

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Entre lo simbólico y lo real:
Una lectura lacaniana de *Altazor* de Vicente Huidobro**

**Tesis para optar el grado académico de magíster
en Literatura Hispanoamericana**

AUTOR

Luis Antonio Tolentino Sifuentes

ASESOR

Juan Carlos Ubilluz Raygada

Noviembre, 2020

Resumen

Esta investigación propone una relectura de *Altazor* (1931) a partir de los postulados del psicoanálisis lacaniano tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación. Los conceptos analíticos como lo simbólico y lo imaginario, el goce, el objeto *a* y el fantasma permiten entrelazar la compleja subjetividad del protagonista en el plano del enunciado: contestatario, nihilista y deicida, y de repente, molido por los sentimientos de angustia, impotencia y terror, sentimientos que -desde el análisis de la enunciación discursiva- revelan la estratagema formal del poema como una respuesta creativa ante una verdad inquietante e insoportable: la ausencia fundamental de los principios estéticos y ontológicos sobre la cual se ha erigido la civilización humana.



ÍNDICE

Resumen	
Dedicatoria	
Agradecimientos	
Introducción	
Capítulo 1	
La crítica capturada en el decir del protagonista	
1.1. <i>Altazor</i> , el poema del fracaso	11
1.2. <i>Altazor</i> , el poema de la muerte	14
1.3. <i>Altazor</i> , el poema de la rebelión y el triunfo	17
1.4. <i>Altazor</i> , el poema del experimentalismo estilístico - lingüístico	22
1.5. Los impulsos ontológicos en <i>Altazor</i>	24
1.6. <i>Altazor</i> desde la teoría de la relatividad, el chamanismo y las tablas	26
1.7. A propósito del creacionismo	29
1.8. Nuestro planteamiento: <i>Altazor</i> en el diván	33
Capítulo 2	
El deseo inconmensurable de <i>Altazor</i> frente al orden simbólico	
2.1. Aproximación preliminar: <i>Altazor</i> entre la desesperanza y la sublevación	34
2.2. El cristianismo y sus plegarias muertas	37
2.3. El capitalismo y el hombre hormiga	43
2.4. La poesía poética de poético poeta	49
Capítulo 3	
El entramado del goce y el fantasma	
3.1. La escena fantasmática con la amada [§ <> a]	55
3.2. El goce del sacrificio redentor	59
Capítulo 4	
Lo real en <i>Altazor</i>	
4.1. Breve acercamiento conceptual a lo real	65
4.1.1. ¿Dónde ubicar lo real?	67
4.2. El sujeto de la enunciación no es el autor real	69
4.3. ¿Qué es lo real en <i>Altazor</i> ?	70
4.4. La estrategia discursiva como respuesta a lo real	71
4.4.1. El prefacio como punto de partida	72
4.4.2. Lo real como armonía contradictoria	73
4.4.3. El canto del ave como intento de comunicar lo real	75
4.4.4. Del canto del ave a la potencia de los molinos	78

4.4.5. Hacia una nueva comunión	80
Conclusiones	82
Referencias bibliográficas	84





*Y esto te lo digo a ti que cuando sonrías
haces pensar en el origen del mundo*

VH

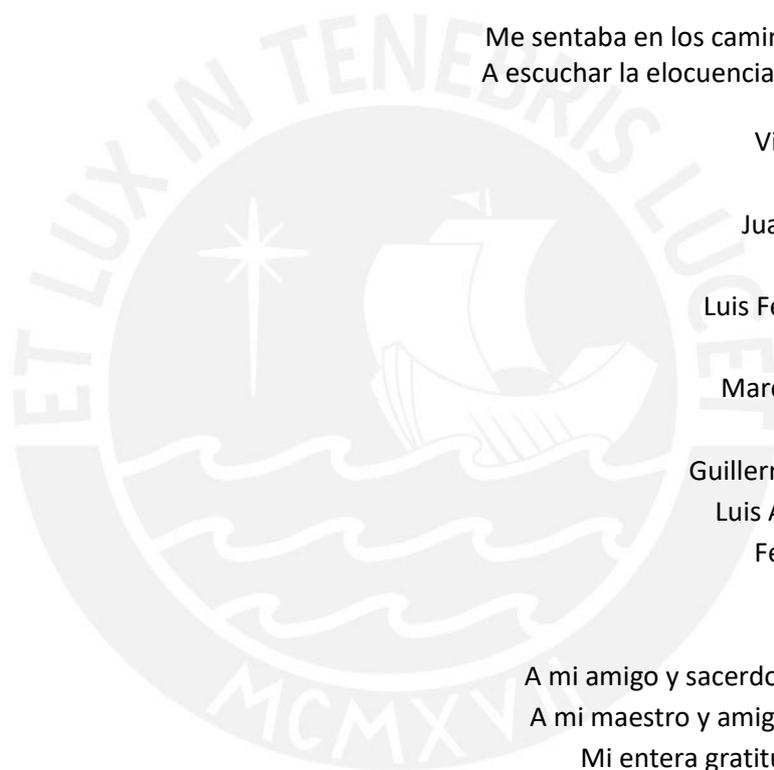
Me sentaba en los caminos de la noche
A escuchar la elocuencia de las estrellas:

Vicente Huidobro
Jacques Lacan
Juan Carlos Ubilluz

Luis Fernando Chueca
V́ctor Vich
Marcos Mondoñedo

Guillermo Raffo Ramos
Luis Armas Alcántara
Fernando Galarza
Vallejo Perú...

A mi amigo y sacerdote Julio Saldaña
A mi maestro y amigo Carlos Castillo
Mi entera gratitud a todos ellos.



Introducción

Altazor o El viaje en paracaídas. Poema en VII cantos (1931) de Vicente García Huidobro Fernández (1893 – 1948) asienta, sin duda, una de las piedras fundacionales de la lírica en vanguardia hispanoamericana... En su paso por Madrid en 1919, según cuenta Cansinos – Asséns, Huidobro había declarado ser el portavoz de un libro todavía inédito: *Voyage en parachute*. Este punto de partida, años más tarde, también estaría plasmado en el primer canto del poema: «Soy yo que estoy hablando en este año de 1919/ Es el invierno/ Ya la Europa enterró todos sus muertos/ Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve» (I, 113 - 116) ... Si el poema fue publicado en 1931, Huidobro habría dedicado unos doce años en su composición, ¡los mismos que Dante en su *Comedia!*, una lección ontológica de cómo lidiar contra el olvido.

A los veintiún años, los mismos que tuvo Darío cuando publicó *Azul*, Huidobro sacudió el Ateneo de Santiago con su primer manifiesto creacionista *Non Serviam*: «¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?» (2003, p. 1294). Ese mismo año, 1914, en su libro de crónicas y comentarios, *Pasando y pasando*, Huidobro también despinta los íconos de la poesía moderna: «Hasta el mismo Baudelaire, Verlaine y Mallarme han llegado a su originalidad por medio del conocimiento de todas las Literaturas. ¡Porque la originalidad absoluta no existe!» (p. 27). Y dos años más tarde, en 1916, en «Arte poética», el poema inaugural de *Adán*, más bien, reafirma el valor del intelecto como sustrato conductor de su poesía: «El rigor verdadero/ reside en la cabeza». Es probable entonces que estas tempranas convicciones estéticas hayan calado hondo en la concepción poética de *Altazor*.

