

**DE LA METÁFORA AL SÍMBOLO.  
APROXIMACIÓN CRÍTICA AL POEMA  
«ALTAZOR» DE VICENTE HUIDOBRO**

Graciela MATURO  
Universidad Católica de Argentina  
Buenos Aires

En trabajos recientes hemos señalado la conveniencia de reconsiderar el fenómeno literario de la «vanguardia», tanto europea como americana, a la luz de criterios hermenéuticos capaces de restituir al experimentalismo estético su valor gnoseológico, al insertarlo en el contexto de los descubrimientos científicos de comienzos del siglo actual, como asimismo su virtualidad poética de reactualizar contenidos simbólicos aún negados inicialmente por el escritor<sup>1</sup>. Vista desde tal perspectiva, la vanguardia viene a revelar su continuidad profunda con el pensamiento romántico al que completa por su audacia realizadora en tanto que salta por encima del preciosismo simbolista y del intimismo afectivo idealizante. El Poeta Profeta, el Poeta Vidente, será a su turno el Poeta Mago que redescubre aquellos niveles de la actitud poética.

Vicente Huidobro nos parece un caso ejemplar de tal continuidad profunda, que entraña una cierta discontinuidad expresiva con los momentos más próximos de la tradición; continuidad que aparece señalada desde el poema mismo, en el caso de *Altazor*. La innovación metafórica se convierte en estímulo y correlato de una aventura interna que culmina en la revitalización simbólica, punto de la reanudación romántica que el poeta señala a través de formas paródicas.

<sup>1</sup> Remito a mi artículo «Sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana», incluido en *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Ed. Orígenes, 1986. Compilador Fernando Burgos.

Sin pretender un acabado desarrollo del tema propuesto, dejamos indicados algunos rumbos para una nueva lectura del poema, y postulamos su inscripción en un amplio contexto de renovación filosófico-poética que tiene sus extremos en el concretismo visual, tendiente a la valorización de la escritura, y el surrealismo, de raíz automatista y onírica. Entendemos que el clima de las vanguardias incluye ambos extremos, excesivamente discriminados en cierto momento, y los enlaza en una aventura del conocimiento que no excluye el salto metafísico. Son buen ejemplo de ello Apollinaire, Reverdy, Mondrian y otros artistas europeos, así como los vanguardistas Huidobro, Marechal y Lezama Lima, en América.

Bien lo dejaba señalado Apollinaire cuando decía:

*je juge cette querelle de la tradition et de l'invention  
de l'Ordre et de la Aventure.  
Vous dont la bouche est faite a l'image de celle de Dieu  
Bouche qui est l'ordre meme  
Soyez indulgents quand vous nous comparez  
A ceux qui furent la perfection de l'ordre  
Nous qui quêtons partout l'Aventure...*

(La jolie rousse)

Por otra parte ambas actitudes, activo-constructiva y receptivo-onírica se reafirman como fases del poeta romántico, moderno (esta palabra la utiliza Baudelaire) volcado a las más audaces experiencias de entrega mediúmnica y a la vez a la indagación rigurosa de su propia experiencia y del mundo.

Dice Reverdy, uno de los padres de la escuela creacionista:

«La poesía es un instinto del hombre que está precisamente entre la reptación y el vuelo. Es instinto de crear, de elevarse por encima de su condición que lo ata a la tierra, pero solamente por la punta del pie. La poesía tiene su fuerte en ese punto de contacto doloroso entre la realidad exterior y la conciencia humana. El hombre se adueña de las cosas y las domina nombrándose, plegándolas a su voluntad para expresar la realidad superior de su mundo interno. No hay imágenes en la naturaleza, la imagen es lo propio del hombre, ya que ella no es imagen sino por la

conciencia que de ella se tiene. El espíritu del poeta es una fábrica de imágenes, el poeta es un transformador de potencias; la poesía es la realidad humanizada así como la luz eléctrica es la transformación de una energía temible y mortífera a tensión demasiado alta. A la realidad verdadera el poeta la sustituye por la realidad imaginaria. El de los poetas es el papel más importante en la actividad humana para la conservación, la continuidad y la marcha de la humanidad en el mundo» («La función poética»).

