

Al horitaña de la montazonte Procedimientos cubistas en *Altazor* de Vicente Huidobro

Óscar CURIESES

I.E.S. Foundation Chicago (Madrid)
oscarcurieses@gmail.com

Recibido: 01/11/2007
Aceptado: 29/01/2008

Resumen

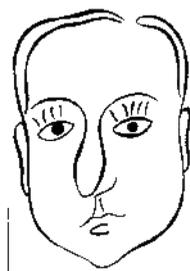
El escritor Vicente Huidobro ha sido asociado al movimiento cubista en muchas ocasiones. Por lo general, dicha asociación se ha justificado más desde la biografía y el entorno del escritor que desde su propia obra. Este trabajo ahonda en esa línea de investigación, su obra, y profundiza en el estudio de la morfología del poema *Altazor*. Este escrito pretende mostrar cómo en *Altazor* existe una reelaboración pormenorizada de algunas de las técnicas que emplearon los pintores cubistas.

Palabras clave: creacionismo, cubismo, morfología, poesía visual, vanguardias.

Abstract

The writer Vicente Huidobro has often been associated with the cubist movement. In general, however, this association has more commonly been justified through the author's biography and historical context than through his own written work. This paper follows the line of analysis focusing on the author's own work through an incisive study of the morphology of Huidobro's poem *Altazor*. This essay intends to show how there exists in *Altazor* a detailed re-imagining of some of the techniques employed by cubist artists.

Keywords: creationism, cubism, morphology, visual poetry, avant-garde.



“En el pasado, el proceso de creación de un cuadro se hacía por etapas. Cada día traía algo nuevo. Un cuadro solía ser una acumulación de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Hago un cuadro y después lo destruyo. Al final, sin embargo, nada ha desaparecido; el rojo que quité de un lugar aparece en otro distinto”

Pablo Picasso

“No podría retratar a una mujer en toda su natural belleza... no tengo capacidad para ello. Nadie la tiene. Por eso he de crear un nuevo género de belleza en términos de volumen, de línea, de masa, de peso, y a través de esa belleza interpretar mi impresión subjetiva. La naturaleza es mero pretexto para una composición decorativa, a la que se añade el sentimiento. El sentimiento sugiere una emoción que yo traduzco en arte. Quiero expresar el absoluto, no simplemente la aparición ilusoria de una mujer”

Georges Braque

1. El creacionismo

Resulta inútil entrar en la discusión acerca del inventor del creacionismo, preferir Pierre Reverdy frente a Vicente Huidobro o viceversa. Esa discusión estéril nos sirve para advertir desde un comienzo las similitudes del creacionismo con el movimiento cubista; el conflicto es el mismo que pudo existir en un determinado momento entre Picasso y Braque, y la invención del cubismo. Por otro lado, y antes de adentrarme en mi trabajo, quisiera referirme a un escritor que no ha estado asociado directamente al creacionismo pero que a mi juicio tampoco se aleja mucho de esta corriente, me refiero a Miguel de Unamuno. Éste, manifestando una oposición reaccionaria frente al cubismo, no deja de sorprendernos cuando utiliza irónicamente términos como *nivolas* o *almarios*, que poseen ciertos rasgos próximos al colla-

ge morfológico¹. No puedo detenerme aquí en este asunto pero creo que se debería estudiar a fondo las posibles relaciones entre el vocabulario que inventa Unamuno y los procesos de transformación de la palabra que emplean los escritores creacionistas.

La explicación que se ha ofrecido de lo que pueda ser el “ismo” creacionista, y que remite a versos de Huidobro parece bastante insuficiente si atendemos a su fundamento en versos como: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas!./ hacedla florecer en el poema”; y también en “el poeta es un pequeño Dios”.

Los versos anteriores no explican nada, sólo constatan un hecho, se acercan más a una consecuencia de entender el arte de un determinado modo que a sus causas. Las palabras de Georges Braque, sin embargo, resultan mucho más luminosas al respecto: “*el asunto no es el objeto: es la nueva unidad, el lirismo que deriva enteramente de los medios empleados*”, “*no se debe imitar lo que se desea crear*”, “*no se debe imitar la apariencia, la apariencia es el resultado*”. Incluso Picasso nos ofrece otra versión posible de los hechos; más acorde quizá con las palabras del propio Huidobro: “*Cuando inventamos el cubismo no teníamos intención alguna de inventar el cubismo. Queríamos expresar, sencillamente, lo que teníamos dentro. Ninguno de nosotros trazó un plan de campaña, y nuestros amigos, los poetas, siguieron con atención nuestros esfuerzos, pero nunca nos dijeron lo que teníamos que hacer. Los pintores jóvenes de hoy se hacen a menudo un programa, y se dedican, como estudiantes diligentes a seguir un programa*”.

El creacionismo de Vicente Huidobro nace con nombre latino en su manifiesto *Non serviam* de 1914² con una serie de propósitos:

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No 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 (...) Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores (...) Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él³.

¹ Este asunto se desarrollará extensamente al final del trabajo en el estudio morfológico de algunas palabras de *Altazor*.

² Huidobro no había viajado a París y no conocía de primera mano lo que allí estaba sucediendo. No llegará a la ciudad francesa hasta 1916.

³ Huidobro, V., «*Manifiesto Non Serviam*», Madrid, *Revista Poesía*, nº 30-31-32 (1989), pp. 230-231.

Al llegar a París el escritor profundizará en la concepción del manifiesto anterior y la ampliará incorporando elementos nuevos de las vanguardias parisinas; ello le llevará a suprimir la puntuación, practicar el caligrama, y a escribir textos en ocasiones próximos al maquinismo con predominio de imágenes arbitrarias e ilógicas. Podemos afirmar con seguridad que todo este proceso creativo se ve influido por el entorno parisino con el que Huidobro se relaciona, aunque en última instancia se distanciará del surrealismo al no aceptar una de sus condiciones necesarias de posibilidad: el automatismo.