Por otro lado, el impacto de la teoría lacaniana se ha extendido a esferas tan amplias como la literatura, la filosofía y el arte; su rol ha sido primordialmente clínico, aunque, en los últimos años, se ha extendido también al análisis de los discursos, pero con una particularidad: «Los psicoanalistas, sin duda, se interesan en el lenguaje, pero se

interesan solamente en el límite con el cual el lenguaje tropieza» (Nasio, 1998, p. 16). *Altazor* es el poema donde los tropiezos del lenguaje son cada vez más evidentes entre canto y canto. Esta desestructuración galopante en los niveles del lenguaje acompaña la destrucción simbólica del protagonista: el tropiezo gramatical acompaña el tropiezo existencial de *Altazor*. En el mismo sentido, los conceptos analíticos como lo simbólico, lo imaginario y lo real, el goce, el objeto *a* y el fantasma permiten entrelazar la compleja subjetividad del protagonista: contestatario, nihilista y deicida, y de repente, molido por los sentimientos de angustia, impotencia y terror. El lente lacaniano permite comprender bien este péndulo existencial: una instancia superyoica insensata, burlescamente, le dice al sujeto: ¡goza!, lo cual equivale a decirle: ¡disfruta de ese dolor!

No es una exageración afirmar que una lectura atenta de *Altazor* describe en el fondo la conciencia misma de la miseria humana: «Yo estoy aquí de pie ante vosotros/ En nombre de una idiota ley proclamadora/ De la conservación de las especies» (I, 202 - 204). Un estar aquí y ahora que tiene que buscar las formas de no convertirse en «Pasto en las fauces del insaciable olvido» (I, 221). Por esta razón, consideramos que las categorías analíticas permiten hilar bien los síntomas alrededor de ese malestar primordial, el goce, un sentimiento disfuncional que es más tortuoso cuando más se acerca a lo real, esa verdad profundamente insoportable. Tal es la riqueza del psicoanálisis lacaniano que históricamente, además, se ha entendido muy bien con la literatura: «el psicoanálisis considera que la literatura está a la vanguardia en cuanto a la indagación sobre los nudos entre el sentido y el sinsentido, entre lo simbólico, lo imaginario y lo real» (Ubilluz, 2017, p. 41).

Habiendo descrito el andamiaje teórico que sostendrá nuestra lectura, es oportuno sintetizar la hipótesis de nuestro trabajo, que parte del análisis de enunciado y cala en la enunciación¹, recorrido clave en el psicoanálisis: ir más allá del discurso manifiesto para

¹ Aunque diversos autores han reflexionado sobre el concepto de *enunciación*, nuestra investigación se adscribe al desarrollado por Jacques Fontanille: «Bajo el punto de vista del análisis del discurso en acto, el punto de referencia del cambio operado será siempre la posición de la instancia del discurso, puesto que todo se organiza a partir de ella; no existe acto de enunciación sin toma de posición de la instancia del discurso» (Fontanille, 2012, p. 23; énfasis nuestro).

examinar el discurso subyacente. Así, en el plano del enunciado poético, los deseos de Altazor colisionan frontalmente contra los ofrecimientos del universo simbólico convencional. Este impase ontológico deposita un plus de goce en el protagonista; este malestar se resuelve con la asunción del sacrificio redentor, tarea que Altazor asume tras la escena fantasmática con la amada: «Qué me importa ese miedo de flor en el vacío/ Qué me importa el nombre de la nada [...] /Tengo una atmósfera propia en tu aliento/ La fabulosa seguridad de tu mirada con sus constelaciones íntimas/ Con su propio lenguaje de semilla» (Canto II, 73 – 80). Toda esta operación discursiva, no obstante, delata a su vez una ausencia radical en el plano de la enunciación: la ausencia de los fundamentos estéticos y ontológicos en que se ha edificado la subjetividad humana en el mundo moderno.

Esta hipótesis de trabajo se abordará en cuatro capítulos. El **primero** abarca una revisión del estado de la cuestión² desde los estudios clásicos de René de Costa y Guillermo Sucre hasta los planteados por Saúl Yurkievich y Felipe Cussen, sin omitir, por supuesto, los veredictos de Neruda, José Quiroga, Oscar Hahn, Alan Schweitzer, entre otros. En el **segundo** capítulo (asociado a lo simbólico), se describe la colisión de los deseos de Altazor contra los principales esquemas estructurantes presentados en el poema: el cristianismo, el capitalismo y la poesía tradicional. ¿Por qué ocurre esta colisión? Ante la conciencia amarga de la precariedad material y espiritual de la existencia humana, Altazor examina las opciones simbólicas para su ingreso a la posteridad, pero de inmediato comprueba la abyección e inconsistencia en dichos canales: el capitalismo con su hombre hormiga, el cristianismo con su cruz de nieve y la señora poesía con barrotes en los ojos... En el **tercer capítulo** (conectado a lo imaginario), se explica cómo la configuración de Altazor como una permanente «paradoja fatal», de cierto modo, es

² Los discursos hegemónicos tienden a estandarizar las investigaciones académicas y, en algunos casos, soslayan de plano el capítulo del estado de la cuestión. He aquí tres motivos por los que sí debe considerarse. Ofrece al lector un panorama epistémico en el cual se incorpora el objeto de estudio; sintetiza las ideas medulares de los antecedentes de la investigación a riesgo de no caer en la repetición; y, tercero, y tal vez el más importante: en estudios de autores clásicos, sobre quienes además se ha escrito en abundancia, ciertamente, la laboriosidad bibliográfica puede representar una misión arqueológica sin fin; sin embargo, constituye también «el estado de la cuestión» sobre el cual se sostiene una hipótesis distinta.

sublimado con el espejismo de la mujer amada. Aunque totalmente ausente, su recuerdo calma la conciencia amarga de su contradicción ontológica; de esa manera, su propia «arquitectura fúnebre» logra ser armonizada con la evocación de la amada. Ir tras ella es ir tras «la fuente milagrosa» para hallar «la clave del poeta»: «esa voz en que cae la eternidad». Finalmente, en el **cuarto** capítulo (vinculado a lo real), ampliamos nuestra visión hacia el nivel de la enunciación poética, es decir, el nivel en que se opera o produce el poema. Desde esta perspectiva, se postula que lo real en el poema *Altazor* es la ausencia de los fundamentos estéticos y ontológicos en que se asienta la subjetividad humana; y se explica cómo el despliegue retórico en el poema constituye una respuesta creativa ante aquella carencia fundamental.

La admiración por la gesta altazoriana, en cuya composición prevalece la paciencia y el ingenio (frente a las ansias quizá de *afamarse* con un cuaderno de versos), y una adhesión a la filosofía existencialista que subyace en las inquietudes de Altazor son las principales razones que animaron esta investigación. Y nos sigue alentando, finalmente, la convicción de que mover los binoculares lacanianos hacia los territorios iniciales de la poesía hispanoamericana de vanguardia puede conducirnos a nuevas fuentes de significación, como si ellas hubieran estado siempre allí... reclamando esa presencia a quien confesarle sus secretos.

Capítulo 1: *Altazor* en la crítica

En este capítulo, se presenta una sucinta mirada a las diversas aproximaciones críticas que se ha hecho sobre *Altazor*. En seis apartados convenientemente divididos, se examina las ideas medulares de aquellos enfoques: desde el más clásico, aquel que considera a *Altazor* como el poema del fracaso, hasta aquel que se aventura por un acercamiento desde la teoría de la relatividad, el chamanismo o las tablas.

1.1. *Altazor*, el poema del fracaso

Son tres autores los que sostienen que *Altazor* es el poema del fracaso: Guillermo Sucre, René de Costa y Gerardo Diego. En concreto, postulan que el poema fracasa en su intento de exigirle al lenguaje la potencia representativa de las ansias cósmicas del protagonista. Para una mejor comprensión de cada uno de sus planteamientos, es conveniente una mirada más cercana.

1.1.1. Guillermo Sucre

En *La máscara, la transparencia*, compendio hermenéutico importante sobre la poesía de Paz, Lezama, Borges, Vallejo y Huidobro, Sucre sostiene:

Altazor no es un poema fracasado, sino, lo que es muy distinto, el poema del fracaso. Insisto, no *sobre* sino *del* fracaso; no un comentario alrededor del fracaso, sino su presencia misma...[por] haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto (1990, p. 261).

