recupera homofónicamente la flor musicalizada del alelí, o se remite directamente a la inmortales *Sempervivum*, el color es “auriciente” y no puede evitar el anclaje en la mineralogía. Incluso las exégesis críticas han encontrado posibles remisiones al trinar de los pájaros en ese último ¿grito? del final<sup>15</sup>. Lo cierto es que como sostenía Huidobro en

<sup>15</sup> Enrique Caracciolo Trejo sostiene sobre los últimos versos que estos “son balbuceos, son mero sonido. Hay sonoridades como piar de pájaros, es decir no llegan a ser disonancia pura, ruido” (110). Esta lectura de Caracciolo Trejo se sostiene, principalmente, en la repetición en el último canto de los versos finales del canto IV donde el “pájaro tralali canta en las ramas de mi cerebro / Porque encontró la clave del eterfinifrete / Rotundo como el unipacio y el espavero / Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i”; más allá de esta referencia huidobriana al trinar de los pájaros el canto final construye su desarticulación

su ensayo “La creación pura”, el hombre no puede evadirse de la naturaleza, pero sí puede, como lo demuestra el poeta chileno en su magistral obra, obtener de ella la esencia de sus creaciones.

Vemos, por consiguiente, como en *Altazor*, poema reconocido por la crítica como una de las obras cumbre del poeta chileno, Huidobro desarrolla su propuesta creacionista de superar a la naturaleza imitándola en sus procedimientos creativos de modo tal que la obra poética alcance la potestad demiúrgica de aquélla y la trascienda por medio, precisamente, de la creación de una para-naturaleza poética liberada ya de cualquier constricción objetivo-material. Pero, como hemos visto, esta trascendencia y liberación vanguardista no oblitera el anclaje en las propias raíces culturales, lo cual para el caso de *Altazor* significaba una recuperación de las coordenadas topográficas del suelo natal chileno, de modo tal de convertir así este marco espacial en la base fecunda del creacionismo huidobriano. Señalaba Alfredo Bosi en su ensayo “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” que la literatura vanguardista latinoamericana, a diferencia de su congénere europea, ha producido ejemplos de lo que debería denominarse como una “vanguardia enraizada” en función de la configuración de un “proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas, y principalmente el *ethos* que informa el trabajo de la invención” (20-21). Aun cuando Bosi está pensando en autores que se encuadran dentro de lo que Rama, apropiándose del concepto de Fernando Ortiz, había denominado en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* como los escritores “transculturadores” (Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa, entre los principales), y a expensas de que la figura de Huidobro sería ubicada en este esquema dentro del grupo opuesto, aquel de los escritores “cosmopolitas”, metropolitanos, o incluso como señalaba Pizarro, como un poeta europeo a secas, nos atrevemos a sostener que la poética creacionista de Huidobro muestra un enraizamiento americano que encuentra en el medio físico natal de Chile el marco material para el desarrollo teórico y poético de su propuesta estética, inscribiendo por tanto en su obra las huellas de su insoslayable americanidad, de ese “cielo lleno de estrellas” expectante de ser rebautizado por la voz del poeta:

Cae la noche buscando su corazón en el océano  
La mirada se agranda como los torrentes  
Y en tanto que las olas se dan vuelta  
La luna niño de luz se escapa de alta mar  
Mira este cielo lleno  
Más rico que los arroyos de las minas  
Cielo lleno de estrellas que esperan el bautismo. (*Altazor* 19)

---

vanguardista del lenguaje a partir de diversas referencias objetivas que, como señalamos, apelan al espacio natal chileno como base referencial.

### Obras Citadas

- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Basile, María Teresa. “La naturaleza como discurso sobre la identidad latinoamericana”. *La educación. Revista Interamericana de Desarrollo Educativo* 113 (1992): 75-88.
- Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Jorge Schwartz. Madrid: Cátedra, 1991. 13-24. Impreso.
- Camurati, Mireya. “Emerson y el creacionismo”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 1980. 143-146. Impreso.
- Caracciolo Trejo, Enrique. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Concha, Jaime. “*Altazor* de Vicente Huidobro”. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 283-302. Impreso.
- de Andrade, Oswald. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. “Algunos usos de civilización y barbarie”. *Casa de las Américas* XVII/102 (1977): 29-52.
- Girondo, Oliverio. *En la Masmédula*. Buenos Aires: Losada, 1998. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “El tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana”. *Eco*. 22-23/198-200 (1978): 888-896.
- Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1995. Impreso.
- Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag, 1964. Impreso.
- . *Altazor*. México: Premia Editores, 1984. Impreso.

- . *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Lihn, Enrique. “El lugar de Huidobro”. *Los vanguardismos en la América Latina*. Ed. Oscar Collazos. Barcelona: Península, 1977. 82-104. Impreso.
- López, Alejo. “El jadeo del silencio: sobre *Región de fugas* de Amelia Biagioni”. *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Eds. Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem. Berlín: LIT Verlag, 2013. 61-84. Impreso.
- Ortega, Julio. “Genealogías americanas”. *Aisthesis* 40 (2006): 9-32.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- Pizarro, Ana. “El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 101-128. Impreso.
- Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978. Impreso.