Posteriormente el escritor publicará más manifiestos que quedarán reunidos en su obra *Manifiestos* (1925) y en *Vientos Contrarios* (1926). Sus teorías estéticas con el paso del tiempo se configurarán como una construcción que contiene distintos puntos de vista que resultarán siempre más complementarios que opuestos.

2. Poesía visual

Nadie duda hoy de la existencia del *espacio-página* y de que el significado de una palabra queda condicionado en parte por la posición que ocupa dentro de la página en blanco. La opinión de Rudolph Arnheim⁴, uno de los estudiosos más importantes en cuanto a las relaciones entre la imagen y la escritura se refiere, decepciona por su incertidumbre, sobre todo al cuestionar el papel de la poesía concreta. Al releer sus teorías sobre este género poético uno observa que su incertidumbre guarda una estrecha relación con la finalidad que pueda tener o no esta manifestación artística, algo que por otro lado resulta un hecho extrínseco a ella misma⁵. No me parece adecuado juzgar y condenar a toda una generación de artistas simplemente porque se compartan sus ideas estéticas. Ese férreo posicionamiento no es obstáculo, sin embargo, para valorar algunos de los elementos constituyentes de la poesía concreta, que sí le parecen a Arnheim acertados y enriquecedores. Al comenzar este apartado subrayé que nadie duda ya hoy de la eficacia del componente espacial y de la importancia tipográfica en lo que respecta a la poesía y la imagen. Estos fenómenos han sido probable evolución de un proceso que se ha extendido a lo largo de los siglos. Siguiendo la evolución ofrecida por Victoria Pineda⁶ vemos

⁴ Todo el artículo de Rudolf Arneheim titulado *Lenguaje, imagen y poesía concreta* es una crítica bastante parcial de este género, a pesar de que a veces elogie sus posibles virtudes artísticas. Ver en Arnheim, R., *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza, 1989, pp 99-109.

⁵ “Al igual que los escultores hacen surcos en el desierto o envuelven edificios con piezas de plástico que son pueriles si se consideran por sí mismas, la esperanza de los poetas es la de que, en un contexto restaurado –y digo yo, restaurado por quién, de quién, para qué– sus imágenes verbales revelarán una elocuencia digna de su propósito”. Arnheim 1989, op. cit. (nota 4).

⁶ El artículo *Figuras y formas de la poesía visual* I y II de Victoria Pineda es un texto excelente y muy clarificador de toda esta temática.

cómo existe una fase primera que abarca desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII; una segunda que abarca desde allí hasta la obra de Mallarmé y Apollinaire; una tercera centrada en estos dos autores; una cuarta en la que se produce una suerte de revolución propiciada por el futurismo (y a la que los dos anteriores se suman); una quinta en la que surge la poesía concreta y la poesía semiótica; y una sexta en la que nace la poesía cibernética. Asimismo me parece muy pertinente por parte de esta autora la clasificación que hace de la poesía visual, clasificación que aclara muchas de las confusiones existentes en este campo. De un lado distingue entre *poesía visual figurativa* en sus dos posibles modalidades: mimética y abstracta (como la de los dos poemas de Huidobro que encontramos en las páginas 8 y 9); de otro, habla de *poesía visual no figurativa* como se da en *Altazor*. Enumeremos ahora algunos de los rasgos que sí forman parte de la poesía visual pero que no son propiamente cubistas. Tradicionalmente la poesía ha tomado muy en cuenta el aspecto físico del poema o serie de poemas resultando elementos determinantes la longitud del verso, la puntuación, la estrofa, el espaciado y el sangrado. Después, a estos fenómenos se le sumó la tipografía, y más tarde aún con la llegada del verso libre el espacio cobró una dimensión nueva, dotado de una significación mucho mayor de la que se le había otorgado hasta entonces. Este espacio termina afectando a casi todos los componentes anteriores, pero sobre todo a uno de los más esenciales: el ritmo. Este último elemento sí lo incluiré dentro del cubismo puesto que la fragmentación del verso sí es significativa para el conjunto del poema, semeja al proceso de descomposición de planos.

El lector ha de aglutinar como un todo las series de elementos que le son ofrecidos: significado y forma de los significantes, connotaciones sonoras de los mismos, distribución de los significantes en el espacio de la página y tipografía. A través de ellos crea su interpretación del objeto: el poema. Precisamente todos esos elementos que se producen simultáneamente y complementariamente configuran el poema, éste resulta inconcebible sin los anteriores⁷.

⁷ “Entender el lenguaje es reconstruir la imagen a partir de las piezas desarmadas. Uno de los mecanismos principales con que el lenguaje cuenta para reconstruir la imagen es la relación espacial entre las palabras, y la principal relación espacial que se emplea con este propósito es la linealidad. Pero la linealidad no es inherente a la naturaleza del lenguaje (...) El lenguaje se convierte en lineal solamente cuando es utilizado para codificar acontecimientos lineales, ya sea para dar información sobre lo que sucede en el mundo exterior [por ejemplo, al contar una historia], o para contar que ocurre en el mundo del pensamiento (...) Un poema es básicamente intemporal, como un cuadro; al igual que un cuadro, no debe ser dividido en dos partes enmarcadas por separado, y experimentamos como algo negativo el que un poema se alargue hasta una segunda página. Lo que vale para el poema en conjunto vale también para sus partes. La autonomía visual de cada verso lo separa en cierta medida de la continuidad de la secuencia total y lo presenta en una situación dentro de otra situación (...) El poema se revela solamente en la presencia de todas sus partes (...)” Arnheim 1989, op. cit. (nota 4). Estas palabras de R. Arnheim son muy útiles porque permiten un gran avance en nuestro planteamiento; sus palabras son un perfecto trampolín para afirmar que el poema es precisamente ésa suma de ele-

En *Altazor* esto va un poco más allá, Huidobro descompone una realidad a través del lenguaje que nosotros somos capaces de recomponer y que tiene vigencia por sí misma: es autónoma y significativa, resulta una evolución del estrato anterior de significado. Al decir *violondrina* y *goloncelo*, sabemos perfectamente a qué cosa se refiere el poeta, estas palabras añaden algo más, posibilitan un significado poético propio en cuanto a ente poético, tan real como la existencia de *la golondrina* y *el violoncelo* (al final de mi trabajo quedan analizados todos estos elementos).

