

El hablante poético y los modos del canto extenso en *Altazor* de Vicente Huidobro

*Raúl Silva-Cacéres**

Durante muchos años las mistificaciones se acumularon sobre la vida y la obra de Vicente Huidobro, en gran parte debido a su propia actitud personal, proclive al “caudillismo poético” del que habló Juan Larrea,¹ que acompañaba su activísima personalidad, y su voluntarioso deseo de comando sobre los movimientos literarios de su tiempo. La propia crítica cayó en la trampa, como lo prueban las interminables disputas y contradicciones entre personajes tales como Antonio de Undurruga, el mencionado Larrea, Guillermo de Torre, Cansinos-Asséns, Gerardo Diego, y más recientemente Enrique Lihn y Jaime Concha. Son, sin duda, muchos para citarlos a todos y la lista nunca podría reflejar la intensidad de las disputas, la violencia de los juicios; aunque ahora todo eso, como expresara Pablo Neruda, “quedó atrás en la polvareda, y seríamos inconsecuentes nosotros mismos si comenzáramos a clavarlo con alfileres a riesgo de menoscabar sus alas.”²

Porque alas tenía y no sólo las de su largo y algo tardío *Altazor* (1931). Para el ya citado de Undurruga la presencia de datos y referencias múltiples al cubismo y la entonces reciente vanguardia parisiense se debe a factores casi milagrosos, puesto que la primera cita en textos de Huidobro proviene de 1913 (se trata de su libro *Pasando y pasando*, publicado a mediados de 1914 en Santiago de Chile), afirma el crítico *antes de haber pisado tierra europea*.³

La verdad es mucho menos milagrosa. En primer lugar, Vicente Huidobro realizó su primer viaje a Europa a la edad de siete años en

* Université de Paris-Sorbonne

¹ Cit. por René de Costa en *Huidobro: los oficios de un poeta*. FCE, México, 1984: 15.66

² En: *Ercilla*, Santiago de Chile (7 de feb. de 1960).

³ Antonio Undurruga, *Teoría del creacionismo*. Aguilar, Madrid, 1957.

compañía de sus padres, y aunque en esa época no podía estar interesado en las literaturas y artes de vanguardia, sus padres sí lo estaban y poblaron desde esa remota época la biblioteca familiar con los textos literarios franceses y con revistas culturales de esos años que portaban todos los gérmenes de la modernidad. Es la época en que el niño-poeta habrá de familiarizarse con la lengua francesa a través de las *gubernantas* que traería a su regreso la familia y que acompañarían gran parte de su infancia haciéndolo dominar convenientemente (y no vacilantemente como afirmó el poeta al llegar a París) la lengua de Molière, aunque su expresión escrita fuese menos satisfactoria. Hemos dicho *su familia*, pero deberíamos decir *su madre*. En efecto, doña María Luisa Fernández Bascuñán pertenecía a una familia en la cual las tradiciones culturales y los salones literarios formaban parte importante de la vida familiar. Ella misma lo había vivido en su infancia con las reuniones culturales y políticas que organizaba su padre, don Domingo Fernández Concha, y que ella habría de continuar en la casa señorial de la Alameda y San Martín, muy cerca del sitio donde hoy se elevan rascacielos y las altas torres de la televisión nacional. Es ella quien inició a Vicente Huidobro en la creación de revistas literarias, cosa que el poeta habría de practicar toda su vida.⁴ Feminista apasionada y poeta ocasional, es la madre quien porta en sí la pasión de la modernidad literaria que habría de heredar Huidobro y que él describe tan certeramente cuando, en el prefacio de *Altazor*, el hablante poético señala que *...mi madre hablaba como la aurora... y tenía ojos llenos de navíos lejanos.*⁵

Reconocimiento por parte del poeta de la vocación de lejanía y horizontes abiertos que impregnaba el pensamiento de doña María Luisa y de sus actividades literarias, muy propias del segmento aristocrático ligado a las actividades económicas de tipo urbano de la familia materna y bastante diferentes del conservantismo humanista del padre, ligado principalmente con la aristocracia oligárquica y viñatera del valle central del país.⁶

⁴ Cf. *Azul, Création, Acción, Total, Ombligo, Vital, Nord-Sud* (parcialmente financiada por Huidobro), *L'Esprit Nouveau*, etc.

