

Orsanic, Lucía

*Una poética de la caída en Altazor (1931) de
Vicente Huidobro*

Colaboración en la obra:

“Miradas desde el bicentenario : imaginarios, figuras y poéticas”, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor y de la editorial para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Orsanic, Lucía. “Una poética de la caída en Altazor (1931) de Vicente Huidobro” [en línea]. En Avenatti de Palumbo, Cecilia I. (coord.). Miradas desde el bicentenario : imaginarios, figuras y poéticas. Buenos Aires : Educa, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/una-poetica-caida-altazor.pdf> [Fecha de consulta:]

UNA POÉTICA DE LA CAÍDA EN *ALTAZOR* (1931) DE VICENTE HUIDOBRO

LUCÍA ORSANIC
(UCA)

Todos los gestos cercenados, piedras
graves del ceño, consideraciones
sobre la legitimidad de alzar el vuelo
han tomado la forma que tuvieron las alas.

ANÍBAL NÚÑEZ

Un tríptico en el aire

Altazor [1931] se inicia como una suerte de biografía poética:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.

La fecha con la que el poeta chileno designa su nacimiento poético no se corresponde con el biológico: Huidobro había nacido un 10 de enero de 1893. Tampoco es azarosa la fecha que elige; por el contrario, es el día del Viernes Santo de 1926, el mismo en el que escribe su primer poema, “Pasión, pasión y muerte”, que dedica a la joven Ximena Amunátegui. Huidobro concibe una síntesis nacimiento-muerte, en un juego que pone en tensión la muerte de Cristo a los treinta y tres años, y el día en que él mismo contaba con la misma edad. El comienzo de su vida es, entonces, el descubrimiento de la poesía.

El sujeto poético que se presenta es un pájaro sin alas pero que, en cambio, tiene un paracaídas (y de hecho, la obra se llama *Altazor o El vuelo en paracaídas*). El título tiende un puente entre dos palabras: por una parte, el pájaro azor, un ave rapaz diurna; por otra parte, la palabra francesa *azur*, “cielo”.¹ Que el ave elegida por el poeta (el azor) se desarrolle en un ámbito luminoso como el día es importante desde nuestra perspectiva de análisis, puesto que las aves nocturnas se consideran productos de las tinieblas y están asociadas con un mundo de oscuridad, que a menudo coquetea con la muerte, por lo cual asumen un carácter completamente diferente. Para la mitocrítica, el vuelo se incluye dentro de los *símbolos ascensionales*, cuya herramienta por antonomasia es el ala. En todo movimiento de ascenso hay un deseo de verticalidad, por lo que el cuerpo tiende naturalmente a asumir una postura

¹ El mismo procedimiento había utilizado César Vallejo unos años antes en su *Trilce*, originada en 1920 durante su tiempo de prisión y publicada en 1922. En este caso, unos opinan que el título es la combinación de *triste* y *dulce*, a la manera del vocablo *saudade*, en portugués. De hecho, este lexema es de muy difícil traducción; por tanto, se puede decir que Vallejo tuvo un gran acierto poético en la elección del neologismo con el que titula su obra, surcada por la melancolía. Para otros críticos, el título se refiere a “tres veces dulce”. Compartimos la primera opinión, puesto que, teniendo en cuenta el lusismo, la obra se adscribe en cierta melancolía, a propósito de las ausencias familiares, de la casa de la infancia, de los amigos, de la muerte.

vertical, movido por “la ensoñación voladora, técnicamente absurda [...] [pero] aceptada y privilegiada por el deseo de angelismo”. De este modo, el pájaro sufre un proceso de desanimización, en tanto y en cuanto lo que interesa desde la perspectiva simbólica es la función de volar, por lo que puede decirse que hay un desplazamiento semántico del nombre (“pájaro” como genérico o bien cualquiera de sus especies) al verbo (volar). En consecuencia, los pájaros, las mariposas, las abejas no actúan en el grupo de los *símbolos teriomórficos* –los referidos a los animales– sino que deben ser estudiados dentro de los ascensionales, dado que renuncian a su primera funcionalidad ornitológica para desarrollar otra de mayor envergadura, como es el “deseo dinámico de elevación y de sublimación”.²