3. Modelos de poesía visual

3.1. *Horas* y *Noche*, dos poemas de Vicente Huidobro en los que vemos cómo la fragmentación del espacio y los versos juegan un papel muy significativo a través de la imagen.

Horas⁸

El villorrio

Un tren detenido sobre el llano

En cada charco
 duermen estrellas sordas
 y el agua tiembla
 cortinaje al viento

 La noche cuelga en la arboleda
 En el campanario florecido
 una gotera viva
 desangra las estrellas

De cuando en cuando
 las horas maduras
 caen sobre la vida

mentos simultáneamente entendida: los significados y los significantes, la tipografía, los espacios, y los elementos sonoros. Creo que en ese proceso se “desalinea” el poema y ofrece en su verdadera esencia.

⁸ Concha, J., *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, Madrid, 1980. p.48.

Noche

Sobre la nieve se oye resbalar la noche

La canción venía de los árboles
y tras niebla daban voces

De una mirada encendí mi cigarro

Cada vez que abro los labios
inundo de nubes el vacío

En el puerto
los mástiles están llenos de nidos

Y el viento
gime entre las alas de los pájaros

Las olas mecen el navío

Yo en la orilla silbando miro la estrella que humea entre mis dedos

3.2 *La capilla aldeana y Japonerías de estío*⁹. Estos dos caligramas ilustran la

LA CAPILLA ALDEANA

A v e
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y or-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se desperanza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla.
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante la capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos huraños.
Y en el cuadrilo lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas.
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un «Angelus» lloroso con lentitud del campanario.

⁹ Huidobro, V., Madrid, *Revista Poesía*, nº 30-31-32 (1989), pp. 39-42.



clasificación realizada por Victoria Pineda; el primero pertenece a la *poesía figurativa mimética* y el segundo a la *poesía figurativa abstracta*.

3.3. *Poemas concretos*¹⁰ de Ronald Jonson y de Max Bense

(poema concreto de Ronald Johnson¹¹)

eyeleveleye

(poema concreto de Max Bense¹²)

ich

denke

ist

etwas

¹⁰ Género de la poesía muy criticado por R. Arnheim ya que en su opinión no aporta nada y resulta intranscendente. Arnheim se olvida de que algunas de las corrientes fundamentales de la Historia del Arte del siglo XX han seguido este camino. Además la ruptura de la linealidad resulta un logro estético aceptado incluso por los cánones más conservadores. Arnheim 1989, op. cit. (nota 4), pp 99-109.

¹¹ Arnheim 1989, op. cit. (nota 4), p. 108.

¹² Arnheim 1989, op. cit. (nota 4), p. 104.

4. La poética de *Altazor*

A finales de 1930, casi quince años después del cierre del cubismo oficial, Vicente Huidobro finaliza el poema *Altazor*, que pasa por entonces tan desapercibido como las primeras obras cubistas de Picasso y Braque en Francia y España¹³. El poema, escrito originalmente en francés pero publicado finalmente sólo en castellano, ha gozado de las más diversas interpretaciones. Obra metafísica, juego de palabras experimental, y culminación de la estética creacionista¹⁴ (que incorporaría las dos interpretaciones anteriores). Esta tríada interpretativa –en realidad son más de tres pero estas son las dominantes– encuentra su correlato en las distintas teorías acerca de lo que el cubismo es o no es, y en los distintos tipos de cubismo¹⁵. *Altazor* queda sin embargo a cierta distancia de aquellos otros que intentan relacionar el cubismo con ciertas teorías científicas de la época, me refiero a las empirocriticistas y fenomenológicas de Bergson, Husserl, Boutrux y Planck, o a las relativistas de Einstein¹⁶.

Altazor fue un proyecto largo y discontinuo, abierto y cerrado, reescrito a lo largo de más de diez años de desarrollo, lo cual nos lleva a pensar en un análisis pormenorizado de cada palabra y de cada aspecto léxico, en suma, lo verdaderamente original de la obra: la recreación del lenguaje. Este proceso creativo es muy parecido al de gestación de las primeras obras cubistas, pensadas y repensadas, construidas y deconstruidas, hasta llegar al momento de máxima desnudez que es su confrontación con el ojo del espectador y la posterior reconstrucción psíquica del objeto¹⁷.

¹³ En Francia tanto el crítico Louix Vauxcelles, que afirma “*Braque maltrata las formas, lo reduce todo a esquemas geométricos, a cubos*”, como Matisse, miembro del jurado en el salón de otoño de 1908, obstaculizan y arremeten contra el cubismo. Gutiérrez, J., *Las claves del arte cubista*, Madrid, Planeta, 1990. En España, Miguel de Unamuno, se opone de un modo vehemente a la estética cubista, aunque utilice irónicamente en sus novelas términos como *nivolos* o *almarios*, que poseen rasgos próximos al collage morfológico.