Puede discutirse el tema de la oposición entre realidad 'inventada' y 'verdadera', pues en la vanguardia innegablemente pesa una vocación gnoseológica estimulada por la ciencia, y el afán romántico de hallar una convergencia entre la ciencia y la poesía; de todos modos, el fragmento aducido nos dice bien a las claras que el poeta creacionista posee una conciencia de su misión humanista, y se halla alejado del mero juego. Huidobro tiene en alto grado esa conciencia del poeta y el poetizar; sus escritos juveniles defienden al poeta-dios y a la palabra-revelación.

Sin embargo, se evidencia a todo observador de su total periplo que hubo en su actitud poética y filosófica cierta evolución; acaso sea *Altazor* el momento crucial del cambio. En su manifiesto «Non serviam» había dicho Huidobro:

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanza al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo...

No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo...

El artista debe crear su mundo propio e independiente paralelamente a la naturaleza.

En «*Altazor*» se pone en evidencia, objetivada en forma falsamente narrativa, la trayectoria del poeta-Mago destruido por la «altura» y condenado a descender, en un descenso desprovisto de dramatismo ya que es valorado positivamente. La grandeza de la aventura permite al Ángel Rebelde su final in-

serción en el orden cósmico, inserción advertible en los poemas posteriores de Huidobro:

*Cuando un hombre está tocando sus raíces  
la tierra canta con los astros hermanos*

La raíz de la voz (El ciudadano del olvido)

El poema propone una trayectoria ejemplar, sin ignorar aspectos autobiográficos. El poeta Altazor continúa visiblemente a Huidobro en el impulso creador, la capacidad inventiva y lingüística, y el humor desafiante que el poema explaya, realiza y parodia en máximo grado.

### *Estructura del poema*

Como Marechal en su *Heptamerón*, Huidobro adopta la estructura septenal, que es también septimanal, para organizar su largo poema. Es este asimismo un gozne simbólico que nos induce a recordar otros símbolos evidentes en la etapa pre-creacionista de Huidobro, cuyo examen daría pie a una interesante exploración intertextual.

Sin pretensión de glosar o «normalizar» el poema, procedimiento que no consideramos aconsejable en el tratamiento de la poesía lírica, intentaremos una ordenación de su línea sintagmática más apreciable, ya que, como es típico de cierto género romántico, adopta la forma aparentemente narrativa para desplegar en ella contenidos líricos y expositivos. Esa forma, asumida desde el comienzo a partir de una primera persona —que da lugar a una segunda y a una tercera en un juego flexible de perspectivas— es la parodia de una «autobiografía», o al menos tal es la orientación que imprime el Prefacio: «Nací a los treinta y tres años...» El siguiente esquema intenta esa ordenación:

Unidad	Contenidos sintagmáticos (o sustitutos)
Prefacio	El hablante narra su propia historia entremezclada con la creación del mundo. Luego

- el propio Dios habla de la creación.  
Aparece la Virgen como guía del poeta.
- Canto I Altazor es la persona invocada por el hablante. Se hace una invitación al poeta —al hombre— hacia la gran aventura.
- Canto II Aparece la Mujer. La pareja, microcosmos, es presentada como realización de lo humano. Imagen del Paraíso.
- Canto III Visión profética del futuro como realidad de lo maravilloso. La poesía terminará y dará lugar a la poesía viviente.
- Canto IV Frenesí del mundo que termina y amanecer del mundo nuevo. La eternidad desplaza al tiempo.
- Canto V Exploración del trasmundo. Lo nocturnal, el ámbito de la muerte.  
Tema romántico-surreal de la «verdadera vida».
- Canto VI El poeta es el «aeronauta». La experiencia metafísica (poética) se traduce en el balbuceo lingüístico.
- Canto VII Puras sonoridades, anulación del lenguaje lógico  
(Antítesis de las imágenes inventadas)

### *Altazor, personificación del poeta*

El título del poema corresponde al nombre de su «personaje», el poeta, proyectado en su dimensión arquetípica y autobiográfica con todos los atributos del poderío verbal, la videncia y la magia que configuran la imagen tradicional y romántica del vates, aunque visto asimismo desde fuera, llevado a los niveles de la ironía y la parodia que son propios del juego vanguardista.