Altazor comienza su vuelo, donde se encuentra con “el Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío” y con “la Virgen sentada en una rosa”. En este punto, Huidobro hace gala de la irreverencia como recurso principal, hacia lo más solemne y respetado: la religión, que el poeta deconstruye deshaciendo el elemento tabuado que le es propio. Paulatinamente, se incluyen imágenes del descenso, que nunca es un descenso volitivo, sino forzado por la atracción de “la tumba abierta con todos sus imanes”. De acuerdo con la poética que desarrolla Gastón Bachelard, a propósito del aire, es necesario distinguir entre los *aires tranquilos* y los *aires violentos*. Los primeros están representados por azules y serenos, mientras que los últimos se manifiestan a través de los huracanes y vientos. Simbólicamente, el aire está relacionado con la ligereza, con el aliento, con el soplo y todas estas figuras se aúnan en el movimiento de elevación.³ De este modo, la caída es equivalente al descenso forzado y se unifica a su vez con los aires violentos.

Para la mitocrítica, la caída se inscribe dentro de los *símbolos catamorfos* y es propia del *régimen diurno*, que se define como el régimen de la antítesis, en oposición al *régimen nocturno*, donde no se manifiestan signos de lucha. Asimismo, el diurno está sumido en una *dominante de posición*, donde aparece la tensión entre lo alto y lo bajo, lo horizontal y lo vertical. “El nacimiento es asociado *ipso facto* a una caída. También el sueño diurno pone de manifiesto el arcaísmo y la constancia del esquema de la caída en el inconsciente humano: las regresiones psíquicas frecuentemente traen aparejadas imágenes brutales de la caída”.⁴

En *Altazor*, la intensidad del aire y, por tanto, también su naturaleza hermenéutica, varían a lo largo del poemario. En el Prefacio, se habla de “los aeroplanos del calor”, de “un profundo mirar de pichón”, de “cabellos color de bandera”, de pájaros que beben el rocío de los cabellos del paracaidista, entre otras imágenes que aparentan ser diáfanas en un primer momento. El calor de los aeroplanos puede relacionarse con el calor que necesita el pichón, así como la bandera flamante con el aire suave. Ninguna de estas imágenes muestra lo ominoso, lo siniestro, lo oscuro. Sin embargo, cuando se avanza un poco más en la lectura, aún en el Prefacio, comienza a esgrimirse la caída:

Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire
manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo
[...]. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote,
más larga tu duración en la memoria de la piedra.
Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo.

Y antes del primer canto, la caída se identifica plenamente con la muerte:

² G. DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE, 2006, 136-140.

³ G. BACHELARD, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.

⁴ G. DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario. op cit.*, 116.

Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmósfera, la rosa de la muerte, despeñada entre los astros de la muerte.

Ya en el Canto I, la isotopía de la caída atraviesa los versos *in crescendo*, cobrando una dimensión sobrenatural, que se asocia explícitamente con el mitema de Lucifer, el ángel caído. Si en el Prefacio el sujeto lírico hizo una biografía poética desde un marcado “yo”; en el Canto I ese sujeto se identifica con Altazor, de quien se irá construyendo una imagen más acabada. En la última parte del Prefacio aparecen los vocativos “hombre”, “poeta” y “mago”; vocativos que cobrarán más fuerza en el primer canto, que se abre con un sonoro vocativo:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
con la espada en la mano?
[...]
Estás perdido, Altazor.

Un ángel caído que raya en la herejía:

La corona de espinas
chorreando sus últimas estrellas se marchita
morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
que sólo ha enseñado plegarias muertas.
Muere después de dos mil años de existencia
un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
el Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
hundirse con sus templos
y atravesar la muerte con un cortejo inmenso.

