

Creacionismo y deshumanización: los sentimientos en el jardín de *Altazor*

Damián Yukio Romero Díaz
The University of Arizona

El poema *Altazor* de Vicente Huidobro ha sido estudiado, leído y revisado desde varias perspectivas. Es un poema interesantísimo tanto en su forma como en su contenido, una cuestión que no siempre es posible abordar en obras de vanguardia ya que muchas de ellas se centraron en el rompimiento con el arte tradicional, con la mimesis, con la forma, como lo expresa el manifiesto Dadaísta (Cfr. Tzara). Muchas obras son emblemáticas de los movimientos de vanguardia y lo más evidente en ellas es frecuentemente la ruptura con el paradigma estético anterior. Recordemos, por poner un ejemplo emblemático, *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí, en donde los relojes derretidos contrastan con la concepción clásica del tiempo “perfecto”. *Altazor*, sin embargo, no es sólo esa exploración de la materia prima de la literatura, el lenguaje que Nicholas Hey describió como el deseo de “...disecar la palabra a fin de ver si su significado íntimo se corresponde con su significado público” (Hey 151-52). *Altazor* es también contenido, y a través de este ensayo intentaré abordar una reflexión sobre el mismo y extender esta reflexión hasta el legado estético de las vanguardias. En estas páginas se ofrece un nuevo punto de vista sobre el creacionismo a través de algunos ejemplos tomados de *Altazor* que, comparándolos con una metáfora del arte, anuncian lo profundamente humano que es el poema de Huidobro. Es su objetivo desenredar algunas contradicciones que pueden llevar a un análisis erróneo del texto y de la vanguardia creacionista en particular, y de todas las vanguardias literarias en general.

En este ensayo me propongo rescatar el lado humano del arte de vanguardia, ofreciendo un enfoque alternativo al que el filósofo Ortega y Gasset y, en cierto modo, José M. Oviedo sugieren al hablar de “ausencia de sentimentalismo” (Cfr. Oviedo y Ortega y Gasset). Esta revisión está enfocada sobre todo en el segundo canto de *Altazor* y algunos otros fragmentos del poema de Huidobro, a partir de los cuales se intenta mostrar las partes humanas del poema.

A principios del siglo XX, los artistas comenzaron a escapar de los cánones impuestos por las generaciones anteriores, y no solamente por sus predecesores, sino por prácticamente toda la tradición artística anterior. Esta crisis ocurrió gracias al esfuerzo conjunto (aunque separado, piénsese en Europa y América) de muchos de los talentos artísticos más dotados del siglo pasado, como: Tristán Tzara, André Breton, Pablo Picasso, Casimiro de Chateaubriand, Dalí... pero también Borges, Huidobro y Frida Kahlo. El cambio sucedió, por supuesto, a partir de una profunda reflexión sobre el quehacer artístico. Los vanguardistas se ocuparon de la creación, el descubrimiento y la integración de nuevos recursos estéticos nunca antes explotados por el arte. Desafortunadamente una pregunta pasó desapercibida por estos hombres, posiblemente debido a la falta de perspectiva en torno a su propio contexto histórico. Faltaba la exploración de los nuevos recursos para darles un uso más allá de la ruptura del paradigma

anterior. Podemos encontrar más respuestas sobre los motivos de las estéticas vanguardistas que sobre el para qué en textos como los *Manifestes Du Surréalisme* de André Breton o en los *Siete manifestos dadá* de Tzara. En ocasiones el contenido era tan poco importante que se dejaba de lado a favor de los elementos estéticos (como el flujo del subconsciente en el surrealismo, por ejemplo). En este punto el arte toma su forma como su propio contenido, como su propuesta general. En el poema *L'Union libre*, la construcción de las metáforas surrealistas rompe con el sentido erótico que llega a alcanzar el poema:

Aux seins de nuit
 Ma femme aux seins de taupinière marine
 Ma femme aux seins de creuset du rubis
 Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
 Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
 Au ventre de griffe géante (Breton 144b)
 De senos de noche
 Mi mujer de senos de montículos marinos
 Mi mujer de senos de crisol de rubíes
 De senos de espectro de la rosa bajo el rocío
 Mi mujer de vientre de abanico desplegado de los días
 De vientre de garra gigante (ver nota 1)