El nombre Altazor nos anuncia ya la reanudación simbólica de que hablamos. Incorporada desde antiguo a la tradición poética, la voz «azor» designa al clásico pájaro de la cetrería medieval y relaciona, a través del plano místico que les es común, a las órdenes de caballería y las escuelas del poetizar cortés. El poeta es «alto azor» pájaro de altura, cuyo vuelo ascendente y sobre todo descendente será «narrado» en el poema. Pero la altura, que conforma la segunda parte del nombre, tiene explícitas connotaciones que nos remiten a la fuerza y el poder cósmico o celeste, frente al cual el poeta-dios será en definitiva impotente. El canto se nos anuncia

Aquí yace Altazor, fulminado por la altura.

Será oportuno recordar que la tradición poética occidental, en la que arraiga Huidobro aunque con los matices de su «adamicismo» americano, ha configurado una imagen luciferina del poeta, bien apreciable en la poesía de Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Acaso puedan hallarse las raíces de tal estructuración, que pone el acento en la actitud gnóstica y rebelde del poeta, así como en sus conocimientos esotéricos su osadía frente a niveles desacostumbrados o prohibidos, en la figura poéticamente configurada del Ángel Rebelde tal como se presenta en el *Paraíso Perdido* de Milton. En esa dirección nos orienta Gaston Bachelard, cuando en su libro sobre el simbolismo del aire<sup>2</sup> se refiere a la figura de Lucifer como aparece poetizada en esa obra. Y nos llama la atención sobre el tema de la caída, que en ella ha sido tratado en 9 jornadas —estructura por cierto distinta de la dispuesta por Huidobro en su poema, pero igualmente ligada a un esquema simbólico del descen-

<sup>2</sup> Véase Gaston Bachelard: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (la ed. en francés, 1943). Trad. de E. de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. Capítulo III «La caída imaginaria». Bachelard señala la caída de Lucifer en *El Paraíso Perdido* de Milton como ejemplo de la imaginación aérea, aunque volcado en ese caso hacia una perspectiva moral. No es ese el rumbo semántico de la caída que presenta Huidobro, sino una orientación gnoseológica videncial que lo relaciona con la tradición romántico-órfica.

so. Es este un paralelismo por demás interesante cuyo tratamiento más detenido reservamos para otro trabajo. Bástenos señalar que la equiparación del poeta con Lucifer, insinuada veladamente por el ofismo al adjudicar al arte el valor de una iniciación, alcanza desarrollo en el romanticismo alemán y aparece en Nerval con plena conciencia de su alcance simbólico. Su célebre soneto «El desdichado» dibuja nítidamente la figura del «portador de luz» que clama por la unidad de la que ha sido desterrado:

Je suis le solitaire, le veuve, l'inconsolé  
le prince d'Aquitaine à la tour abolie...

El vanguardista vive esta situación de modo menos afectivo, más declaradamente intelectual. Actitud típica de la vanguardia será esa activación del polo activo de la mente, frente al polo receptivo onírico que retomará el surrealismo. Pero ambas vertientes se confunden más de lo que hacen prever declaraciones y manifiestos. Los pintores vanguardistas han ofrecido una misteriosa y reiterada imagen: el artista como Arlequín.

El poeta ha plasmado, con inimitable energía verbal y variedad expresiva, la parodia lírico-filosófica, no desprovista de humorismo, del clásico «viaje», retomando pautas tradicionales que se traducen en la estructura, típicos e imágenes de prosapia literaria siempre llevadas a un nuevo nivel de formulación. La caída de Altazor —como el prefacio nos anuncia— cuenta con un auxilio: su paracaídas. Caída por lo tanto ponderada e inducida por el autor. Será conveniente detenernos en ese prefacio, que provee todas las claves del texto al más desorientado lector.

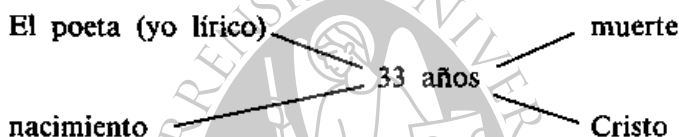
### *Prefacio del poema*

Cabe considerar a este prefacio como un verdadero pórtico filosófico poético, aprovechado por el escritor para estructurar una propuesta de lectura. De todos modos el lector del poema

se halla en libertad de reconocer la parodia del aparato simbólico cristiano como degradación y ruptura, o bien de advertir en ella una continuidad tradicional, como proponemos. Algunos elementos del texto, y la compulsa de otros que pertenecen al entorno cultural nos inducen en esta dirección. Haremos una lectura de algunas líneas que nos han parecido especialmente significativas.

*Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo*

Se han relacionado dos figuras, y dos acontecimientos:



Se abre una disyunción semántica. ¿Es el poeta antítesis de Cristo, o bien *nace* de su muerte y por lo tanto es el «hombre nuevo»? Sólo la totalidad del poema, y la opción definitiva del lector, podrá aclararla en una u otra dirección. La lectura que sugerimos Altazor-Lucifer no es ajena a la posibilidad Altazor-Cristo. En cuanto Hijo, Cristo encarna teológicamente el polo activo y dinámico de la historia, la reversión del teocentrismo hacia el antropocentrismo moderno. El poema entrega signos que permiten avanzar cierta estructura teológica.

*Nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor*

La lectura es inducida en una dirección metafórica y connotativa. El equinoccio, que se produce cuando el Sol atraviesa el Ecuador celeste, iguala aproximadamente el día y la noche; tiene el atractivo de su plenitud. Como es típico del lenguaje metafórico huidobriano, se aproximan elementos pertenecientes al orbe natural, dotados de belleza con otros pertenecientes al



orden mecánico moderno; el complemento «del calor» modera e incorpora el elemento mecánico al mundo humano.

*Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.*

El proceso de la metaforización continúa en sentido diafórico, interrumpiendo el ictus afectivo por la intromisión de elementos cotidianos o de atributos comunes. Así la actividad del poeta, definida por el *mirar* (acción contemplativa) y el *suspirar* (efusión sentimental) es matizada por yuxtaposición de elementos que pertenecen a un orden práctico: túnel, automóvil —aunque sentimental— acróbata.

*Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche*

Si retomamos la órbita mítica instaurada por los primeros versos se hace plausible leer: *Mi padre —Dios— era ciego rasgo ligado tradicionalmente a la esfera espiritual.*

También da lugar a una oposición padre-ciego  
mirar-hijo

(hacedor) ← *Manos admirables - noche* → (misterio)

*Amo la noche, sombrero de todos los días.  
La noche, la noche del día, del día al día siguiente.*

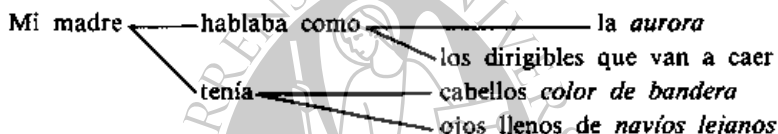
La narración se suspende por una casi greguería que integran estos dos versos. El primero restaura la relación del poeta con su padre a través de un elemento que reconocemos como un símbolo romántico característico: la noche, ligada al misterio, a la realidad oculta. El poeta se encarga asimismo de desmitificarla, recordando que habla de la «noche del día», «del día al día siguiente». Esa desmitificación subraya, irónicamente, el valor del elemento señalado.

Cabe pensar que la parodia y la ironía actúan en una doble dirección, desmitificadora y a la vez restauradora del

sentido. Igual ocurre con célebres parodias desde Ariosto y Cervantes.

*Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.*

Continúa la biografía de neto corte simbólico. La madre preside un complejo simbólico que la lectura ulterior nos permite asimilar a la figura tradicional de la Virgen, confirmando el contexto cristiano convocado. Las atribuciones clásicas son nuevamente llevadas a una cierta distorsión a través de la diáfora creacionista:



Es tradicional la aproximación Virgen-Aurora, Virgen-bandera, así como Virgen-navegantes. Los dirigibles, que apuntan también al espacio aéreo, como la aurora, pierden prestigio literario al acotarse «que van a caer».

*Una tarde cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas».  
He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae*

El falso relato introduce un elemento clave en el poema, el «paracaídas», que acompañará al poeta en su vuelo de altura. Se insinúa la idea de una caída sostenida y por lo tanto salvada de dramatismo. Pero la muerte introduce la nota grave, al aproximarse inexorablemente al hombre, lo cual es evocado por una imagen impresionista desde la perspectiva del caer. La estrella, las golondrinas, por su parte, convocan la atmósfera romántica del poeta.

*Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcos iris*

He aquí una metáfora que no sobrepasa el plano de la epífora, a no ser débilmente por la concreción del verbo «bordar», y nos transmite la actitud protectora de la madre.

*Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte*

La voz «paracaídas», desprovista de prestigio poético, priva un tanto de solemnidad a la frase, netamente romántica, que define el punto más riesgoso de la aventura poética: inmersión en la muerte, en el «más allá», a través del sueño.

Nerval, en su citado soneto, había dicho:

*Et j'ai deux fois vainqueur, traversé l'Acheron*

No continuaremos en nuestra lectura, que puede producir muchos otros argumentos en la misma dirección. Aeroplanos, dirigibles, paracaídas, son elementos del espacio aéreo que remiten al vuelo —ascensional y descendente— tanto como el viento, las nubes, los pájaros, para Shelley.

### *De la metáfora al símbolo*

La imagen creacionista, según el propio Huidobro, es una imagen inventada, no fiel a la percepción directa de la realidad, ni receptiva a los dictados de la naturaleza. Se caracteriza por la asociación insólita, la quiebra diafórica de la unidad emocional por un elemento humorístico, cotidiano, o por una observación de orden práctico racional que produce el «extrañamiento» típico del arte contemporáneo<sup>3</sup>. El encantamiento mágico, im-

<sup>3</sup> Sobre la distinción, proveniente de Aristóteles, entre epífora y diáfora, es muy esclarecedor el estudio de Philip Wheelwright *Metáfora y realidad* (ed. en idioma inglés, Indiana University Press, 1962). Trad. esp., Madrid, Espasa Calpe, 1979. La epífora, surgida de un ictus emocional, relaciona elementos pertenecientes a una experiencia vital y espiritual ampliamente compartida. La diáfora, en cambio, procede de una cierta distancia que quiebra la unidad emocional espontánea. Ambos son momentos del poetizar que aseguran su dinámica interna.

pulsado por el ritmo y la musicalidad de la poesía tradicional, o el patetismo, comunicado efusivamente por la poesía romántica, son sustituidos por un nuevo «temple» más distante y crítico, no ajeno a la degradación ironista. Sin embargo, la continuidad interna de la aventura poética —entendida como aventura espiritual y no como mero ejercicio lingüístico— hace explicable, en muchos poetas de la vanguardia, su continuidad clásico-romántica que pasa por una nueva experiencia de conocimiento y una necesidad de lenguajes nuevos. La metáfora no es gratuita en la poesía de Huidobro, y se halla lejos de apuntar hacia el plano de la arbitrariedad signíca. Hay un orden simbólico que preside el rumbo de la metaforización, y ese orden se hace explícito en *Altazor* que por tal motivo —es lo que postulamos— se erige en vía autorreferencial de sesgo hermenéutico en que el poeta contempla y denuncia, parafraseándola, su propia creación.

El tema del vuelo es central en la poesía de Huidobro. Sería según Gaston Bachelard «un poeta de la imaginación aérea», particularmente adicto a las imágenes del aire y del viento —a veces aludidas por elementos mecánicos—; si atendemos a una exégesis espiritual, todas ellas son metáforas de la vida interior, y por lo tanto merecen el nombre de símbolos.

En ciertos casos vemos que Huidobro «realiza» imágenes simbólicas tradicionales agregándoles un elemento nuevo. Procede por un camino inverso al de la «simbolización» del elemento natural asumido a menudo por los simbolistas. Tomemos como ejemplo la presentación que de sí misma hace la Virgen:

*mis manos son transparentes como las bombillas eléctricas.*

*Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras lo que prueba mi ancianidad.*

*Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descenso de las golondrinas.*

La imagen tradicional es traída a la proximidad de la vida ordinaria (la *luz de las manos* asimilada a las *bombillas eléctricas*).

cas, la aureola con algunas saltaduras) en un procedimiento mágico-realista que bien podemos comparar con las modalidades que años más tarde pondrían en juego hasta el hartazgo los novelistas.