El pesimismo avanza cada vez más y se manifiesta con sintagmas cuasi nihilistas: “angustia de vacío”, “experiencia inútil”, “fracaso celeste”, “ensayo perdido” y la poderosa triplicación “nada, nada, nada”. Hay también una conciencia de los límites del hombre, de las cadenas, de las imposiciones “entre mares alados y auroras estancadas”. Una vez más, se ponen en tensión las dos fuerzas de las que hablan tanto Durand como el propio Huidobro.⁵ En este caso, los “mares alados” son un símbolo reforzado de la libertad, de la amplitud, o bien aérea o bien acuática. Las “auroras estancadas”, por el contrario, no se mueven, representan la pasividad, la quietud aérea. La imagen sintetiza la tensión entre el movimiento y el reposo del elemento aire. Cuando el sujeto poético quiere deshacer esa tensión y echarse a volar en el paracaídas, todo intento resulta vano y deviene inevitablemente en la caída.

Símbolo de la caída

La imagen de la caída contiene una pluralidad de significados que muchas veces pueden, incluso, oponerse. Esta característica no es exclusiva de esta imagen sino propia del símbolo; de ahí, que una misma figura pueda interpretarse de un modo determinado en una sociedad A, pero entenderse de un modo contrario en otro contexto sociocultural B. Sin embargo, lejos de excluir uno de sus valores semánticos en función del otro, los opuestos se enriquecen y complementan entre sí.

⁵ Nos referimos a la división de imágenes en los regímenes del *diurno* y el *nocturno* por parte de Durand, y a las dos fuerzas, *centrípeta* y *centrífuga*, que postula el poeta chileno.

Creemos que la caída, también en este caso, presenta una dualidad, que va de la mano de la oposición misma que radica en la poética de Huidobro. En más de una oportunidad, el mitema del doble aparece en los versos de *Altazor*, a manera de imagen especular que adopta una actitud burlesca hacia su contraparte:

Soy yo *Altazor el doble de mí mismo*
el que se mira obrar y se ríe del *otro* frente a frente.⁶

Considerando este juego de opuestos, la ambigüedad de la caída no es para nada casual en la obra, sino todo lo contrario, conscientemente buscada por Huidobro. Como resultado, esbozaremos la presencia de dos polos, uno negativo y otro positivo, a propósito del símbolo de la caída, tal como se manifiesta en el poemario.

El polo negativo puede inducirse a través de la figura del ángel caído, a través de la que es casi una arenga contra el cristianismo, que se citó anteriormente (“Morirá el cristianismo...”), pero se halla explícitamente mencionada en los versos:

Eres tú tu *ángel caído*
la caída eterna sobre la muerte
la caída sin fin de muerte en muerte.⁷

El tema del ángel caído no está en la Biblia, sino que pertenece a la tradición cristiana y se encuentra narrado en los Evangelios Apócrifos, lo que también puede considerarse a propósito de Huidobro, pues ya se ha dicho que se posiciona en contra del cristianismo. En la obra, no toma citas directas de la Biblia⁸ pero, en cambio, sí lo hace de los Apócrifos, por lo que resulta altamente significativo. De acuerdo con la tradición, Lucifer (del latín: *lux*, “luz”-*fero*, “llevar”: “el portador de la luz”) era el ángel más bello pero se rebeló contra Dios y el Señor le dio su propio reino, el Infierno, por debajo de todas las criaturas. En la cosmovisión judeo-cristiana, podría hablarse de una dialéctica de la caída en las figuras de Lucifer-Adán y Eva- ángeles malos. Mientras que la caída de Lucifer se debe a la soberbia y la de los ángeles malos a la concupiscencia⁹, Adán aúna, en cierta forma, ambos, dada la presencia de Eva como parte de la tentación¹⁰. A lo largo de la historia, Lucifer se ha asociado también con el símbolo de la serpiente, pero Huidobro no se sirve del animal sino del ángel. Y esto tiene una razón de ser, puesto que el poeta construye un imaginario del aire y, por tanto, en su poética la serpiente no hubiera resultado útil, en tanto que el ángel sirve al propósito de reforzar la isotopía aérea. Por otra parte, la caída en relación con este aspecto negativo es también el dolor, pero un dolor primitivo, que una vez más lleva al lector hacia el origen, tal como hizo antes con el mitema del ángel caído:

⁶ La *bastardilla* es mía.