Se trata de una apreciación aguda en la que hilvana la trágica historia del protagonista con las posibilidades expresivas del lenguaje. ¿Qué diferencia hay entre el uso recurrente del término *fracaso* y otros similares como frustración, derrota o fiasco? Más que el atributo del descorazonamiento, Sucre identifica un estatus filosófico en el personaje, pero no lo desarrolla. Tampoco emplea ningún aparato metodológico, salvo el de su intuición. No obstante, en el capítulo dedicado a Huidobro, sus reflexiones respecto de *Altazor* adquieren relieve en los siguientes aspectos.

Primero, *Altazor* es el resultado de una pasión poética centrada en la inteligencia, y en la búsqueda constante y angustiante de la palabra precisa: «La creación tiene sus leyes, puede ser vista como un juego, pero un juego casi matemático en el que predomina la lucidez y la previsión: “una partida de ajedrez contra el infinito”» (1990, p. 228). En efecto, ese cálculo matemático puede sentirse en cada verso de *Altazor*. Si no, leamos el verso *Etc. etc. etc.* (III, 104). Esa búsqueda de la precisión en Huidobro, según Sucre, tendría una influencia de Juan Ramón Jiménez: «inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas». En consecuencia, esa sería la razón por la cual el poeta chileno sentía un rechazo por la escritura automática de los surrealistas.

Segundo, *Altazor* lleva al extremo la concepción poética de la forma espacial sugerida por Mallarmé y acoge los aportes cubistas. La música de Mallarmé y el movimiento espacial de Apollinaire confluyen en los cantos de *Altazor*. Esta maniobra responde al rechazo de la lírica rubendariana, estetizante y exotista. Siguiendo a Sucre, la conciencia poética de Huidobro redirecciona el ritmo auditivo hacia los ojos, y produce una nueva experiencia de lectura, más dinámica y visual. Con esta fusión estética -sugiere Sucre- *Altazor* tal vez sea el primer poema en Latinoamérica que se ensaña contra los propios límites del lenguaje. ¿Y *Trilce* (1922)?

Tercero, en virtud del ensañamiento contra la arquitectura del lenguaje, el poema huidobriano deviene en un poema del fracaso. Esta lectura parece haber sido direccionada –tal vez inconcientemente– por la inercia en el análisis. Sobre Paz y Borges, por ejemplo, termina afirmando casi lo mismo: cuando comenta el poemario *Salamandra* (1962), afirma: «Las palabras no dicen lo que dicen y hay que hacerlas decir lo que no dicen» (1990: p. 261); y en cuanto a Borges, que, cuando renuncia a la pretensión *realista* de la literatura, admite el fracaso del lenguaje, el fracaso de conocer las leyes mismas que rigen el universo (1990, p. 250). Por tanto, la obsesión de Sucre por el tema del fracaso no parece estar circunscrito en el contenido de *Altazor*. Es más, el crítico parece haber empleado un mismo esquema de lectura en su exégesis de los principales representantes de la lírica de vanguardia en Hispanoamérica.

1.1.2. René de Costa

Costa nos cuenta que, hacia 1919, el poeta chileno causó tanta admiración en los cenáculos literarios de Madrid que era comparado con el *milagro rubeniano*. Veían en él la esperanza sudamericana para la renovación de las letras y, en 1930, un año antes de la publicación de *Altazor*, *El Heraldo* de Madrid intituló una entrevista con el poeta de este modo: «Vicente Huidobro: el que trajo las gallinas».

No es un dato menor que Costa señale la inclinación de Huidobro por las ciencias ocultas: «sabemos que era un mago *amateur* y, como otros artistas de formación modernista, un estudiante ocasional de las ciencias ocultas» (1994, p.16). Este detalle ayuda a comprender un poco más el escenario cósmico desplegado en *Altazor*. Asimismo, siguiendo a Costa, el poema habría sido concebido de manera bilingüe en un intento de sustraer del español y del francés los timbres máximos de musicalidad. Este empeño por la delicadeza sonora llevaba consigo también la intensidad de experiencias vitales: postuló a la presidencia de Chile y conoció a Ximena Amunátegui, adolescente con quien fugaría a París. Este hecho sentimental, siguiendo a Costa, marcaría la intensidad lírica del canto II.

En un plano ya textual, Costa percibe en *Altazor* una superposición dispersa. (Este fragmentarismo sería la consecuencia de su ambición poética). De allí la supuesta falta de conexión lógica entre los cantos: salta de la preocupación por un orden metafísico en el primer canto hacia un ritmo apasionado en el segundo; retoma luego la crítica paródica contra el mismo lenguaje: “Basta señora arpa de las bellas imágenes”. Después, en el cuarto, culmina prematuramente con un falso anuncio triunfal: el pájaro tralalí encuentra la clave del poeta. El quinto, siguiendo a Costa, si bien asume una poesía lúdica, ella es meramente formal, tal como se ilustra en el “cansado” recurso anafórico del término *molino*. Y en los dos últimos cantos, a consecuencia del abandono sintáctico, solo queda el aullido fónico como único sistema reconocible; por lo tanto, «entre las tapas de *Altazor* hay varios y variados comienzos con un final común: el fracaso» (Costa, 1994, p. 25).

1.1.3. Gerardo Diego

Diego identifica en la producción lírica de Huidobro tres etapas: una antes de *Altazor* (1915- 1925), otra cuando la elabora y concluye (1925-1931) y, finalmente, una de mayor actividad en prosa (1931-1941). Asimismo, reflexiona sobre el fenómeno creacionista y se pregunta si es posible una poesía creada. Un poeta con semejantes pretensiones estaría condenado irremediabilmente al fracaso, pues nunca podría dejar de lado el carácter referencial del poema: «[e]l poeta no puede crear de la nada, crea con palabras y las palabras preexisten y de ellas no puede librarse. Pero un poema creado no es un poema antirrealista, al contrario, es un poema intensamente realista» (Diego, 1974, p. 223). También cuestiona la pretensión creacionista del lenguaje, cuando es evidente que no todo lenguaje necesariamente refiere a la realidad empírica. No cabe bajo esta perspectiva el hálito creacionista de inspiración prosaica o puramente dadaísta. Es decir, desde un enfoque gobernado por “la razón”, la interpretación siempre anclará en la realidad y en sus referentes materiales inmediatos.

En este primer bloque, la crítica que considera a *Altazor* como el poema del fracaso tiene dos méritos: inició la aproximación interpretativa y ofreció a los lectores los primeros alcances biográficos minuciosos. A pesar de que cada uno de ellos (Sucre, Costa, Diego) ausculta con atrevimiento y lucidez en las galerías semánticas del poema, arriban al mismo juicio: *Altazor* es el poema del fracaso. Este anclaje es la consecuencia de la orientación meramente lineal, casi ingenua, de sus lecturas. En los tres enfoques, además, el fracaso alude a la descomposición paulatina del lenguaje poético, pero, acaso, ¿no es más bien una maniobra intencional que metaforiza la urgencia de una regeneración de ese lenguaje poético? Y la muerte del protagonista en quien se encarna dicho lenguaje ¿no es acaso condición necesaria para su resurrección?

1.2. *Altazor*, el poema de la muerte

1.2.1 José Quiroga

Quiroga sostiene que *Altazor* es un poema en el que se puede oír a Nietzsche, y que esa voz ya se oía en *Vientos contrarios* (1926), en cuya sección intitulada Silvana Plana, Huidobro apunta: «Estoy aquí en Silvana Plana, alojado en el mismo cuarto en donde Nietzsche escribió las últimas páginas de su Zarathustra. ¿Y qué? Nada, absolutamente

nada. Aquí he escrito el capítulo quinto de mi *Altazor*. ¿Y qué? Nada, absolutamente nada” (Huidobro, 1926, p. 99). Como es sabido, el periodo de entreguerras encumbró a Nietzsche (1844 - 1900) como el filósofo del escepticismo, pues a través de personajes como Zaratustra cuestionó severamente los cimientos éticos de la civilización occidental, degenerada por una moral corrupta.