¹⁴ El creacionismo aparece como un movimiento formalista de vanguardia en el que se aborda la problemática del agotamiento del lenguaje en vía poética, combinando los diferentes planos de una misma palabra (lexema+morfema) para conseguir la creación de términos nuevos. Lo mismo pretende el cubismo al ofrecer nuevas imágenes de objetos preexistentes.

¹⁵ Si examinamos bien la obra *Los pintores cubistas* de Apollinaire y la comparamos con *Sobre el cubismo* de J.Metzinger y A.Gleizes, encontramos fuertes diferencias.

¹⁶ Creo que el cubismo aporta una gran dosis de relativismo a la pintura en la medida en que toma como esencia el multiperspectivismo y su simultaneidad. También parece haber algo de democrático en sus planteamientos pues permite distintos puntos de vista de una imagen sin que parezca existir necesariamente una jerarquía de la visión. Desafortunadamente, como veremos luego, la simultaneidad –al menos completa– no es trasladable al ámbito literario.

¹⁷ La reconstrucción del objeto en la mente del espectador no deja de mostrar su paralelo con la mezcla óptica propuesta por Signac y Seurat.

En *Altazor* descubrimos un profundo conocimiento de la lingüística, en especial de todos aquellos elementos que intervienen en la formación de palabras¹⁸; este conocimiento es semejante al del espacio, la forma y el color por parte de Picasso y Braque. El poema queda estructurado en siete cantos que recorren el viaje de su protagonista, *Altazor*, desde su creación hasta su posible muerte o caos. La linealidad del viaje no es demasiado clara si omitimos la fragmentación hecha por el autor, lo cual supondría, un orden un tanto desordenado. La existencia de un principio bien marcado y su final, es necesaria para que se produzca la desintegración del lenguaje y lleguemos a formas salvajemente líricas, próximas a la disolución como es el caso de las onomatopeyas finales.

La referencia más temprana al poema data de 1919, cuando Cansinos-Asséns informa de las declaraciones hechas por Huidobro en Madrid a su regreso de París: “Es portador de un libro todavía inédito en el que se resuelven arduos problemas estéticos”. En 1918, Huidobro, publicó en castellano *Poemas Árticos* trasladando las técnicas del cubismo literario, perfeccionadas solo un año antes con Juan Gris y el grupo *Nor-Sud* en París¹⁹. Es este uno de los puntos más importantes del progreso que realiza Huidobro. La escuela cubista de París entiende por cubismo literario el caligrama o la comprensión del papel escrito como un espacio susceptible de ser fragmentado con una serie de consecuencias estético literarias; así, un verso fragmentado produce tanto una alteración en el ritmo del poema como una alteración en la percepción visual; el caligrama es más sencillo: en este se produce la asociación de un objeto/imagen a un texto o viceversa²⁰. Huidobro, sin embargo, conseguirá en *Altazor* que la mezcla de elementos sea morfológica, recrear desde la morfología considerando la palabra como una imagen para reconstruir otra imagen poseedora de significado en sí misma. Anteriormente en *Ecuatorial* ya había aplicado la técnica del collage verbal pero siempre conservando las palabras como imágenes completas. Esta aplicación del collage a un poema extenso de tema dramático, la gran guerra, utilizando palabras como imágenes que se deslizan y caen de la línea horizontal de lectura, parece no haber tenido el éxito esperado si atendemos a las

¹⁸ Paralelamente a la forma de trabajar de Huidobro habremos de indicar la de Picasso y Braque: “Ambos rechazaron el carácter fortuito y accidental del impresionismo y la espontaneidad cromática del fauvismo y prefirieron el método de Cezanne en su tratamiento geométrico de los objetos, reducidos mediante un proceso de abstracción a estructuras simples con el fin de facilitar su visión total”. Jesús Gutiérrez Burón en *Las claves del arte cubista*.

¹⁹ Además de Juan Gris son de especial relevancia los escritores Andre Salmon, Max Jacob, Jean Metzinger y Albert Gleizes autores de *Sobre el cubismo* (1912) y Guillaume Apollinaire por sus libros *La pintura cubista* (1913) y *Meditaciones estéticas* (1913).

²⁰ Los caligramas no son un invento del cubismo, algunos afirman la existencia de caligramas en la época clásica y sin ninguna duda los encontramos en el siglo XVII. Me remito al libro *Poesía alemana del barroco* en el que podemos encontrar varios de ellos, por ejemplo el titulado *En las nupcias de don Fock Kruminga con doña Cunigunda Zobel celebradas el 7 de mayo de 1666 en Bremen* (ver pag. 8).

palabras de Juan Gris: “*Poemas Árticos* yo lo considero superior a *Ecuatorial* o por lo menos lo comprendo mejor”.

En *Altazor*, el poema parece mejor trabado y desde el primer verso marca una dirección, “*Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?*”. Ese camino se completa al llegar al último verso del canto séptimo en donde se dibuja la abstracción de la palabra: “*Ai a i ai a i i i o ia*”²¹.

A lo largo de sus siete cantos el poema experimenta eso que Huidobro llama desafío a la razón. Progresivamente se irá suprimiendo la puntuación llegando a violentar la sintaxis y eliminar ciertas conexiones verbales²² junto a la ruptura de los versos y su correspondiente explicitud del vacío. He mencionado la consecuencia de la ruptura del verso en cuanto al ritmo pero no debemos olvidar la posible relación con “la creación desde el hueco” de los escultores del cubismo y de otras corrientes: Lipchitz, Archipenko, Laurens o incluso Gargallo. El vacío cumple una función tan primordial como el lleno, el vacío significa y posibilita la existencia de la escultura misma.