⁵ Todas las citas del poema son de la edición de René de Costa para Cátedra, Madrid, 1988. Las citas de los libros iniciales de Huidobro pertenecen a la edición y antología de *Vicente Huidobro*, colección Los poetas, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

⁶ Ambas familias tenían propiedades agrícolas, pero el abuelo materno del poeta debió el origen de su gran fortuna a la compra y modernización de terrenos cercanos a la Plaza de Armas de Santiago de Chile y a la construcción de edificios modernos de tipo europeo *fin de siècle*. Hasta hoy los portales que imitan modestamente los de la rue de Rivoli y que rodean la catedral y la Intendencia, llevan su nombre.

Hay, pues, una serie de coincidencias biográficas en Huidobro que van a desarrollarse conjuntamente con la experiencia histórica de esos años y muy especial a partir de 1917, cuando tomó contacto directo con la vanguardia parisiense, a la cabeza de la cual se encuentran Apollinaire, Reverdy, Juan Gris, Picasso. La más visible es la muy ambigua frente a la guerra que en ese entonces llegaba a su término y que encontró un eco sorprendente en el propio Apollinaire, herido feliz y orgulloso de su heroica herida, partidario de un belicismo casi futurista y al mismo tiempo nostálgico del paraíso perdido de la paz entre los hombres. Pero hay algo más. En el importante texto poético de 1918, *Ecuadorial*, antecedente de *Altazor*, el propio Huidobro abraza esta actitud ambigua frente a la guerra y la sitúa como experiencia histórica, en el ámbito de su propia experiencia personal y la de su familia materna, que también acababa de ganar una, la del Pacífico, origen del desarrollo moderno para los Fernández Concha y los Bascuñán.

Es pues, un espectáculo celebratorio el que abre los versos de *Ecuadorial*, libro dedicado a Picasso:

Saliendo de sus nidos
atruenan el aire las banderas
los hombres
entre la yerba
buscan las fronteras
sobre el campo banal
el mundo muere
de las cabezas prematuras
brotan alas ardientes
y en la trinchera ecuatorial
trizada a trechos
bajo la sombra de aeroplanos vivos
los soldados cantaban en las tardes duras...

En el centro de esta experiencia se sitúa el hablante poético para dar cuenta de la equidistancia (y cercanía espiritual) de sus puntos de origen, que más tarde llamará puntos cardinales, y que ahora constituyen una referencia al origen, mirado como un arrecife o rincón del planeta, antes centro de un volcán que el hablante considera como apagado:

Yo he embarcado también
Dejando mi arrecife vine a veros
las gaviotas volaban en torno a mi sombrero
Y heme aquí
de pie
en otras bahías

Sin embargo, la experiencia será fundamentalmente ambigua, porque a la muerte de lo natural se acompañará la idea de la prisión de lo creado por la modernización, como si todavía Huidobro no hubiera asimilado bien la lección del futurismo al cual poco después habrá de combatir: “Pasan lentamente / las ciudades cautivas / cosidas una a una por los hilos telefónicos /.” Es que todavía no estamos en presencia de la palabra poética liberadora, aquella que el propio Marinetti (mal citado y mal comprendido por Huidobro, pero a quien debe mucho) definió en su *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), *Mots en liberté* (1913) y *La splendeur géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique* (1914), los cuales abordan sistemáticamente el problema de la destrucción de la sintaxis, del versolibrismo, de la desaparición del hablante lírico y de la revolución tipográfica de la que hasta Apollinaire es tributario con la poesía visual de sus *Calligrammes*. Como el poeta chileno confiesa al final de *Ecuatorial*, “las palabras y los gestos” *se queman las alas cual dioses inexpertos*.