Como es posible observar, las cuatro primeras metáforas hablan sobre los senos de la mujer del poeta. Comienza con los “senos de noche”, para continuar con los “montículos marinos” y continúa describiendo en un tono exuberante hasta llegar a la metáfora donde atribuye al vientre de la mu-

jer las cualidades de una “garra gigante”. En este momento se rompe el tono que tenían los versos anteriores y el poema nos regresa a la forma, a su construcción surrealista. En ocasiones como estas, cuando las obras de vanguardia ponen sus recursos estéticos al servicio de la expresión de la forma, se deja sin explotar un recurso importante. Para muchos artistas era muy pronto, y de hecho creían que escapaban de todo lo que había significado hasta entonces el arte mientras exploraban nuevas posibilidades. Estaban, digamos, embelesados con sus nuevas naves, sin que supieran con certeza (intuían sólo) hacia qué nuevos mares los podían llevar. Para ejemplificar lo anterior observemos el siguiente poema que utiliza técnicas de vanguardia pero aborda un contenido: la pasión. Es diferente de otros poemas vanguardistas o del tipo, ya que en este, al contrario que muchas vanguardias, no sólo se busca la expresión de la forma para destruir la forma canónica:

Descubrevaciállena
 rascatrepagruñe
 bajabesasuelatoca
 mastica ME (ver nota 2)

El compromiso con la forma y la avidez por explorar los nuevos horizontes que los *ismos* abrían fueron la consecuencia natural de un abismal cambio de paradigma. Mientras que, anteriormente, todo el arte había tenido una función *mimética*, ahora varias *artes* proclamaban su libertad desatando su propia *función expresiva* (Ricoeur 155-73). Se sentían tan encerrados en cómo el arte se representaba, en cómo se formulaba, que comenzaron a cambiar las maneras de representar y de formular, frecuentemente sin prestar demasiada atención a aquello que se formulaba. En definitiva, este no es el caso de todas las obras de vanguardia. Algunos artistas tenían bien claro el contenido que deseaban representar, como por ejemplo Picasso en su *Guernica*, que retrata claramente un acontecimiento histórico a partir de la estética cubista. Pero este es un ejemplo de las obras más afortunadas. Como se mencionó anteriormente, los vanguardistas inten-

taban que el contenido fuese la misma falta de contenido en función de explorar esos horizontes que la forma abría como una corriente de agua fresca para los artistas.

Ortega y Gasset llama a la falta de contenido: *La deshumanización del arte*; una manera innovadora y supuestamente “superior” de concebir al arte por ser puramente intelectual. No hay lugar para sentimientos o para representación de la realidad, nada con lo que el público general pudiese identificarse (Ortega 20-27). Es este contexto, el de las vanguardias, se gesta uno de los más grandes poemas de Latinoamérica: *Altazor, o el viaje en paracaídas*. *Altazor* es un poema que pertenece a la corriente del creacionismo, de la cual el mismo Huidobro se proclama iniciador (Cfr. Larrea). El creacionismo propone distanciarse de la naturaleza e inventar nuevas creaciones: “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” (Huidobro, *Non serviam*). Bajo esta consigna nace *Altazor*, y es gracias al éxito parcial de su cometido que el poema forma parte del canon creacionista. Pero su permanencia en las bibliotecas y en las manos de los lectores va más allá de sus creaciones inexistentes en la naturaleza. La trascendencia de *Altazor* se debe a que es un poema que, como veremos, puede considerarse profundamente *humano* en su contenido. De haber soltado las amarras por completo, el barco del creacionismo se hubiese perdido en lo incomprendible, como muchos de los otros poemas vanguardistas. No sería más que otra curiosidad en el mar de los libros.

El creacionismo de Huidobro nace con la intención de sugerir nuevos significados y de maravillar al lector con una naturaleza, con un sistema de signos y significados propios a través de la creación de nuevos significantes. Dice el *Non serviam*: “... mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse”. La consecuencia de esta ruptura con la “naturaleza” es una brecha deliberada entre nuestra comprensión de los signos lingüísticos y, por lo tanto, con la obra como tal,

ya que está constituida, en su totalidad, por el lenguaje.

Esta técnica, en sus puntos cúspides dentro del poema, causa gran incertidumbre ya que el lector no se puede acercar al contenido del poema con sencillez. No sería posible acercarse al poema de una forma profunda si este mantuviera tal falta de conexión entre sus formas externas y sus formas internas durante toda su estructura. Esto, según Ortega y Gasset, deshumanizaría al poema y lo sublimaría a una categoría artística que denomina “arte artístico” (Ortega 25) por el hecho de que sólo podría ser comprendido y disfrutado por personas que sean capaces de analizarlo. La genialidad de *Altazor* consiste, sin embargo, en que no se requiere de un conocimiento o comprensión profunda del poema para vincularse con este.