Altazor se rescribió durante unos diez años y en su forma inacabada²³ sólo fue publicado finalmente en español²⁴. En 1931 Huidobro hace referencia al poema de esta forma: “*Altazor es ya muy viejo y seguramente usted conocía fragmentos de él en diarios y revistas, tanto en francés como en español, desde hace más de diez años*”. Las disparidades de tono, estilo y contenido fueron, sin duda, obstáculo principal para una lectura correcta de *Altazor* en el momento de su aparición. Pero a día de hoy, y tras múltiples ediciones de la obra de Huidobro, éste sigue eludiendo toda interpretación (¿cómo podríamos interpretar alguna de las grandes obras maestras de Picasso, Braque o Gris?) que lo abarque en su totalidad. Es precisamente esto lo que intenta el cubismo, acabar con las verdades absolutas y ofrecernos un multiperspectivismo simultáneo de la cosa, donde la única jerarquía posible es la que aglutina la totalidad de puntos de vista; recordemos en este sentido las palabras de Apollinaire en *Los pintores cubistas*: “La verdad será siempre nueva”.

Altazor, por tanto, no es una obra acabada en el sentido tradicional del término; el texto es obra en marcha que va sumando perspectivas de sí misma.

²¹ El proceso que experimentan las palabras al final del canto séptimo es semejante al callejón sin salida donde queda encerrado el cubismo en la fase hermética. Sin embargo, Huidobro no encontrará para lo literario algo semejante al cubismo sintético.

²² Lo que produce un resultado similar al de la obra pictórica, dada la aparente inconexión de planos tratados como entidades independientes.

²³ Habría que examinar hasta qué punto existía en Vicente Huidobro un deseo de terminar el poema. Precisamente con la vanguardia asistimos a la creación de obras de esencia inconclusa. Asimismo, los bocetos, si son de calidad, cobran cierta autonomía respecto a la obra final. Claro ejemplo serán las series de “Cabezas Llorantes” de Picasso que posteriormente se transformarán en secciones de *El Guernica*.

²⁴ Quizá para poder ofrecer una crítica más certera necesitaríamos la versión de *Altazor* en francés. Hasta la fecha desconozco su existencia en el territorio español.

El canto I es el más largo de los siete, setecientos versos vertebran el inicio del viaje. Altazor (protagonista del poema homónimo) se interroga a sí mismo; quiere saber lo que todo ser humano se pregunta: qué hace aquí y qué es la vida. Este primer canto resulta muy brillante en cuanto a lo formal y hacia la mitad del mismo el lector conoce una de las ideas esenciales del poema: el barco que irremisiblemente se hunde.

Este hundimiento, esta caída, es la misma que en progresión ira experimentando el lenguaje: la descomposición.

El canto II es una oda a la mujer, la aparente incongruencia con el canto anterior no debe extrañarnos pues en las representaciones cubistas también encontramos este tipo de contrastes. El canto I es un todo completo, en él se declara la necesidad de forjar un nuevo tipo de expresión y se anuncia su inminencia. El canto II no funciona, por tanto, como progresión lógica del primero. Este fenómeno se lleva a cabo también en *Las pagodas ocultas* (1913), obra de prosa modernista dedicada a su mujer. No podemos afirmar que la presencia del canto II, de línea temática tan dispar respecto al anterior y también de los posteriores sea algo gratuito. Al contrario, ¿no nos encontraríamos frente a un elemento semejante al collage, en el que se integran elementos dispares que pertenecen a realidades diferentes?

A partir del canto III los versos de *Altazor* asumen una dirección nueva, claramente orientados hacia una progresiva desarticulación del lenguaje que culmina con el grito que cierra el canto VII y el libro. Estos cantos, del III al VII, pueden leerse como profunda experimentación del lenguaje poético, búsqueda en la que el poeta utiliza nuevos recursos expresivos y los deja atrás llevándolos hasta la extenuación. En ese sistema de sucesivos cambios, lo único constante es el procedimiento, se prueba una posibilidad lingüística hasta el agotamiento y se aterriza en su consecuencia última: la desaparición²⁵.

Altazor supera su propia forma para convertirse en un texto que estando limitado por el lenguaje se convierte en un perfecto ejemplo o muestra de cómo el lenguaje en general limita cualquier texto o posibilidad de texto. Es muy significativo que al final del canto III se llegue a cuestionar el propio sistema creacionista.

El canto IV presenta la renovación cíclica del arte, donde se ensayan distintas posibilidades expresivas. Desde el fluir psíquico del surrealismo se llega a una especie de trans-significación basada en la descomposición léxica de las palabras, para después sugerir un posible desarrollo a las mismas: "*Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas/ Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura*". La técnica citada puede dar lugar a infinitas posibilidades expresivas. No podemos ni debería-

²⁵ Ese tratamiento que experimenta el texto es semejante al proceso que se lleva a cabo con las imágenes en el cubismo y sus dos fases históricas. La fase analítica, donde la imagen es todavía accesible y donde el objeto se puede reconstruir; y la fase hermética, que finalmente es abandonada donde la reconstrucción de lo representado es imposible.

mos señalarlas todas, es mejor recordar el efecto que éstas pueden producir en la lectura y en el goce estético y demoledor que producen: “*El meteoro insolente cruza por el cielo/ El metepata, el metecobre/ El metepiedras en el infinito*”. La trans-significación ocasionada por utilizar una palabra como *meteoro* (compuesta por “mete” más “oro”) destaca la naturaleza misma del lenguaje y su potencialidad para significar.

Al inicio del canto V, Huidobro nos advierte: “*Aquí comienza el campo inexplorado*”. El poema será un camino extraño y virgen, donde las normas serán voluntariamente ignoradas, caso de la alteración de géneros: “*La montaña y el montaña/ Con su luno y con su luna*”. Estos procedimientos nunca son arbitrarios, el sistema de escritura varía pero siempre encuentra una estructura que sustente la tensión poética. Así, todo se encuentra en mutación, las palabras mismas son transformadas y su función metamorfoseada: los sustantivos se hacen verbos y los verbos se sustantivan²⁶.