Desde luego, si hiciéramos un catálogo de procedimientos metafóricos hallaríamos cierto margen de sustituciones y combinaciones puramente lúdicas, que son algo así como el exceso técnico de la energía poética. Pero lo que caracteriza al poeta, según lo establece con hondura el filósofo Martín Heidegger y lo corrobora Ricoeur en su obra magistral sobre la metáfora<sup>4</sup>, es la capacidad de descubrir la realidad, de penetrar en niveles no habitualmente frecuentados, y de reconocer la propia experiencia de conocimiento. Por ello la tradición filosófica ha remitido la metáfora al ámbito de la metafísica. En el caso de Huidobro podemos advertir esa derivación, que no significa encerramiento en figuras ya acuñadas, sino por el contrario su recreación con atributos nuevos. El profesor Cedomil Goic<sup>5</sup> ha ensayado una agrupación de modalidades metafóricas que nos parece interesante, pero no da cuenta enteramente del proceso creador en su conjunto. Ante metáforas como

*peinar un velero como un cometa  
electrizar alhajas como crepúsculos  
enjaular árboles como pájaros*

no cabe hablar de «objetividades representadas» o de elementos alejados en proximidad novedosa, sino de una tensión subjetivo-emocional que se hace presente remodelando el mundo y alcanzando lo que vulgarmente se llama «disparate»; ya nos dijo Marechal que en poesía no existe el disparate puro, y

<sup>4</sup> Véase Martín Heidegger: «El origen de la obra de arte» y «Holderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y poesía*, Trad. y prólogo de Samuel Ramos, México, 1958, FCE. Paul Ricoeur: *La metáfora viva* (orig. francés, 1975). Versión esp. Buenos Aires, Megápolis, 1977.

<sup>5</sup> Véase Cedomil Goic: *La poesía de Vicente Huidobro*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1956. Goic clasifica las modalidades metafóricas en las siguientes categorías: a) animación; b) vegetalización; c) materialización; d) abstracción.

en efecto, si trasladamos nuestra apreciación de la realidad exterior connotada por el poeta a una fenomenología de su estado interior, podemos percibir el carácter innovador de su experiencia interna y su necesidad de expresarla eufóricamente. Este paso es lo que hemos designado como un camino «de la metáfora al símbolo». Se trata de una intuición de la realidad como un todo dinámico, que abarca el sujeto y el objeto y asimismo se abre hacia la aceptación de niveles desconocidos o semiconocidos<sup>6</sup>. La crítica reconoce ampliamente la instauración de un «orden lingüístico nuevo»<sup>7</sup> en la poesía de Huidobro. La pregunta que formulamos es la siguiente: ¿ese orden lingüístico es ejercicio conducente a una nueva retórica, alarde de inventiva, o bien se trata —como nos inclinamos a aceptar— de la instauración de una energía lingüística que tiende a hacerse excursio de la aventura interna? Esta última posibilidad devuelve a la metáfora el carácter heurístico señalado por Ricoeur, convirtiéndola en instrumento al servicio de la redescipción de aspectos de la realidad no traducibles al lenguaje lógico-racional. Pero al sacar la metáfora del nivel lingüístico y trasladarla al plano ontológico nos estamos moviendo ya en el campo del símbolo.

Tal inmersión en el campo simbólico tiende a restituir elementos de la poética tradicional que Huidobro maneja y diversifica, como el versículo, las series rítmicas de versos irregulares, la anáfora típica del discurso clásico-romántico (*dadme la llave de los sueños cerrados, dadme la llave del naufragio, etc.*)

<sup>6</sup> Carl G. Jung define precisamente al símbolo por su carácter de puente entre un elemento conocido y otro total o relativamente desconocido. Paul Ricoeur atribuye esta característica a la metáfora «viva», por contraposición a la metáfora por sustitución, la metáfora retórica. Véase Paul Ricoeur: *La metáfora viva*.

<sup>7</sup> En este aspecto coinciden los principales críticos de Huidobro, entre los cuales destacamos a David Bary, Cedomil Goic, René de Costa y Mireya Camurati. Tanto ésta como A. Zárate han llamado la atención sobre un aspecto de la poesía de Huidobro, la poetización visual. Este es, sin duda, uno de los caminos transitados por el poeta chileno como asimismo por otros vanguardistas. La reanudación romántica que señalamos anuncia el desarrollo de una línea diversa. Véase Armando Zárate: *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual*, R. Alonso, Buenos Aires, 1976. Mireya Camurati: *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, García Cambelro, Buenos Aires, 1980.