Para Quiroga, *Altazor* expresa ese mismo desencanto desde los primeros versos. No se trata de una copia mecánica sino de una asunción ideológica escéptica. *Altazor* y Zaratustra remueven los cimientos de la moral, cuyos imperativos se alojan en la estructura del lenguaje. Entonces, el atentado contra la sintaxis y la gramática, desde el punto de vista de Quiroga, representan un doble sepelio, el del protagonista y el de la moral: «Enterrar la poesía, como intenta hacer Huidobro en *Altazor*, implica ceder ante el hecho de que solamente se puede nombrar ese entierro. ¿Qué existe más allá del lenguaje? Esta es la aporía central de este texto» (1992, p. 353). La muerte de *Altazor* se va forjando concienzudamente desde la eliminación paulatina de la narratividad del poema.

1.2.2. Oscar Hahn

Hahn retoma la idea de “tradición y ruptura” planteada por Paz en alusión a la existencia de un canon literario a partir de la irrupción de un nuevo sistema estético. *Altazor* cumpliría con ese propósito, el de la ruptura, que implanta una nueva tradición, la de la muerte. *Altazor* dibujaría ese recorrido trágico a través de cuatro momentos: activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo.

El **activismo** está definido por el espíritu de aventura y experimentalismo. En el poema, la voluntad lúdica se ejemplifica con el “simple sport de vocablos”; y el espíritu de aventura, siguiendo a Hahn, se plasma en la travesía cósmica del protagonista. El **antagonismo** se aprecia en el rotundo rechazo de las poéticas clasicistas y el repudio al cristianismo. Hahn recuerda además que el manifiesto *Non Serviam* (1914) de Huidobro proclamaba el desapego total del mundo natural. El **nihilismo** es otra etapa en el sistema disruptivo descrito por Hahn; básicamente, arrasa contra todo principio ordenador. Y *Altazor* combate, por ejemplo, contra el dogma cristiano, contra el sistema poético

tradicional (la romántica, la modernista) y, en el colmo del nihilismo, contra la misma lengua. Y el **agonismo** no sería más que la consecuencia natural del alejamiento indiscriminado de la realidad. Siguiendo a Hahn, el canto VII, con sus versos onomatopéyicos, culminarían ese trayecto trágico. Del mismo modo, ese paulatino camino a la destrucción representaría la médula del creacionismo, que en el fondo más bien podría denominarse *destruccionismo*: «la materia del que está hecho el héroe huidobriano es el lenguaje, su cuerpo es un cuerpo amasado con palabras [...], junto con proferir su cuerpo, está dictando su sentencia de muerte: la que surge de la estética creacionista» (Hahn, 1991, p. 19).

1.2.3. Alan Schweitzer

Schweitzer entiende la tragedia de Altazor como la tragedia del hombre moderno. Al ser producto de la inteligencia, no tiene otro remedio que decaer paulatina e inexorablemente hacia la incompreensión del universo. Esta imposibilidad, según Schweitzer, es la consecuencia del abandono paradisiaco que alejó para siempre al hombre de su regocijo eterno: «Se me caen las ansias al vacío/ Se me caen los gritos a la nada/ Se me caen al caos las blasfemias» (I, 210 - 212). Ciertamente, la lectura de Schweitzer es una permutación del mito edénico: con el repentino arrojido del paraíso celestial, Altazor intensifica su tragedia rumbo a la muerte.

Schweitzer reconoce tres ejes temáticos en la caída escenificada en el poema: el ser y el tiempo, el amor y la muerte, y la memoria y el olvido. En esta triada, el tiempo se presenta como agresora del ser; en vez de presentarse de manera lineal, golpea con su aparición cíclica: las personas mueren y vienen otros que repiten la historia. Existe «un macrocosmos que ordena en el tiempo humano la continuidad cíclica de las generaciones» (Schweitzer, 1974, p. 415).

Por último, la tercera nota al final de su artículo retoma una idea valiosa del crítico inglés Frank Kermode expuesta en su libro *The sense of an ending*. La nota explica la oposición *Cronos vs. Kairos*. Mientras el primero alude al transcurrir del tiempo convencional, “el mero suceder”; el segundo «da a la existencia terrestre una cualidad significativa y prometedora en términos de un compromiso que ha de cumplirse en el

porvenir inmediato» (Schweitzer, 1974, p. 421). Así, el Kairos es el tiempo interior que *captura* el devenir. No se trata de una oposición meramente contemplativa sino una reformulación radical de la visión del mundo: si el *Cronos* garantiza un orden cosmológico y absorbe la memoria del hombre; el *Kairos*, en señal de inconformidad, intenta prevalecer inventando su propio tiempo interior. Al transgredir el tiempo natural, con un inicio y un final prestablecidos, se supera la triada: nacimiento – destino – muerte: «De modo que la muerte existe en plano simultáneo con la vida (la caída sin fin de muerte en muerte de Huidobro)» (Schweitzer, 1974, p. 421).

En este segundo bloque, la crítica que considera a *Altazor* como el poema de la muerte adolece de algunos reveses. **Quiroga** entiende que la imposibilidad de labrar un lenguaje poético creacionista se evidencia con la pérdida del sentido en los cantos finales del poema; y que los esfuerzos de Altazor por escarbar en los misterios del lenguaje significó el papel del suicida cavando su propia tumba. Aunque acierta en elegir a Zaratustra como el alter ego del héroe huidobriano, no articula la ambición poética de Huidobro con ninguno de sus manifiestos ni atiende las pretensiones de trascendencia tan marcados en el protagonista. Por su parte, **Hahn** realiza una lectura esquemática (acción – antagonismo – nihilismo - agonía). Plantea un recorrido narrativo en *Altazor* propio de los esquemas canónicos de los cuentos épicos. Es válido en tanto guarda coherencia y respeta los momentos “narrativos” del poema, pero olvida algo fundamental en la interpretación de textos líricos: el análisis de una voz poética que va dejando pistas intrigantes para comprender los cantos finales. Por otro lado, a pesar de que *The sense of an ending* de Kermode le sirve a **Schweitzer** para redondear la explicación sobre la tragedia del hombre moderno en *Altazor*, es la única herramienta metodológica que emplea, la única referencia categórica aludida; aunque agudo y brillante, carece de herramientas interpretativas, pudiendo echar mano de conceptos clásicos de la psicología o la filosofía.

1.3. *Altazor*, poema de la rebelión y el triunfo

1.3.1. Pablo Neruda

Neruda reconoce en la obra de su compatriota una poesía diáfana desde una postura poética antes que estrictamente crítica, por lo que su apreciación se basa en metáforas: «hay en Huidobro la lucha entre el juego y el fuego, entre la evasión y la inmolación» (Neruda, 1968, p. 115). Conviene rescatar, más allá del tono laudatorio, el sincretismo del *juego con fuego*, imagen que ilustra cómo el protagonista se consume en su propia hoguera.

La hazaña poética de Huidobro es vista por el autor de *Canto general* como el sacrificio de Altazor que, al quererse rebelar contra los dioses de la institucionalidad cultural y literaria (juego) con sus propios demonios interiores (fuego), sucumbe ante los tentáculos del abismo, del vacío, de la nada. La caída atraviesa diversos y discontinuos espacios; en ningún momento es uniforme ni obedece las leyes de la gravedad. En esta tragedia, la mediación técnica del paracaídas, que aminora la velocidad de la caída y el golpe del impacto final, le permite al protagonista ver y verse a sí mismo desde una posición privilegiada.