En todo caso lo que se trata de subrayar es lo mismo, la idea de una poesía viva que no sólo divierte sino que es también experimental. Este asunto lo vemos desde el verso 240 del canto V (“*Y juega con nosotros molino de viento/ Molino de alieno/ Molino de cuento...*”) hasta el 433 del mismo canto. Se obliga al lector a reconocer que la variedad de la serie “molino de” podría ser casi infinita, muy similar a la suma de perspectivas del cubismo.

Si los cantos IV y V conectan la vanguardia con recursos anteriores a ella, los cantos VI y VII auguran un callejón sin salida para la escritura. Exhaustas las posibilidades de la palabra ésta queda reducida a sonidos que progresivamente pierden el significado. El léxico del canto VI es todavía reconocible, pero en él se continúan los procesos de descomposición y recreación, radicalizándolos cada vez más. El ritmo sonoro y el espacio visual de la página en blanco son los elementos que mantienen el lirismo de un *Altazor*, cada vez más fragmentado a nivel léxico, pero en el que paradójicamente nace la poesía porque se incrementa el número de palabras inventadas como “horicielo”. El lector en esa fase es responsable de la reconstrucción de los significados teniendo como base toda la experimentación de los cantos previos (como aquel “al horitaña de la montazonte”), a sabiendas de que en última instancia será imposible o casi imposible.

De esa posible significación todavía en el canto VI pasaremos en el canto VII a un lenguaje plenamente inventado donde sólo queda el sistema lo sonoro de las letras. De un verso como “*Tempovio/ Infilero e infinauta zurrosía/ Jaurinario uru-rayú*” llegaremos a otro como “*Lalalí/ Io ia/ iiii / Ai a i ai a iii o ia*” de disolución léxica extrema.

²⁶ Esta transposición del lugar ocupado por un elemento es otro de los caracteres más reconocibles de la pintura cubista.

5. Rasgos cubistas o similares en *Altazor*²⁷

5.1. Utilización de la sufijación y la prefijación

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

(*Altazor*, prefacio a *Altazor*. Pag, 60)

A través de los mecanismos de sufijación y prefijación obtenemos una palabra nueva, “parasubidas”. La fractura de una parte del todo construye por antítesis un todo diferente, de *paracaídas* a *parasubidas*.

El original “para-” (de *paracaídas*) designa un objeto: utensilio que sirve para. En *parasubidas* se crea un antónimo, modificando la función del objeto y creando un término poético que designa un utensilio que frena el ascenso, o bien que frena la caída hacia arriba. Este proceso se encuentra muy en consonancia con la técnica del collage, se añade algo a una imagen y ésta se convierte en algo nuevo.

*Que no compro estrellas en la nochería
Y tampoco olas nuevas en la marería*

(*Altazor*, canto IV: versos 213-214. Pag. 106)

A través de la sufijación en *nochería* y *marería* creamos nuevas palabras. Estamos ante un proceso de nominalización denominal en el cual se crea un locativo relacionado con la base (noche o mar), o bien un nombre de cualidad que presenta la abstracción de la base. El añadido -(e)ría a la base posibilita la creación. Nos encontramos ante una relación con el collage.

Los planetas maduran en el planetal

(*Altazor*, canto IV: verso 300. Pag. 109)

A través de la sufijación en *planetal* mediante un proceso de nominalización denominal, se crea la nueva palabra. Generalmente esta “-al” se añade a nombres de árboles y plantas o productos agrícolas. De modo que alude a un campo plantado de

²⁷ Esta parte del trabajo se llevó a cabo junto a Israel Bloesch, quien desempeñó un papel fundamental en todo el análisis posterior. Nuestro textos base para el análisis morfológico fueron los libros *La formación de palabras en español* de Manuel Alvar (Madrid, Editorial Arco Libros, 1996) y *Formación de palabras en español* de Mervin F. Lang (Madrid, Editorial Cátedra, 1997).

planetas o al conjunto de los planetas, a su espacio. Sin considerar el contexto, podríamos pensar que se trata de una adjetivación denominal, y que representa el conjunto abstracto de lo relacionado con los planetas.

En la mesa mediúmnica de sus irradiaciones

(*Altazor*, canto III; verso 64. Pag. 95)

A través de sufijación, en *mediúmnica*. Parece innegable que se trata de un proceso de adjetivación denominal. Pero ¿qué significa este sufijo? También podría tratarse de un sufijo apreciativo diminutivo. Aunque no lo parece por la posición del acento.

Descolgada esta mañana de la lunala

(*Altazor*, canto IV; verso 165. Pag. 105)

Nos encontramos ante el ala de la luna, quizá se aluda a la forma de la misma en una de sus fases. *Lunala* una palabra compuesta del tipo sacacorchos.

Todos estos casos reflejan una relación con el cubismo. La gran diferencia es que la técnica del collage utilizada por los cubistas pretende eliminar el grado de abstracción existente en algunos de sus cuadros al insertar elementos tomados de la realidad cotidiana (por ejemplo, el papel de periódico). En *Altazor* la técnica del collage posibilita la creación de palabras nuevas, no intenta disminuir el grado de abstracción. En ambos casos encontramos una realidad nueva. Desde mi punto de vista, es evidente que hay una fragmentación de la palabra. Dicha fragmentación junto al elemento añadido existente en el mundo del lenguaje permite su nueva significación²⁸.