Los análisis de Ortega y Gasset sobre el arte de vanguardia, de Oviedo sobre *La teoría y la praxis de Huidobro* e incluso las mismas propuestas de Huidobro sobre el creacionismo pueden desvirtuarnos de un aspecto fundamental del arte. Ese aspecto fundamental es el aspecto humano. Oviedo habla sobre el “peligro o limitación” de la poesía de Huidobro. Sugiere que la poesía creacionista se puede calificar como “...poesía fría, hiperconsiente” (Oviedo 312). Huidobro mantiene que “la pretensión de que el goce estético se centre en el intelecto, en aquello impalpable que nunca se ha experimentado” (*El creacionismo*), en la creación que, supuestamente, no tiene un referente en la realidad. Su referente se halla en lo inventado por el poeta. Estos tres puntos de vista no abordan el hecho indiscutible de que el poema *Altazor* tiene un profundo enfoque en su contenido y que en gran medida, su éxito como poema radica en esta cualidad.

Para analizar lo anterior adoptaremos la metáfora que hace Ortega y Gasset acerca de la obra de arte en función del goce artístico:

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va trazando el rayo visual, no

veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través sin percibirlo. (Ortega 412)

En esta metáfora, el vidrio es la parte “humana” de la experiencia estética y en el vidrio ve “la obra misma de arte” (*Id.*). Es decir, la obra de arte no incluye “la realidad humana que en la obra está aludida” (*Id.*). Como se indicó anteriormente, en esta época se trataba de escapar de la mimesis. Hasta el punto en que se quería abolir el contenido de la obra en aras de alejarse del realismo es una cuestión interesante y de alta importancia ya que la obra sin contenido no funciona. El problema de la “falta de jardín” yace en que sólo puede funcionar para poner en claro los mecanismos de la comunicación, para denunciar la mimesis de una manera radical, para probar un punto estético. Este problema tiene una consecuencia fundamental: si este procedimiento se vuelve una fórmula para crear, entonces el arte se hace monótono, la falta de vínculo hace al espectador perder interés en él. Incluso las obras más abstractas están en función de los propios sentimientos del autor (llamémoslo “jardín interior”) o están destinados a convertirse en una automatización que incluso el mismo Huidobro convertiría en crítica contra el surrealismo (Schwartz). Si comparamos la obra con el signo lingüístico, la metáfora de Ortega es más clara. La obra de arte es el jardín y el cristal con el que se mira. De ser así, entonces el jardín es el significado y el vidrio es el significante. No tomaremos en cuenta la relación con el espectador ya que no corresponde a este ensayo, sin embargo asumiremos que el espectador de la obra tiene la capacidad para captar cierto mensaje ya que la obra está destinada al menos a un público:

En efecto, y eso es lo más asombroso, que haya cierta universalidad en esta singularidad. Porque, en última instancia, un pintor pinta para que se le vea, un músico escribe para que se le escuche. Una parte de su experiencia podrá ser comunicada precisamente porque fue llevada a una obra. (Ricoeur 165)

De acuerdo con lo anterior, si se rompe el signo, la comunicación se rompe también. El significado es el contenido de la obra: una situación, un objeto, un sentimiento, etc. El significante es el modo de retratarlo, la estética que se usa. El problema fundamental de la metáfora de Gasset es que la obra de arte se compone tanto del jardín que hay detrás de la ventana como del vidrio que modifica nuestra visión de tal jardín. No se trata únicamente del vidrio. No hay signo, ni comunicación, y, por lo tanto, no hay arte, sin contenido, sin jardín.

Paul Ricoeur dice acerca del arte moderno y de su contenido:

Cuando la inquietud por la composición interna de la obra por sí misma se desprendió de la función representativa, se explicitó la función de *manifestación* del mundo; una vez abolida la representación, se vuelve obvio que la obra dice el mundo de otra manera que representándolo; lo dice iconizando la relación emocional singular del artista al mundo. (Valdés 167)