El proyecto estético de Huidobro se inscribe, pues, en el diseño de una poesía planetaria —una poesía de la rosa de los vientos, podríamos decir— la cual aparece enmarcada por tres acontecimientos bélicos (y un cuarto que vivió de modo más bien epigonal, aunque muy activamente: la Segunda Guerra Mundial) los cuales naturalmente son muy diferentes en importancia histórica para el conjunto del mundo occidental: la Guerra del Pacífico (1879-1885), origen de la prosperidad material y de la modernización ideológica de una parte de su familia; la Primera Guerra Mundial (1914-1918), marco de la experimentación artística y de la modernización expresiva propia de las artes de vanguardia; la Revolución rusa de octubre de 1917, origen de su iconoclastia y de su militancia anárquico-política, vivida, sobre todo, como el punto de conjunción de un nacimiento arcádico ligado a la idea de lo nuevo y lo inédito proyectado con sentido de futuro:

Un mundo se derrumba y otro se yergue
Una procesión camina lenta hacia la muerte
Y otra marcha hacia la vida
Una es el pasado que se esconde

La otra es el mañana que se despierta y que vibra como el ala del día.⁷

⁷ Pertenece a los primeros versos de “Despertar de octubre”, no recogido en volumen. No insistimos en la Segunda Gran Guerra, porque su ciclo nos pareció cerrado, por lo menos en lo referente a la vanguardia. Sus poemarios *Ver y palpar* (1941) y *El ciudadano del olvido* (1941), sin olvidar su póstumo *Últimos poemas* (1948), ofrecen una poesía ligada al pesimismo de la guerra, pero el “vigor ya no reside en la cabeza”. Naturalmente, hay a veces grandes poemas, tales como “La gran palabra”, himno extraordinario al océano.

Sin embargo, un personaje como Huidobro es inseparable de sus mitomanías y de la leyenda que él mismo cultivó sobre su persona y por eso es normal que él le otorgará más importancia a la Segunda Guerra Mundial donde desempeñó la función de corresponsal de guerra al servicio de los aliados —y, según la leyenda insistentemente cultivada por la familia, murió prematuramente en 1948 debido a las heridas recibidas en el conflicto en abril y mayo de 1945, con lo cual al término de su ciclo biológico habría estado en condiciones de igualar a su modelo y maestro Apollinaire, víctima de situación muy parecida al final de la Primera Gran Guerra. El ciclo de la vanguardia se ha cerrado y, a manera de un caligrama postrero, la distribución de los signos del espacio coincidirá con los símbolos lingüísticos que los encarnan.

La modernidad que busca Huidobro es la de una poesía igualadora del mundo exterior con el mundo interior a través de un hablante poético que asume una actitud neutral frente a la totalidad de lo comunicable como proceso lírico. Durante los años que siguen a *Poemas árticos*, *Ecuadorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali* es evidente que la experiencia de la poesía anunciada en *Arte poética*, perteneciente a *El espejo de agua*, será realizada intensamente, practicando por encima de sus tropiezos temáticos la idea del poeta como adivino o visionario, formador de una *fantasía productiva* en el más puro estilo de Novalis, es decir, aquella destinada a transformar el mundo; *toda palabra es un conjuro*, afirmaba el poeta de los *Fragmenten* y de *Ofterdingen*, anunciando la palabra lírica como agente de lo intersticial, de lo heterogéneo, de la apertura hacia lo irracional e incomprensible. De allí la referencia constante en ese poema inaugural de la modernidad huidobriana de los términos *llave, puerta, hoja, algo que vuela, vidrios, espejos, ventanas*, como si entre el alma y el mundo no pudiera existir sino la incertidumbre del canto y la búsqueda de aperturas y reflejos especulares en un sistema de entonación y conjuro, presidido por el rigor y la tensión mentales: esta es una de las coordenadas fundamentales de sus *Creacionismo*, ligado a las sinestesias, a la aliteración, a los desplazamientos metonímicos como modos de penetración de la opacidad agónica del mundo, creando eso que constituye una verdadera bisensorialidad del poeta: ojos que pueden crear con el acto de mirar y oídos que tiemblan y pueden ver a través del ruido musical:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Y más adelante:

El vigor verdadero
reside en la cabeza

El viaje central de Huidobro en busca de la modernidad y de la realización de su proyecto poético traerá como consecuencia un desarraigo para el cual su cosmopolitismo familiar sólo estaba parcialmente preparado. Como si el hecho de viajar desde la periferia hacia el centro de la modernidad hubiera disuelto su horizonte espiritual inmediato y lo hubiera colocado en un lugar ex-centrado y conflictivo del cual da cuenta repetidamente en *Poemas Articos*, textos poéticos de las antípodas culturales que él deberá asumir: *Pasar el horizonte envejecido/mirar en el fondo de los sueños/ y la estrella que palpita*, dirá en el poema “Horizonte” con una nostalgia anunciadora de la rosa de los vientos. Más adelante agregará: *He olvidado la canción comenzada / aquel pájaro que voló de mi pecho / ha perdido el camino*. El desgarramiento es perceptible y la función del hablante poético será, entre otras, la de resituar su ser en la distancia imaginaria presidida por la distancia cultural. *Soy el viejo marino / que cose los horizontes cortados*, dirá en el mismo poemario y en el texto final titulado “Mares árticos”; su desencanto anuncia el dolor cósmico que vendrá después: *Ya no hay descanso / Blando de alas / era mi lecho... Sobre los mares árticos busco la alondra que voló de mi pecho. / En varios poemas de este libro Huidobro insistirá en los límites de su proyecto planetario y situará muy sugestivamente en el poema *Cuatro* un hipotético retorno al horizonte austral. Allí las estaciones del año hacen un viaje para encontrarse en el verdadero centro perdido: *levando el ancla / las cuatro estaciones van a la isla de Pascua / y la mujer deberá esperarlo al final de ese viaje. La referencia a la cuadratura del horizonte interior será una vez más la conclusión del periplo: *Allá en la vida los adioses/ y tú desnuda entre tus brazos/ durmiendo sobre cuatro horizontes.***

Así, la modernidad que busca Huidobro está también presidida por la ausencia, por el hueco, por la pérdida del centro, a la cual se une, como expresara en *Altazor*, la pérdida de Dios, su ausencia casi nitzscheana: *Entonces oí hablar al Creador sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo*, dice el hablante antes de comenzar su caída en paracaídas, que se vuelve un símbolo irónico de la modernidad. Pérdida del *omphalos*, expulsión del paraíso y atracción declarada del infierno, al asumir esta exasperada antítesis baudelairiana, Huidobro habrá también de asumir la capacidad del poeta como vidente esencial a

la manera de Rimbaud. La disolución de su horizonte espacial que orientaba sus desplazamientos lo va a llevar a la formulación poética de una verdadera rosa de los vientos, como un modo de su difícil re-colocación en el mundo. La tonalidad fuertemente blasfematoria de algunos cantos de *Altazor* y el valor anticipatorio de muchas de las acciones del personaje confirman estas dos vertientes citadas, al tiempo que afirman los problemas de la trasplatación de su horizonte hispánico y católico hacia los centros culturales de la época y de la respuesta inmediata y fulgurante del poeta en esta durísima batalla de horizontes que él asumió. Como lo muestran los títulos de todas las obras publicadas entre 1916 y 1918, la distancia exterior no es sino una forma más de la *distancia interior*, de este “ángel en el exilio” que se debate entre el caos y la luz: a los *Poemas árticos* de 1918 se opone su región antártica original; al polo norte y a la aurora boreal, los arrecifes, la roca natal o la isla de Pascua; a *Ecuatorial* de 1918 se iguala *Tour Eiffel* y *Hallali* del mismo año; a la referencia especular al bello estanque de su infancia en *El espejo de agua* de 1916, su hermosísimo *Horizon Carré*, adaptación y versión francesa hecha por él mismo en 1917, del texto anterior.

Todo en Vicente Huidobro refleja esta dicotomía con voluntad de equidistancia, este desarraigo con voluntad de dominación integradora, este viaje ex-céntrico y ex-centrifugador con vocación de unicidad, por encima o más allá de sus “horizontes cortados”.

Después de este basto periplo se entiende que *Altazor*, en 1931, impregnado del pesimismo de entreguerras, se aboque a la disolución de la palabra a partir de la noción de la caída. Por eso el hablante poético asegura en su *Prefacio* haber nacido el día de la muerte de Cristo en el Equinoccio, a los 33 años, es decir, en un centro ideal en que el día es igual en duración a la noche y en que el sol está en su cenit, o sea a la vertical del Ecuador. Sólo ahora estamos en condiciones de entender la coherencia interna de su voluntad integradora. ¿No es este el sentido acaso del título que dio a su primera gran revista que hizo con Reverdy y Apollinaire: *Nord-sud*?