⁷ La *bastardilla* es mía.

⁸ Excepto hacia el final de Canto III, cuando alude a la resurrección de Lázaro, en los repetidos versos: “Levántate y anda”.

⁹ En el Libro de Enoc, de la tradición de los Evangelios Apócrifos, se narra cómo los ángeles fueron seducidos por las hijas de los hombres. Entonces los “hijos de Dios” bajaron a la tierra para unirse a ellas y engendraron la raza de los Gigantes (VI, 1; VII, 2 y IX, 11). El tema de los gigantes encuentra más de una explicación bíblica y en ningún caso resulta acabada. Desarrollamos este tópico en “*Grandes dessemejados*: La recreación caballeresca del tópico del gigante a la luz del motivo bíblico-mitológico”, en *Stylos* n° 19, año XIX. Buenos Aires, Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nóvoa”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 2010 (en prensa).

¹⁰ De este modo, puede verse con claridad que, el imaginario de la caída siempre aparece unido a la presencia femenina. “Esta feminización de la caída moral se encuentra en las tradiciones tanto amerindias como persas, esquimales, rodesianas o melanesias, y también nutre el mito griego de Pandora” (DURAND, 2006: 119).

“Sufro me revuelco en la angustia
 sufro *desde que era nebulosa*
 y traigo desde entonces este *dolor primordial* en las *células*
 este peso en las alas
 esta piedra en el canto
 dolor de ser *isla*
 angustia *subterránea*
 angustia cósmica”.¹¹

En estos versos, el dolor primitivo se ve a través del *unde*: “desde que era nebulosa”, esto es, desde el origen, desde el comienzo de los tiempos; de ahí que el dolor sea “primordial” y, más aún, se refuerce con el modificador “en las células”, lo que hace aún más específico el dolor original. Las alas, elementos que posibilitan el ascenso, contribuyen, en cambio, al descenso; al igual que la piedra. La isla como símbolo de destierro y exilio remite, una vez más, al tópico del ángel caído¹², expulsado del lado de Dios, y su reino es “subterráneo”, del mismo modo que la angustia del sujeto poético. Ahora bien, “este esquema de la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo”.¹³

Sin embargo, al lado del polo negativo, encontramos uno positivo, cuya idea central radica en la introspección. La caída se identifica con el conocimiento de sí mismo, con el hecho de hundirse, pero no ya físicamente, en el aire espacial; sino espiritualmente, hacia el adentro del propio sujeto.

Cae
 cae eternamente
 cae al fondo del infinito
 cae al fondo del tiempo
cae al fondo de ti mismo
 cae lo más bajo que puedas caer
 cae sin vértigo
 a través de todos los espacios y todas las edades
 [...]

 cae en infancia
 cae en vejez
 cae en lágrimas
 cae en risas
 [...]

 cae al último abismo de *silencio*.¹⁴

Hay en el sujeto poético una necesidad de introspección fortísima, que llama a reflexionar acerca de cada una de las etapas de la vida: la infancia y la vejez. Cabe mencionar que no se habla de la juventud ni de la adultez. De acuerdo con nuestra lectura, las lágrimas podrían ser símbolo de la juventud, si se considera el prototipo romántico del joven impulsivo y sentimental; y la adultez es la que está viviendo el mismo Huidobro en el presente, por lo que realmente le interesa reflexionar sobre el pasado –la infancia– y el futuro –la vejez–. Para

¹¹ La *bastardilla* es mía.

¹² En realidad, el destierro y el exilio son tópicos que, fusionados, atraviesan diversos pasajes de la Biblia. No sólo Lucifer es expulsado, también Adán y Eva deben salir del Jardín del Edén; el pueblo judío, de Egipto, como se narra en el Éxodo; y María y José, si bien no huyen, deben viajar a causa del censo, desde Nazareth hacia Belén.

¹³ G. DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Op. cit., 2006.