Lo que habían encontrado los vanguardistas era una nueva manera de representación del contenido. Ahora, esta idea puede ser controvertida; muchas vanguardias no “representan” nada y aun así podemos comprenderlas, gozar de ellas y llamarlas obras de arte. Esto se debe a que el contenido, lo que “representan”, es la falta de contenido. Juegan con la materia del arte y muestran sus efectos y es bajo esta luz que podemos interpretarlas. Este es el caso de *Altazor* (el caso general en todos sus cantos). Si hay algo que dota al poema de *Altazor* de una cohesión (es el mismo Oviedo quien dice que “si algo puede achacarse al texto...es su falta de unidad interna” (Oviedo 313). Es este impulso por:

...la absoluta libertad con la que trata el lenguaje, al punto que se apropia de él, juega con él, le quita su sentido tradicional, le otorga otros absurdos y reveladores, lo ridiculiza y deja a la

vista para probar que no es sino eso, un artefacto creado por el hombre y un artefacto des-creado por él. (Oviedo 314)

Pero no sólo la estética (el lenguaje, la mera forma por la forma) es el contenido de *Altazor*. No podría ser. Un poema tan largo como *Altazor* sin otro contenido que destruir el lenguaje página tras página, tan ingenioso como pueda ser, caería en el olvido si el lector no lograra identificar algo humano en el poema. *Altazor* se olvidaría si el lector no pudiese identificarse a sí mismo en el poema, si no hubiese una parte “humana” excepto la notoriedad del vacío de la misma en el poema. Al contrario de lo que proclama Oviedo: “[*Altazor*] No nos ofrece confesiones ni nos produce fuertes emociones (salvo la de crear)” (312) y a pesar de su comentario sobre “la rigurosa ausencia de sentimentalismo, descripciones y anécdotas” (311), *Altazor* sí tiene contenido, ya que algo sostiene su interpretación.

Tratemos algunos ejemplos en el poema. El contenido de *Altazor* es el de un viaje épico:

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.
Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcoíris (*sic.*).
Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte.
(Canto I)

He aquí el inicio del viaje, cuando el héroe toma su paracaídas y deja el hogar en lo que intuye como la muerte. A diferencia de otras épicas, como la *Iliada*, por ejemplo, el poema de Huidobro se desarrolla a partir de la primera persona, pero es un viaje trágico de transformación desde el nacimiento hasta la muerte del protagonista. Es indudable que el poeta (el viajero) puede influir en este viaje, ya que tiene cualidades que van más allá de las de una persona común y corriente:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravil-

loso como el vértigo.

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

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

¿Qué esperas?

Mas he ahí el secreto del Tenebroso que olvidó sonreír.

Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable. (Canto I)

Es interesante observar cómo, al igual que en los poemas épicos, también en *Altazor* se habla de una rebelión contra el creador “he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”. Ya otros han señalado este conflicto en *Altazor* donde existe la creación pero no un creador divino. David Bary, que compara *Altazor* con la *Divina comedia* “La solución de Huidobro será [...] sustituir al creador” (291).

En otras partes el contenido de la obra es el de cualquier otro poema de amor:

Mujer el mundo está amueblado por tus ojos
Se hace más alto el cielo en tu presencia
La tierra se prolonga de rosa en rosa
Y el aire se prolonga de paloma en paloma
Al irte dejas una estrella en tu sitio
Dejascaertuslucelcomoeelbarcoquepasa
Mientras te sigue mi canto embrujado
Como una serpiente fiel y melancólica
Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro (Canto II)

Esta parte del segundo canto es una evocación al amor del protagonista. A una mujer que lo cubre todo (“...el mundo está amueblado por tus ojos”),

que lo embellece todo, que lo magnifica todo, y termina este fragmento con la melancolía de su presencia fugaz. Claro que la forma no es la de otros poemas de amor, sin embargo sí hay descripciones y sí hay sentimentalismo. Todo el segundo canto es melancolía, añoranza y contemplación:

Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
Se pierde el mundo bajo tu andar visible
Pues todo es artificio cuando tú te presentas
Con tu luz peligrosa
Inocente armonía sin fatiga ni olvido
Elemento de lágrima que rueda hacia adentro
Construido de miedo altivo y de silencio (Canto II)

El poema finaliza con la muerte del protagonista, el cual es uno de los grandes temas de la literatura y que, sin duda alguna, contribuye grandemente al aspecto humano de este poema.

Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura
Aquí yace Vicente antipoeta y mago
Ciego sería el que llorara
Ciego como el cometa que va con su bastón
Y su neblina de ánimas que lo siguen (Canto IV)

Sin embargo *Altazor* no termina así. Tratados ya tres de los grandes temas de la poesía y decidido a continuar cuando el personaje ha muerto, el canto V de *Altazor* inicia así:

Aquí comienza el campo inexplorado
Redondo a causa de los ojos que lo miran
Y profundo a causa de mi propio corazón

Lleno de zafiros probables
De manos de sonámbulos
De entierros aéreos
Conmoveres como el sueño de los enanos
O el ramo cortado en el infinito
Que trae la gaviota para sus hijos
Hay un espacio despoblado
Que es preciso poblar (Canto V)

Es aquí cuando comienza la destrucción del lenguaje de una manera pronunciada y no se detiene sino hasta el final del poema (Hey 155-156). Es aquí donde el contenido se vacía por completo y la interpretación del poema se dirige hacia la estética del lenguaje de Huidobro, hacia la destrucción del signo y de toda interpretación, hacia el sentimiento de vacío, el caer después de la muerte. Es aquí donde la completa exploración comienza. *Altazor* es prueba de que el arte con partes “humanas” no tiene por qué ser un arte incompleto, y que tampoco tiene por qué volver a la función mimética. Este es el contenido último de *Altazor*, y las razones expuestas anteriormente son las que hacen del poema una obra firme y legendaria.

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
[...]
Campanudio lalalí
Auriciente auronida
Lalalí
Io ia
iiiio
Ai a i a a i i i i o ia (Canto VII)

Fácilmente se puede reconocer la influencia de las vanguardias en el arte de hoy a partir de su rompi-

miento con el arte mimético. Nos han llevado por mares y rutas nunca antes exploradas de un valor estético impensable. El arte no sería el mismo hoy sin la riqueza de las vanguardias, que, lejos de estar extintas, han dejado su legado bien marcado en nuestra concepción estética. Hoy en día no es sorprendente encontrar artistas que utilicen formas y materiales que no se ajusten al arte clásico. Los edificios de Gaudí, los cuadros de Pollock y miles de obras más son ahora referentes para el arte que, sin romper su vínculo con la humanidad, lo recupera de una manera distinta. El acto de restringir el arte ante el puro entendimiento fue una parte esencial del goce estético. Sin embargo, y utilizando los mismos argumentos que Ortega utiliza para elevar al arte de vanguardia a una categoría intelectual, para que una obra trascienda en el grueso de la población, en el imaginario colectivo, debe ser inteligible para la no-élite. Debe de haber algo universal que conecte a las personas desde su propia alma, y el recurso, el significante, tendrá significado, y se transformará en una experiencia estética para toda la vida.

Notas

- 1 La traducción es mía.
- 2 El poema es mío. Es una serie de imperativos sin espacio entre ellos con un solo pronombre clítico al final. Mi argumento es que este tipo de creaciones no sólo rompen con la forma canónica del lenguaje, sino que de hecho su contenido se cataliza a través del uso de estrategias estilísticas como la aquí utilizada.

Obras Citadas

- Bary, David. “Altazor, O La Divina Parodia.” *Revista Hispánica Moderna*. 28 (1962): 287-294. Impreso.
- Breton, André. *Manifestes Du Surréalisme*. París: J.-J. Pauvert, 1962. Impreso.
- En: Caws, Mary A. *The Yale Anthology of Twentieth-Century French Poetry*. New Haven: Yale University Press, 2004. Impreso.

Hey, Nicholas. “”nonsense” En “altazor.”” *Revista Iberoamericana*. 45.106 (1979): 149-156. Impreso.

Huidobro, V. “El Creacionismo.” *Vicente Huidobro*. Universidad de Chile. Versión electrónica. Consultado el 15 de febrero de 2011

<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>

--: “Non Serviam.” *Vicente Huidobro*. Universidad de Chile. Versión electrónica.

Consultado el 15 de febrero de 2011 en: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>

--: “Altazor.” *Vicente Huidobro*. Universidad de Chile. Versión electrónica. Consultado el 22 de marzo de 2011 en:

<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>

Larrea, Juan. “Vicente Huidobro En Vanguardia.” *Revista Iberoamericana*. 45.106 (1979):

213-273. Impreso.

Ortega y Ortega, y G. J. *La Deshumanización Del Arte: Y Otros Ensayos Estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1967. Impreso.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana, v.3*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso

Valdés, Mario J. *Con Paul Ricoeur: Indagaciones Hermenéuticas*. Caracas, Venezuela:

Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2000. Impreso.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*.

Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.

Tzara, Tristan. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editor, 1972. Impreso.