5. 2. Utilización de la composición

Huidobro explota extraordinariamente este campo. A grandes rasgos podemos distinguir en *Altazor* dos tipos de composición. El primer tipo está representado por el verso *Al horitaña de la montazonte*. A primera vista se aprecia que no hay aquí una composición real en los dos términos creados y el significado. ¿Tiene significado alguno de ellos? El caso es que sí comprendemos lo que nos propone el poeta, el proceso de significación sí se llega a completar. Observamos que ha fragmentado las palabras y las ha vuelto a componer mezclándolas. ¿Podemos llamar a esto

²⁸ Es importante este hecho porque esa partícula añadida forma parte de nuestro universo del discurso, “sabemos” qué significa, por eso la asociación funciona.

composición? Quedan claros aquí los procesos de composición cubista; lo que fue el horizonte de la montaña o la montaña del horizonte, ha quedado transformado en *Al horitaña de la montazonte*. La imagen ha sido fragmentada en sus dos elementos y vuelta a formar con ellos mismos con un resultado distinto y completamente nuevo. Huidobro hace que la imagen adquiera un significado único e inseparable al mezclar los elementos descompuestos y recomponerlos después en una totalidad que, sólo si se mantiene unida, tiene significado.

Este mismo proceso queda manifiesto otros versos del poema:

La violondrina y el goloncelo; La farandolina en la lejantaña de la montaní; El horimento bajo el firmazonte; Montanario Campañoso; El unipacio y el espaverso.

Pero más adelante en un verso como *De la firmeza al horicielo* juega con nuestra memoria utilizando medias palabras decompuestas previamente. Así, tales lexe-mas, aunque incompletos, poseen un significado para nosotros con referencia a lo anterior.

El otro tipo de composición se caracteriza por la creación de un campo semántico en torno a una base, realizando la sucesión de ésta. Por ejemplo en la serie:

*Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golotrina
Ya viene goloncima
Ya viene la golonchina
Ya viene la golonclima
Ya viene la golonrima
La goloniña
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 vahido en la cabeza de la montaña*

*Viene la golongira
Y el viento se hace parábola de silfides en orgía.*

(*Altazor*, canto III; versos 166-189)

Manteniendo la rima asonante Huidobro une al núcleo “*golon-*” de *golondrina* palabras de tres categorías gramaticales distintas.

- a) Adjetivos que siempre determinan o califican;
- b) Verbos en tercera persona que delimitan el campo de acción de la golondrina;
- c) Sustantivos cuya estructura interna resulta dudosa, pues no sabemos cuál es verdaderamente el núcleo del compuesto, o si se está produciendo una coordinación entre los elementos. El mecanismo utilizado en este tipo de composición podría ser considerado una forma de visión múltiple que tenemos de la golondrina, o de la golondrina vista por nosotros. Contemplamos casi en simultaneidad, dentro del grado que permite el lenguaje, los distintos puntos de vista del objeto golondrina.

*Pero el cielo prefiere el Rodoñol
Su niño querido el Rorreñol
Su flor de alegría el Romiñol
Su piel de lágrima el Rofañol
Su garganta nocturnas Rosolñol
El Rolañol
El Rosiñol*

(*Altazor*, canto IV: vs. 193-199. Pag. 106)

En el *rodoñol*, crea el campo semántico de las notas musicales en torno a la palabra *rossignol* (ruiseñor; que no ha traducido del francés porque en castellano no contendría ninguna nota musical en su interior). De esta forma el ruiseñor queda unido a la escala de las notas musicales.

Porque encontró la clave del eterfinifrete

(*Altazor*, canto IV; verso 335. Pag. 110)

Es sorprendente la composición realizada con *eterfinifrete* a través de sus tres lexemas. Los dos primeros (*eter* y *fini*) se entrelazan a la imagen del significado del tercero (*frete*). El término *eter*: lo eterno; más la partícula *fini*: lo finito; más el término *frete*: enrejado compuesto de bandas y barras muy estrechas.

En *eterfinifrete* el trabajo poético de Huidobro llega a una extrema complejidad. Desde mi punto de vista la creación de esta palabra implica el enlace de lo finito con lo eterno a través de algo semejante a un enrejado. Pensemos en el vuelo de *Altazor* y no pasemos por alto que todo el poema está concebida como una especie de caída. La caída del hombre de lo eterno a lo finito, es decir a este mundo, límite entre ambos espacios e ideas.

5. 3. Otros fenómenos destacables no morfológicos

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo del infinito

Cae al fondo del tiempo

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se puede caer

Cae sin vértigo

Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades

A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios

Cae y quema al pasar los astros y los mares

Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan

Quema el viento con tu voz

El viento se enreda en tu voz

Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos

Cae en infancia

Cae en vejez

Cae en lágrimas

Cae en risas

Cae en música del universo

Cae de tu cabeza a tus pies

Cae de tus pies a tu cabeza

Cae del mar a la fuente

Cae al último abismo de silencio

Como el barco que se hunde apagando sus luces

(*Altazor*, canto I: versos 33-56. Pag. 62)

A través de la sucesión de versos se nos ofrece, al igual que en el caso de *la golondrina*, una visión progresivamente simultánea de la caída que nos aproxima a una visión total de la misma.

Ojo por ojo
Ojo por ojo como hostia por hostia
Ojo árbol
Ojo pájaro
Ojo río
Ojo montaña
Ojo mar
Ojo tierra
Ojo luna
Ojo cielo
Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa.

(*Altazor*, canto IV: versos 56-67. Pag. 101)

En esta sucesión se nos ofrecen los objetos que el ojo contempla, la forma es sucesiva pero la enumeración hace que cada elemento nuevo se incorpore al anterior dotándolo de cierta simultaneidad.

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de unguento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
Molino de tejimiento
Molino de regimiento
(...)