1.3.2. Braulio Arenas

En su prólogo a *Obras completas* de Huidobro, Zig - Zag 1964, Arenas establece distintos estadios del creacionismo y sitúa en cada uno de ellos un momento de la larga evolución artística del poeta. Destaca en el primero la capacidad para construir arquitecturas lexicales dejando notar claramente su filiación estético-cubista. Luego, el apego a la ciencia como una búsqueda de los temas para su poesía. Enseguida, en plena guerra (1916), en París se contagiaría del ánimo futurista compartiendo experiencias junto a Bretón, Apollinaire y Tristán Tzara. En un cuarto momento, sentiría la necesidad de forjarse una nueva lengua al tiempo que el fenómeno dadaísta iba destruyendo los cimientos de la poesía del pasado. En esta etapa de su madurez, según Arenas, Huidobro concibe *Altazor* como un poema en el que:

[e]l hombre sacude su esclavitud, se rebela contra la naturaleza como Lucifer contra Dios, pero tal rebelión solo es aparente, pues el hombre nunca ha estado más cerca de la naturaleza que ahora, en que no trata ya de imitarla en sus

apariencias, sino de proceder como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas (Arenas, 1964, p. 19).

1.3.3. Enrique Caracciolo Trejo

La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia publicada por la prestigiosa firma Gredos a inicios de los setenta representa sin duda unos de los más importantes esfuerzos en sistematizar los vínculos de la poesía huidobriana con los principales manifiestos de vanguardia: Futurismo, Cubismo, Ultraísmo y, con cierta sorpresa, el Surrealismo, tendencia de la que Huidobro zanjó pública distancia. Es más, representa uno de los pocos intentos hermenéuticos comparativos que acerca la poesía del chileno a la de Vallejo: mientras, en el vate peruano, la universalidad se afinsa en el martirio de índole provinciano; en Huidobro, ese intento de universalidad se desvanece a consecuencia de los límites del lenguaje (1974, p.34).

Si nos centramos específicamente en *Altazor*, Caracciolo divide su exégesis en dos partes: un rápido estudio temático de los cantos y una valoración equivocada. De un lado, el crítico reconoce de manera general que la caída de Altazor es el salto a los vacíos de nuestra propia conciencia, una lucha entre el ser y la nada. En ese sentido, el primer canto es el canto de la angustia al que rápidamente le hace frente con la rebelión del canto II. A partir de allí, habría un intento por buscar otro lenguaje cuya clave está en el palíndromo *eterfinifrete* del Canto IV, el cual «[m]ás que juego, que jitanjáfora, como ha querido verse, designa con rigor una entidad recién nacida» (Caracciolo, 1974, p.34). Así se va construyendo la rebeldía en el poema, una insurrección contra sus propios límites expresivos, aunque ello suponga el fracaso de la razón tal como se puede notar en los sonidos inarticulados en que acaba el poema.

Por otro lado, es preciso observar que Caracciolo se deja llevar por un apasionamiento. Sostiene, por ejemplo, que *Altazor* es el resultado de la voluntad dominante de la arrogancia del autor; que es el testimonio del presentimiento de una gloria inalcanzable; y que llegamos, en consecuencia, a la noción de poesía como exorcismo o como antídoto. La poética huidobriana sintetizada en *Altazor* «es un intento de capturar lo inalcanzable, de poseer lo absoluto, algo que cuando llega a sus manos se

transforma en otro ser aún más fugitivo» (Caracciolo, 1974, p.132). Como es evidente, la mezcla de emociones con las impresiones biografistas genera un sesgo interpretativo en cuyo centro confluye la idea de rebelión: «Los poemas de Huidobro cumplen una función múltiple [...], se mueven entre el acatamiento y la rebelión. En una rebelión contra el anonimato y la nada, contra la sombra y el éter» (Caracciolo, 1974, p.133); como se aprecia, la alusión al anonimato explicaría el miedo a la frustración en Huidobro, miedo que se vería en la configuración vertiginosa e insegura de su protagonista Altazor.

1.3.4. Mario Ávila

En *Altazor, la experiencia del triunfo*, Ávila plantea una lectura desde la sociocrítica y recurre fundamentalmente al concepto de *alienación* desarrollado por Lucien Goldman; al de seudoyó esbozado por Erick Fromm; y a algunas citas circunstanciales de los ensayos de Paz (*Las peras del olmo*, *Los hijos del Limo* y *El arco y la lira*). Ávila parte del contexto capitalista del autor real e indaga en el perfil contestatario de Altazor y, finalmente, concluye que *Altazor* no es el poema del fracaso ni la derrota, sino el poema del triunfo. Todo el esfuerzo de Ávila básicamente se concentra en contradecir, en sus dos páginas finales, la tesis del fracaso sustentado por Guillermo Sucre y René de Costa.

Nos ubica en 1919, año en que inicia la composición del poema: reina un capitalismo incierto del que es difícil escapar; en este contexto, Altazor es presentado como Robinson Crusoe (aquel que vuelve a su isla... que vuelve a la sociedad). A pesar de la crisis bélica mundial, persiste un modelo de mercado en cuyas relaciones humanas, más que los sentimientos y pensamientos, predomina el precio, la ganancia y el valor monetario. Según Ávila, estas circunstancias propician la alienación en sus distintas formas: cosificación, burocracia, institucionalización, tecnocracia, etc. (2001, p.39).

En efecto, el protagonista Altazor se queja sobre todo del utilitarismo y, más concretamente, del utilitarismo del lenguaje. Estos resquemores, siguiendo a Ávila, inician tempranamente en el prefacio cuando, en un amago nietzscheano, se declara la muerte de Dios. Pero el protagonista de inmediato comulga con la virgen, por lo que late un sentido altamente contradictorio: capaz de declararse poeta y antipoeta, culto y

anticulto. De este modo, se pone en evidencia la lucha dialéctica de contrarios: la realidad alienante de un lenguaje con visos utilitaristas frente al uso del lenguaje artístico.

Para Ávila, solo le queda un camino al poeta: la rebelión contra ese utilitarismo mediante el alejamiento de la norma lingüística, aunque ese rompimiento signifique el camino hacia la incomunicación. Apoyándose en Paz, afirma que esa ruptura abre el camino hacia lo infinito: «[e]l camino de Altazor hacia la destrucción del lenguaje es también el camino hacia el absoluto» (Ávila, 2001, p. 90). En otras palabras, mientras *Altazor* más se aleja del lenguaje común, más se acerca a la experiencia ultraterrena, más allá del bien y del mal. ¿Cómo se expresa esta experiencia en el poema?, según Ávila, con los sonidos del último canto, «la clave para entender todo el poema».

Pero a diferencia de Sucre y Costa, quienes entienden el canto final como el desenlace del fracaso, para el exégeta sanmarquino, es más bien la experiencia del triunfo: un canto final victorioso frente al lenguaje pragmático de una sociedad alienante; se trataría entonces de una reacción poética lúdica y risueña ante las moribundas expresiones cotidianas: «si Altazor juega, lo hace a pesar de la realidad alienante; no porque esté contento con la realidad; es más, juega para liberarse de ella, para robarle un poco más de vida» (Ávila, 2001, p. 132).

En resumen, en este apartado, Neruda y Arenas comparten el mismo espíritu interpretativo. Leen en *Altazor* la reciedumbre de una insurrección poética, aunque con distintos resultados. Para el autor de *Crepusculario* se trata de un atrevimiento lúdico que es castigado con el sacrificio, mientras que para el editor de *Zigzag* se trataría de una rebelión disfrazada que en el fondo imita esencialmente el propósito creativo de la naturaleza. Sin embargo, ambos descuidan el sentido inmanente del poema; no explican cuál sería el propósito de las construcciones figurativas ricas en imágenes; no arriesgan cuál podría ser el propósito de las repeticiones o transmutaciones lexicales; tampoco prefiguran la ideología o cosmovisión del mundo subyacente en el poema.