a veces vertebrando un canto completo, la repetición intensificadora de palabras, de versos, de unidades fónicas; el cambio abrupto de tonos que impide la solemnidad vática sin destituirla totalmente; las combinaciones lírico-prosaicas (*reparad el motor del alba, transfusiones eléctricas de sueño y realidad*), los desplazamientos, juegos fónicos y semánticos, chistes, sustituciones

*Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo  
como el nombre en la carta que envió  
el sol nace en mi ojo derecho  
y se pone en mi ojo izquierdo  
la golondrina  
la golonfina  
la golonchina*

el automatismo (nunca absoluto) el sinsentido, etc. Los cortes, las distorsiones, la disposición gráfica, la desmitificación, conforman a su turno el otro rumbo entremezclado en este poetizar que ataca todos los ejes de la habitualidad lingüística *porque* se mueve en una zona de experiencia poética espiritual, movilizadora del lenguaje. No somos partidarios de considerar las llamadas «figuras» o «recursos expresivos» aisladamente, como lo hace la retórica o la neorretórica concediendo a esas figuras el valor de un «ornatus». Nos inclinamos a devolver al poema su valor de discurso, y por lo tanto a descubrir en él los ejes de significación dominantes que rigen el proceso de la metaforización, del ritmo y de la sintaxis. Esas significaciones no son apreciables a través de la decodificación semiológica de palabras, giros o lexias —aunque parcialmente lo hemos intentado con buen fruto— sino que se abren ante el encuentro fenomenológico, nivel insoslayable de la estética, el que depara la movilización de la energía espiritual tanto del lado del que emite el discurso cuanto del que oye o lee.

En un código poético nuevo el poeta nos ofrece, en *Altazor*, una visión interna y objetiva de la aventura poética, fuertemente articulada por la presencia del sujeto.

Reanuda desde la «vanguardia» la tradición del poeta como buscador de la unidad, como «aeronauta» osado que atra-

viesa las fronteras sensibles. La Virgen vuelve a proteger al poeta moderno como al trovador provenzal:

*Ámame hijo pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas*

El poeta recobra el tono celebrante propio de la poesía mística

*Ah que hermoso qué hermoso  
Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos,  
las flores y los caracoles  
Veo la noche y el día y el eje en que se juntan*

Nada extraño resulta que el poeta recobre, a partir de su videncia, el modo didáctico de los clásicos:

*Abre la puerta de tu alma y sale a respirar el lado de afuera. Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.*

El prefacio, síntesis y clave del poema, nos recuerda la posibilidad de la aventura, y también «el secreto del Tenebroso» que se entrecruza en su cumplimiento. La remisión a la contextualidad cristiana, que la primera línea nos permitía aventurar, se ve corroborada en su totalidad por la inserción del poema en la tradición romántica. Por otra parte, la comparación intertextual puede permitirnos enriquecer esta lectura, al enfrentarnos con un caligrama que dibuja una cruz, entre los poemas juveniles del escritor. Pero nos interesa particularmente un texto titulado «Las siete palabras del poeta»<sup>8</sup>, en el que encontramos la clave simbólica del poema:

*Desde lo alto de mi cruz, plantada sobre las nubes y más esbelta que el avión lanzado a la fatiga de los astros, dejaré caer sobre la tierra mis siete palabras, más cálidas que las plumas de un pájaro fulminado.*

<sup>8</sup> Este texto, por demás interesante, confirma totalmente el rumbo de nuestra lectura. Las siete palabras del poeta crucificado son las de Cristo en un final de los tiempos. Véase Vicente Huidobro: *Obras Completas*, Zig Zag, Santiago de Chile, 1963. Prólogo de Braulio Arenas. Tomo I, 697.



He aquí reunidos los símbolos de la cruz. Los siete cantos o palabras, y el pájaro «fulminado por la altura». El poeta es Ícaro, fulminado por el rayo celeste. Pero su osadía es valorada positivamente, tanto en el mito tradicional —que la lectura dieciochesca redujo a moraleja— como en el poeta moderno, consciente plenamente de la legitimidad del avance cognoscitivo.

El balbuceo que remata el poema de Huidobro es antítesis de la soberbia vanguardista. El ejercicio poético ha conducido a la superación de la metáfora invencionista, configuradora de objetos autónomos, y al redescubrimiento real, o lo que es lo mismo: el triunfo de la poesía comporta el entierro del poema, frase que podría suscribir el más ferviente romántico.