Vicente Huidobro se inserta en una modalidad lírica muy importante, puesta de moda por esos años: *la del canto extenso*, destinada sobre todo a mostrar las metamorfosis del hablante lírico a través de una polifonía de los sueños, de una delirante búsqueda del infinito, como lo harán Saint-John Perse y T. S. Elliot, asumiendo la destrucción del lenguaje poético convencional, a través de un desplazamiento en un espacio fuertemente simbolizado, propicio al territorio de los mitos cerebrales. Como en el caso del poeta francés ya citado, la voz de un personaje imaginario será la voz de un *aeda* dotado de una considerable elevación, que en el caso de

Huidobro se constituye como elevación estelar, desde la cual planea a partir de *Ecuatorial* la visión de la guerra y la paz, del Norte y el Sur, del descenso y la ascensión, del golpe y el rebote. Un hablante lírico desarticulado, trabajando en una lengua que no es la materna en largos periodos de la elaboración del canto extenso, no podían dar lugar sino a un canto en forma de *mosaico*, otra de las características centrales de la modalidad lírica aludida. Todos los críticos están por lo menos de acuerdo en eso: *Altazor* es un texto poético de desarrollo abrupto y desigual, que parece añadido y recompuesto en numerosos pasajes. El *continuum textual* indispensable también al canto extenso será creado a través de la descomposición de las lenguas en que fue creado: el francés y el español son mucho más que el ingenioso juego de la descomposición de las palabras mencionadas por los críticos. Son la presencia de la doble identidad de la voz lírica: *Soy yo Altazor el doble de mí mismo / el que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente* (Canto I). La propia experiencia de Huidobro será integrada, pues no es tanto que autobiografía directa, sino en cuanto ficción fundadora de un mito personal, tal como sucede con *Anabase, Exil, The four Quartets, Zone*.

Para Jaime Concha⁸ los motivos líricos que se exponen en *Altazor* están en relación con los motivos de la soledad (“Estás perdido Altazor / solo en medio del universo”); el anhelo de eternidad (“Dadme el infinito como una flor para mis manos”) y el de la poesía (“la palabra electrizada de sangre y corazón”). Habría que agregar, sin duda, el de la mujer trascendental que impregna el canto II, y sobre todo, a partir del canto III, el de la descomposición de las formas líricas a través de la descomposición del lenguaje, que es al mismo tiempo una adaptación de otra lengua anterior. Aire movido por los labios, aire del espacio sideral, aire del universo que genera a la tierra, aire de la articulación francesa o española, hemos llegado al centro unificador de la rosa de los vientos: viaje hacia el origen, hacia los centros motores de la circulación y de la vida, hacia la espiritualidad perdida de Occidente, hacia el espejo-cielo de su estanque natal. A ello habría que agregar un tema central en su poesía, hasta ahora poco mencionado por los críticos: el de su condición de viajante sideral y de visionario del futuro: el propio hablante poético se llama a sí mismo como aeronauta, isonauta, aviador interestelar:

Después de mi muerte un día
el mundo será pequeño a las gentes
plantarán continentes sobre los mares

⁸ Vid. Jaime Concha, *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 133 (año CXXIII), 1965.

se harán islas en el cielo
habrá un gran puente de metal en torno a la tierra
como los anillos construidos en Saturno
habrá ciudades grandes como un país. (Canto V)

Vicente Huidobro, primer cosmonauta lírico del siglo XX, ángel caído con vocación de profeta, cóndor chúcaro de los Campos Elíseos, prodigioso palabrero de Llo-Lleo y Santa Rita, inventor en español del canto-límite, ése que se termina con vocales que aúllan en la nada del aire (de paso recordemos que el último fonema del grito huidobriano está constituido por el signo “*a*”), que vuelve al origen así como describe mundos que vendrán.

Nostálgico e irónico fue este visionario esencial, metafísico de viñas y de vinos como la sangre. Capaz de visualizar un futuro abierto por fuerzas no nombradas, capitán de un sueño espacial que sólo al final de su siglo comienza a hacerse realidad, Robinsón adolorido y alegre aviador enredado en la punta de una estrella, antipoeta y mago descendiendo con un paracaídas que es, al mismo tiempo, paradoja de paradojas, su cordón umbilical.