De otra parte, la experiencia del triunfo que pretende demostrar Ávila es en el fondo una disimulada lectura marxista del poema; su estudio carece de antecedentes –excepto

Sucre y Costa, no hay uno solo—; carece también de un marco hermenéutico sólido —abusa de citas demasiado extensas de Fromm, Goldman, Paz, e incluso, del Movimiento Cristiano Gnóstico Universal. Bien pudo haber revisado con más detenimiento los aportes Sucre y Costa, a quienes se empeña en contradecir con una antonimia básica: no del fracaso sino del triunfo. ¿Pero en qué consiste esta experiencia? No lo explica. ¿Es una experiencia religiosa?, ¿mística?, ¿ataráxica? No hay explicación, salvo la huida de un lenguaje común hacia uno de imágenes poéticas puras (¿en el canto siete hay imágenes poéticas?). Entonces, más que triunfo, así planteado, ¿no sería más bien una experiencia de sobrevivencia (poética)?

1.4. *Altazor*, el poema del experimentalismo estilístico - lingüístico

1.4.1. Magdalena García Pinto

Plantea la dualidad en el registro lingüístico como un factor creativo en la composición del poema: «El bilingüismo del autor, en vez de ser meramente un mecanismo de traducción, se transforma en un elemento esencial de su quehacer poético en francés y en español» (García, 1979, pp. 119-120). Este enfoque más bien filológico no deja de ser importante porque ausculta, en las texturas de la producción huidobriana, las similitudes que corroboran su tesis: el autor real es un poeta con dominio de dos lenguas, lo cual le facilita la construcción de efectos sonoros: *al horitaña de la montazonte/ la violondrina y el goloncelo*, por ejemplo. García Pinto denomina este recurso como “la técnica del collage lingüístico”, el cual también está presente en aquellos versos que encierran las siete notas musicales con el sema común de “ruiseñor”. Esta apreciación crítica del poema, sin embargo, carece de mayores precisiones; el enfoque estilístico excluye el análisis inmanente.

1.4.2. Nicholas Hey

Hey procura simplificar la vasta gama de recursos y efectos sonoros en el poema con un término *Nonsense*. Aunque sin equivalencia exacta en español, podría traducirse como la suma de lo lúdico, lo intelectual y un juego de acertijos. Para Hey, la variedad de neologismos como desarreglo en las normas del lenguaje funda una realidad autónoma. Por ejemplo, la expresión *los cuatro puntos cardinales son tres, el norte y el sur* no evoca

una realidad verificable, sino puramente imaginaria; y cuando leemos *que el aeronauta no sea auricida* «se entiende perfectamente, pero el lenguaje del poeta se ha combinado con Nonsense» (Hey, 1979, p. 153).

1.4.3. Bruce G. Stiehm

Stiehm destaca diez constantes lingüísticas en *Altazor*, las cuales son analizadas en dos grupos. El primero describe básicamente los lugares comunes en *Altazor* con denominaciones ostentosas. Sin embargo, es importante referirlos porque constituyen una aproximación, aunque tecnicista, objetiva y directa. Partiendo desde lo más evidente hasta lo ambiguo, tenemos: **uno**, la *resonancia iterativa* que no es más que la repetición anafórica al inicio de los versos como en el caso sobresaliente del término *molino* en el Canto V. **Dos**, la *asociación copulativa – contrastiva* alude a la presencia dispar de términos como ‘Dios’ y ‘cae’ por ejemplo, lo cual revela la esencia paradójica de *Altazor*. **Tres**, la *asociación paródica* se muestra en la trasmutación humorística de algunas palabras en asociación como ‘paracaídas’ y ‘quitasol’. **Cuatro**, la *interpretación analógica* atribuye una significación paralela pero opuesta al mundo real como en el caso del ‘parasubidas’. Y **cinco**, la *interpretación ambigua* es el primer punto de llegada del largo proceso de creación en la poesía altazoriana que se inicia desde el prefacio donde el par ambiguo ‘automóvil sentimental’, siguiendo a Stiehm, puede suscitar, entre otras posibilidades, que el mismo lenguaje entra en una especie de ‘auto’ proliferación nostálgica del lenguaje.

El segundo describe tipos de creación lingüística en *Altazor*. Si el grupo anterior estuvo orientado en la producción discursiva de los versos, en este se propone más bien una descripción por la producción del sentido, en cuyo desenlace según Stiehm «[*Altazor*] evade el universo acostumbrado y existencial y crea un universo lúdico y vertiginoso por el que convierte la pasiva caída hacia la muerte en una subida activa hasta una apoteosis triunfal» (1980, p. 523). Pero esta elevación ha supuesto un trabajo constante en el plano de la invención, siempre de menos a más; si continuamos la enumeración del párrafo anterior, tenemos: **seis**, la *creación semántica* que no hace más que aludir a la riqueza metafórica del texto como en «la noche que afila sus garras en el viento». **Siete**, la *creación derivativa* apunta al juego aglutinante de las palabras como en la secuencia

'golonrima', 'golonrisa', 'golonclima'. **Ocho**, la *creación sintáctica* cumple la "profecía" de Huidobro en el sentido de poner en marcha su ideario creacionista con "cortocircuitos en las frases" y "cataclismo en la gramática" cuya consecuencia se puede apreciar en los últimos cantos del poema. **Nueve**, la *creación morfofonética* hegemoniza la sonoridad por encima de toda sintaxis, verificable desde los cantos IV y V. Y **diez**, la *creación pura* procura elevar la condición supracreadora del poeta: «es por medio de estos principios de creación, por separado y especialmente combinados entre sí, por los que *Altazor* alcanza su carácter creacionista único, uniendo la materia lingüística en forma irreducible con el tema de esta poesía» (Stiehm, 1980, p. 524).

En resumen, en este apartado, si bien **García Pinto** pone en evidencia el amasijo franco/ español latente en *Altazor*, esta arqueología verbal adolece de una doble falencia: a todas luces es parcializada y se ampara principalmente en la biografía del autor. Además, la autora desatiende el sentido poético del texto; y se limita en escudriñar el origen binacional de algunas palabras que conforman el poema, procedimiento al que denomina «collage lingüístico». Sin embargo, este argumento carece de profundidad; un poeta puede conocer dos o tres lenguas (como Moro o Borges...), pero, en el caso de Huidobro, poeta cerebral, esos juegos responden a un proyecto estético. Por otro lado, **Nicholas Hey y Bruce Stiehm** aluden a lo mismo, aunque con distinta nomenclatura. Hey nota en el extraordinario manejo de posibilidades líricas ejecutadas por Huidobro el motor del *nonsense*, una mezcla de posibilidades plásticas y verbales que comparten la misma generatriz semántica. No obstante, este enfoque privilegia la mirada lejana y huye del llano altazoriano, terreno en el que los versos prefiguran connotaciones inusitadas; por ejemplo, qué nos quiere decir el verso: «el día se suicida arrojándose al mar», ¿dónde está el *nonsense* en este verso?