¹⁴ La *bastardilla* es mía.

poder lograr una verdadera introspección es necesario cultivar el silencio, condición que se menciona al final.

Finalmente, este silencio introspectivo (polo positivo), llevado hasta sus últimas consecuencias, no es más que la muerte misma (polo negativo). De este modo, el sujeto poético consigue una síntesis de los dos polos.

Romper con la poesía-trampa

Después del arrobó nihilista y el intento frustrado por encontrar la salvación en el amor de la mujer, el poeta aspira a otro medio: la poesía. Es lo único que podrá salvarlo. Vicente Huidobro exhorta a la renovación poética, desde la creación de un reino completamente nuevo e independiente del mundo real. En sus versos, Altazor se proclama contra los modernistas:

Altazor desconfía de las palabras
desconfía del *ardid ceremonioso*
y de la poesía
trampas
trampas de luz y cascadas lujosas
trampas de *perla* y de lámpara acuática.¹⁵

Al mismo tiempo, promulga otros recursos, antes desconocidos:

Mas no temas que mi lenguaje es otro
[...]
hablo en una lengua de mares no nacidos.

Paradójicamente, para lograr la creación, el poeta chileno apela a la destrucción. Hay, entonces una nueva oposición creación-destrucción de la palabra poética, y es sobre esta base que se estructurarán el resto de los cantos. El Canto III, se concentra especialmente en este quiebre, que busca lo nuevo. Es lícito referirse a una *isotopía de la atadura*, que puede comprobarse a través de lexemas como: “romped”, “cortad”, “ligaduras”, “lazos”, “cadenas”, “amarras”. De este modo, es clara la sujeción del poeta a un lenguaje que ya no le pertenece, que ahora le resulta inútil para expresarse y por ello exhorta a través de la repetición sintáctica verbo-objeto directo, usando la forma del imperativo. Luego, una *isotopía de las aves* remite, una vez más, a la del vuelo –contracara de la caída que ya se ha analizado en este trabajo–: “pájaro”, “nido”, “plumas”, “abeja” (que, aunque no se incluye biológicamente en la categoría de las aves, sí lo hace desde una perspectiva simbólica, en tanto tiene alas), “palomas”, “tórtolas”, “avión” (del mismo modo que la abeja, se incluye de forma indirecta, en tanto que resulta la reproducción mecánica del ave).

Una vez más, recupera los tópicos modernistas:

Manicura de la lengua es el poeta
mas no el mago que apaga y enciende
palabras estelares y certezas de adioses vagabundos
[...].
Matemos al poeta que nos tiene saturados.

¹⁵ La *bastardilla* es mía.

Huidobro quiere acabar con la melodía, con el ritmo y con la armonía impuestos por Darío. Por eso recurre a una serie de instrumentos musicales, frente a los que reniega: “basta señora poesía bambina”, “basta señora *arpa* de las bellas imágenes”, “basta señor *violín* hundido en una ola ola” (el subrayado es mío). Dice que:

Hay que resucitar las lenguas
con sonoras risas
con vagones de carcajadas
con cortacircuitos en las frases
y cataclismo en la gramática.

Conclusiones

En este trabajo, se ha estudiado *Altazor* desde la construcción de una poética del aire, sobre la base particular de una imagen de la caída, en los primeros tres Cantos. De acuerdo con lo expuesto, esta figura deviene en la ambigüedad de un polo negativo y uno positivo. El primero se manifiesta a través del mitema del ángel caído, Lucifer, y una serie de imágenes referidas a la muerte; mientras que el segundo conlleva la metáfora de la introspección, de una caída más espiritual que física, más hacia adentro que hacia afuera. Ambos polos se funden en el silencio, condición necesaria para adentrarse en sí mismo pero también como último recodo de la muerte.

Una vez despojado de la pedrería brillante propia del Modernismo, Huidobro apela a un cambio del lenguaje, donde la poesía se construya y se baste a sí misma.

Bibliografía

- HUIDOBRO, VICENTE, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- BACHELARD, GASTÓN, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE, 2006.