(*Altazor*, canto V; versos 241-430. Pag 118-123)

A través de esta secuencia aparece una multiplicidad de puntos de vista del molino que además conectan con el movimiento del objeto; cada verso, al empezar con la palabra molino, semeja un nuevo giro.

5. 4. *Reconstrucción de la oración*

*La herida luna de la pobre loca
 La pobre loca de la luna herida
 Tenía luz en la celeste boca
 Boca celeste que la luz tenía
 El mar de flor para esperanza ciega
 Ciega esperanza para flor de mar*

(*Altazor*, canto V: versos 231-235. Pag. 118).

Un procedimiento que se encuentra en la base de la tradición literaria conecta plenamente con las técnicas cubistas. El significado de los versos queda completamente transformado mediante ese tipo de alteraciones.

5. 5. *Descomposición total del lenguaje y onomatopeya*

*Ai aia aia
 ia ia ia aia ui
 Tralalí
 Lalí lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam
 Uiaya zollonario
 lalilá
 Monlutrella monluztrella
 lalolú
 Montresol y mandotrina
 Ai ai
 Montesur en lasurido
 Montesol
 Lusponsoredo solinario
 Aururaro ulisamento lalilá
 Ylarca murllonía
 Hormajauda marijauda
 Mitradente
 Mitrapausa
 Mitralonga*

matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
la ia campanuso compasedo
Tralalá
Ai ai mareciente y eternauta
Redondella tallerendo lucenario
la ia
Laribamba
Laribambamplanerella
Laribambamositerella
Leiramombaririlanla
lirilam
Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Uhulayu
lulayu
layu yu
Ululayu
ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuená
Cantasorio ululacente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá
Campanudo lalalí
Auriciendo auronida
Lalalí
Io ia

iiiio

Ai a i ai a i i i i i o ia

(*Altazor*, canto VII: versos 1-67; Pag. 137-138)

Antes de afirmar o negar cualquier hecho respecto al último canto del poema debemos preguntarnos hasta qué grado nos encontramos ante una forma de lenguaje. Sí, es cierto, algunos elementos indican la existencia de lenguaje porque existen todavía algunas palabras, pero la descomposición y la fragmentación es tal que no somos capaces de obtener ningún significado de las secuencias más radicales, únicamente advertimos que el lenguaje se ha quebrado en onomatopeyas y resulta imposible reconstruirlo.

No obtenemos posibles significados como en *al horitaña de la montazonte* sino que asistimos a un lenguaje completamente fragmentado que balbucea junto a nosotros:

Lalalí

Io ia

iiiio

Ai a i ai a i i i i i o ia

(*Altazor*, canto VII: versos 64 y ss. Pag. 138)

6. Conclusión

Quiero cerrar este trabajo con dos citas. La primera pertenece al libro *Sobre el cubismo* de J. Metzinger y A. Gleizes: “*Un objeto no tiene una forma absoluta, sino tantas como planos existen en el ámbito de la significación*”²⁹. La segunda pertenece a Pablo Picasso: “*Un cuadro no se piensa ni se organiza de antemano. Cambia mientras se hace, conforme cambia el pensamiento del pintor. Y una vez terminado sigue cambiando, de acuerdo con el estado de la mente de quien lo mira. Un cuadro tiene una existencia, como una criatura viva, y experimenta los cambios que nos impone nuestra vida día a día. Todo esto es natural, pues el cuadro vive solo gracias al hombre que lo mira*”³⁰.

Creo que mi visión de *Altazor* de Vicente Huidobro y su relación con el cubismo ha quedado lo suficientemente justificada. Esta visión no constituye sino una

²⁹ METZINGER, J. y GLEIZES, A., *Sobre el cubismo* (Colección Arquitectura), Valencia, Edición del Colegio oficial de aparejadores y técnicos de Murcia, 1986, p.43.

³⁰ CHIPP, H.B, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Akal, 1995, p.292.

visión más de las posibles que a lo largo del tiempo se irán dando en los lectores, y que habrá de ser cotejada y completada con la del resto de los lectores que vayan acercándose al poema.

Bibliografía consultada

- ALVAR, M., *La formación de palabras en español*, Madrid, Editorial Arco Libros, 1996.
- APOLLINAIRE, G., *Meditaciones Estéticas, Los pintores cubistas*, Madrid, Editorial Visor, 1994.
- ARNHEIM, R., *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- BENKO, S., *Vicente Huidobro y el cubismo*. México D.F., EFE, 1993.
- CONCHA, J., *Vicente Huidobro*, Madrid, Editorial Júcar, 1980.
- COZAR de, R., «Poesía e imagen», *Boletín oficial del taller Sol*, ([http: www.boek861.com/lib_cozar](http://www.boek861.com/lib_cozar)).
- CIRLOT, L., *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Labor, 1993.
- CHIPP, H.B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Akal, Madrid, 1995.
- ESTÉBANEZ, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- GUTIÉRREZ, J., *Las claves del arte cubista*, Madrid, Editorial Planeta, 1990.
- HUIDOBRO, V., *Altazor*, México D.F., Ediciones Coyoacán, 1999.
- HUIDOBRO, V., *Altazor y Temblor de cielo*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998.
- LANG, M. F., *Formación de palabras en español*, Madrid, Editorial Cátedra, 1997.
- METZINGER, J. y GLEIZES, A., *Sobre el cubismo*, Valencia, Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Técnicos de Murcia, 1986.
- CHIPP, H.B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Akal, Madrid, 1995.
- PINEDA, V., «Figuras y formas de la poesía visual I y II», *Revista Saltana*, (<http://www.saltana.com.ar/1docar/0437.html>).
- VALSECHI, M. y CARRÁ, M., *La obra pictórica de Braque*. Barcelona. Editorial Noguer, 1976.