1.5. *Altazor*, el poema de los impulsos ontológicos

1.5.1. Saúl Yurkievich

En sus artículos "Altazor o la rebelión de la palabra" (1968) y "Altazor, la metáfora deseante" (1979) explora las inquietudes ontológicas en el texto altazoriano. En el primero desarrolla la idea de una búsqueda de la realidad que está más allá de la

conciencia. Para Yurkievich, el poeta chileno exprime el sentido del lenguaje arrancándole su máxima expresividad; «se esfuerza por extraerle a las imágenes y a las metáforas todo su poder semántico; las exprime angustiada, hasta el agotamiento, para que transfieran ese torbellino avasallador que le aflora de las profundidades y que pugna por salir» (Yurkievich, 1975, p. 309). *Altazor* es, en ese sentido, un tipo de poesía vital, intuitiva, agnóstica, onírica, lúdica y libérrima; rechaza la producción de sentido mediatizada por un registro sometido a la correspondencia palabra-mundo; y persigue, por el contrario, el estado preutilitario de las palabras jugando con ellas hasta quitarles la pesadez semántica que las constriñe en pos de una nueva génesis del mundo. Con la ventaja de haber conocido los manifiestos proclamados por Huidobro, Yurkievich relaciona la calidad de *Altazor* con los principios de la estética creacionista; sabe que la tendencia del poema es de índole experimental, muy apegada a la transgresión gramatical. Por ello, resalta el valor de las palabras en la búsqueda de nuevos horizontes de sentido, aunque vulneren su propia naturaleza como ocurre en el séptimo canto, una suerte de lenguaje larval donde los vocablos huyen de su estado convencional.

Por otro lado, en su segundo artículo, plantea la supremacía del sentido figurado sobre el literal. En este caso, la sustitución metafórica, al apoderarse de los múltiples sentidos posibles, modifica todas las instancias lingüísticas: léxico, morfológico, sintáctico y prosódico. Para Yurkievich, *Altazor* es una metáfora constante que funciona como su principio generatriz hasta conseguir la máxima amplitud de sentido. La referencia literal queda anulada por los encadenamientos metafóricos que han instaurado otro orden de cosas: «la metáfora radical formula estados informados. La formulación de lo informable rompe el bloqueo de las formalizaciones razonables; restablece la movilidad y la inmutabilidad que el yo responsable reprime [y] permite el afloramiento del fondo impaciente» (Yurkievich, 1979, p.144).

El torbellino avasallador que aflora en las profundidades del ser anuncia una realidad más allá de la conciencia a través del juego de metáforas. Yurkievich parte del figurativismo metaforizante del lenguaje y plantea una necesidad ontológica de la afirmación del ser. En tal medida, halla en *Altazor* la búsqueda del autoconocimiento, una exploración cerebral a través del ejercicio de una metáfora constante.

1.6. *Altazor*, desde la teoría de la relatividad, el chamanismo y las tablas

1.6.1. Scott Weintraub

Weintraub entiende que la progresiva desintegración del lenguaje en *Altazor* sigue la analogía del universo cósmico: la caída vertiginosa del protagonista responde a la gravedad newtoniana, pero luego será amenazada por los circuitos del universo cuántico. Analicemos en detalle la propuesta de Scott Weintraub.

En primer lugar, Scott identifica en *Altazor* el tránsito del paradigma científico de la física mecánica sustentada por Newton al paradigma científico de la física cuántica fundamentada por Einstein. Para explicar este tránsito, Scott marca distancia de toda la crítica centrada en la referencialidad del lenguaje con el fin de proponer una lectura cuántica del poema. Para este fin, apunta al canto VII: «las sílabas desarticuladas finales de *Altazor* [cumplen la función de] ‘finalización’ del poema, en vez de una posible ‘conclusión’» (Weintraub, 2010, p. 132); vale decir, la finalización de un evento cósmico; o, dicho de otro modo, la desintegración inevitable de una estrella como consecuencia de las leyes del tiempo y el espacio. Sostiene también que la aparición súbita de los significantes flotantes en los últimos cantos guarda estrecha relación con el “principio de incertidumbre” de Heisenberg: en el universo cuántico subatómico, es imposible precisar la ubicación exacta de los electrones. Esto explicaría, según Weintraub, la inesperada ubicación espacial del protagonista *Altazor*, no en la red cobijadora del lenguaje, sino en la incertidumbre combinatoria de vocales y consonantes.

En segundo lugar, asume la imagen de la caída como un evento crucial en el que se consume el tránsito del paradigma científico. Específicamente, se alude a que el “paracaídas” puede convertirse en un “parasubidas” con la intervención decidida del poeta. De esta manera, se supera la tensión gravitatoria terrestre: el cuerpo deja de caer por efecto de la gravedad, y se reafirma el comportamiento incierto en el universo cuántico, comportamiento que el autor rastrea desde el primer canto, «[e]n el primer canto el sujeto poético en vía de caerse describe como su soledad se afecta por *el paso de las estrellas que se alejan*» (Weintraub, 2010, p. 137). Esta lectura comparativa entre el recorrido imaginario en *Altazor* y los avances científicos sobre todo en la Física es

reforzada por Weintraub a través de sus indagaciones biográficas: «aunque no he podido calcular la profundidad del conocimiento de Huidobro acerca de estas revoluciones teóricas de las ciencias, hay bastante evidencia de una comunidad científica activa en Chile que se interesaba mucho por estos nuevos descubrimientos» (2010, p. 136). Es más, Albert Einstein dictó varias conferencias en Sudamérica en 1925, y es conocido que Huidobro iba y venía de Europa con frecuencia, por lo que no resulta tan descabellado si también atendemos a sus biógrafos que reconocen en el poeta chileno cierto gusto por la astrología. Esta es la propuesta de Weintraub para quien, finalmente, el verso recurrente del canto IV “no hay tiempo que perder” sería el impulso poético por conocer ese mundo incierto de la naturaleza cuántica.

1.6.2. Felipe Cussen

En “Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido”³, desde una óptica interdisciplinaria, Cussen entrelaza la música, el dadaísmo e incluso el chamanismo para explicar el canto VII de *Altazor*. Y emplea como principal estrategia de argumentación un alejamiento de la tradición crítica en pos de la búsqueda del sentido a través del sonido.

Enrique Lihn, Oscar Hahn y Guillermo Sucre son acusados por Felipe Cussen porque condenan a *Altazor* como “el poema del fracaso”. Esta lectura, acusa Cussen, es el resultado de una mirada totalitarista del poema; es fácil notar un resquebrajamiento paulatino del sentido siguiendo esa perspectiva. Sin embargo, ese sería el error, porque los cantos VI y VII, a pesar de su alejamiento de la convención gramatical, encierran una lógica propia. Para explicar esta lógica, Cussen recurre a dos antecedentes, uno bibliográfico y otro interpretativo musical. En el primero, alude a María Estrada y Felipe Lagos, pioneros en este tipo de estudios poéticos centrados en el sonido, quienes en su libro *Sonidos visibles. Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile* reconocen que *Altazor* es un referente esencial de la poesía fonética emprendida por las vanguardias a inicios del s. XX (Cussen, 2014, p. 83). Asimismo, Cussen indica que el canto VII de *Altazor* había sido incluido en una importante recopilación de poesía experimental *Escrituras en libertad...* de José Antonio Sarmiento. Estas referencias bibliográficas adquieren mayor

³ Este artículo fue presentado inicialmente en el I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular (2014)

sustento cuando Cussen acude a Octavio Paz y su preocupación por el lenguaje primitivo, que de algún modo se relaciona con el sentido latente en la poesía puramente fonética.

En suma, la propuesta de Cussen obedece -como él mismo lo reconoce en la primera nota a pie de página- a un interés de “mística, poesía y música” en el marco de un programa interdisciplinario que une música, literatura e historia. Efectúa una lectura reivindicativa del sonido *per sé* con una clara intención hermenéutica antiteórica. Incluso articula la figura alada de Altazor con el águila en los rituales del chamán y sugiere que las voces onomatopéyicas del canto último no serían sino las del propio chamán en pleno conjuro. A pesar de esta aproximación más bien de una curiosidad etnoantropológica, Cussen incrimina a la tradición crítica de una «interpretación cargada de teoría literaria [Sin embargo], los poetas y los compositores nos están enseñando a escuchar de otra manera» (Cussen, 2014, p. 86).

1.6.3. Pía Salvatori Maldonado

En “Cuerpo y espacio, estudio de la escena poética del texto *Altazor* de Vicente Huidobro y del montaje *Un viaje en parasubidas*” publicado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile arriesga una lectura doble: *Altazor* como un poema y *Altazor* como una pieza teatral.

Por un lado, Salvatori intenta una síntesis de los motivos que suscitaron la vanguardia hispanoamericana: la crisis del racionalismo moderno, la negación de los principios culturales y una conciencia existencialista. Si bien la protesta existencial subyace en el fondo de estas manifestaciones, cada una de ellas responde a un credo en particular. Por ejemplo, en el creacionismo «el poeta desordena las categorías del lenguaje proponiendo otros sistemas simbólicos para nombrarlo y así ilustrar los hechos insólitos aludidos en el poema» (Salvatori, 2011, p. 219). Esta fe compartida por los poetas creacionistas encontró en la metáfora la herramienta perfecta para la asunción de una nueva poesía, como efectivamente se vislumbra en *Altazor*.

Por otro lado, Salvatori analiza *Un viaje en parasubidas* montaje teatralizado por la compañía *La calandria* entre el 2008 y 2009 en Concepción (Chile). Un primer aspecto que

salta a la vista es la representación del protagonista Altazor a través de cinco actores (siendo uno de ellos Pía Salvatori), lo cual confirma una vez más el tratamiento complejo de la personalidad, las actitudes, la vida y la cosmovisión impregnadas en el personaje principal. Salvatori presenta una lectura didáctica de este montaje teatral. Analiza el prefacio y cada uno de los cantos, aunque al segundo, apenas le dedica un breve párrafo. A pesar de ello, destacamos tres principales aciertos: Altazor, sujeto que cuestiona el *status quo*, es comparado con Zaratustra: ambos intentan codificar un propio sistema de valores «más allá del bien y del mal». La imagen del ave es asumida como una conexión entre la tierra y el cielo; en esta medida, representa el despojo de la superficialidad y los bienes terrenales en pos de un ideal configurando el perfil de un ser superior, “un pequeño dios”. Y tercero, explica de la mano con Cedomil Goic, el sentido de la desintegración progresiva del significante como una correspondencia de la búsqueda de lo absoluto en el plano material del lenguaje. De esta manera, «un ciclo se completa y da paso a otro nuevo, donde el lenguaje poético se encarga de presentar el cuerpo de un nuevo ser en un nuevo mundo» (Salvatori, 2011, p. 235).

Realmente resulta sorprendente el alcance interpretativo que un poema puede suscitar. En vez de deslegitimar aproximaciones como esta, es nuestro interés remarcar el carácter universal de *Altazor* por sus distintas cualidades: notable en su estructura, potencia de sus versos e inspiración sostenida. No es un adelanto de juicios de valor, sino simplemente un amago que intenta dar cuenta de su admiración de cómo es posible que un poema de 1931 siga motivando abordajes tan disímiles ya desde la teoría de la relatividad, ya desde el chamanismo o desde una puesta en escena.

1.7. A propósito del creacionismo

¿Es *Altazor* un poema creacionista? Ciertamente, se trata de una discusión abierta. Sucre reconoce una serie de cualidades en el poema: “Dramático, el monólogo del poema es igualmente vertiginoso: flujo de imágenes, motivos verbales, juegos del lenguaje, conceptos, confesiones, ritmo sucesivo, temporal; versos lineales, no fragmentados en el espacio de la página” (1990: pp. 108 - 109). Sin embargo, sugiere que el creacionismo es en el fondo un “destruccionismo” porque vulnera la producción lógica del sentido, razón por la cual *Altazor* calzaría en el rótulo del fracaso. En la misma línea, Hahn sostiene que

«la materia del que está hecho el héroe huidobriano es el lenguaje, su cuerpo es un cuerpo amasado con palabras [...], junto con proferir su cuerpo, está dictando su sentencia de muerte: la que surge de la estética creacionista» (Hahn, 1991, p. 19). En cambio, para Quiroga, «Huidobro crea un poema cuyo tema fundamental es la negación del tiempo y la afirmación del olvido» (1992, p. 357). Vale decir, el destruccionismo deviene en estrategia retórica para anunciar la urgencia de una renovación de los valores que sostienen la subjetividad. Huidobro anuncia esta preocupación en sus manifiestos.

1.7.1. Principales manifiestos previos a *Altazor*

***Non Serviam* (1914)**

Como el genio del Modernismo cuando publica *Azul*, Huidobro sienta su primer manifiesto *Non Serviam* a los veintiún años en el Ateneo de Santiago. Ya había publicado cuatro libros de poesía, incluyendo sus versos escolares de *Ecos del alma* en 1912. Aunque joven, pareciera tener muy en claro el principio de su estética creacionista: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?» (Huidobro, 2003: 1294). Ese *no hemos creado nada* constituye una marca radical: zanja con la tradición, se aleja de la inercia creativa, ¿por qué no?, revela un hartazgo del espíritu servil del poeta, quien no se ha dado cuenta que ha caído en la trampa de aquella *viejita encantadora, chocha y regalona, madre y madrastra*. ¿Cuál es esa trampa?, toda la flora y fauna que ha maravillado al poeta rendido ante la Naturaleza.

***Arte poética* (1916)**

Es el poema que sirve de entrada al poemario *El espejo de agua*. Son dieciocho versos que expresan un mismo deseo: capturar la magia del instante poético: “una hoja cae; algo pasa volando”. Por lo mismo que ese momento poético es fugaz, la palabra del poeta debe ser ágil, y la más idónea, porque de lo contrario «el adjetivo, cuando no da vida, mata». Con este verso Huidobro equipara el quehacer del poeta con la voluntad creadora de Dios, su sola palabra puede dar vida o puede matar. Esta conciencia crítica del lenguaje

admite el trasfondo cerebral de la poesía creacionista: «El rigor verdadero/ reside en la cabeza».

La poesía (1921)

Leído en el Ateneo de Madrid, en este manifiesto se eleva la poesía a un estatus capaz de ser la única de desafiar a la razón. Pero esta elevación es el resultado de una operación previa: descender hacia la *palabra interna* de cada palabra, hacia ese *vocablo virgen* susceptible de infinitas combinaciones más allá de toda gramática. El poeta «tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados» (Huidobro, 2003, p. 1296). Es evidente que la exploración de esos rincones desconocidos huye del lenguaje utilitarista, cotidiano y referencial del *vecino de la ciudad*. El valor de la poesía justamente, según Huidobro, radica allí, en el alejamiento del lenguaje común y el descubrimiento mágico del verbo: «Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris [...]» (Huidobro, 2003, p. 1296). Esta nueva configuración mágica del universo con su propia lógica o arquitectura lírica esconde en el fondo el grito del ser, una voluntad afirmativa que solo se puede conseguir con la poesía creacionista, porque ella «[e]lla es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo. [...] En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal» (Huidobro, 2003, p. 1297).

La creación pura (1924)

Es un breve ensayo de estética poética creacionista que prescinde de la terminología filosófica y explica detalladamente en qué consiste la creación pura. Otorga al artista un rol fundacional, responsable de la conexión entre el mundo intuitivo – sensible (yo creador) con el mundo objetivo. En concreto, sostiene que el poeta asimila la experiencia sensible del mundo externo a través de un mecanismo de selección artificial; procesa la imagen creacionista a través de su imaginación y finalmente la devuelve a la naturaleza. Plantea tres fases en la historia del arte: a) El arte reproductivo en el que predomina la inteligencia sobre la sensibilidad, b) El arte de adaptación, en el que hay un equilibrio entre sensibilidad e inteligencia y c) El arte de creación en el que predomina la sensibilidad sobre la inteligencia. En esta última fase, el artista «lo que debe hacer es

crear su mundo propio e independiente paralelamente a la naturaleza» (Huidobro, 2003, p. 1310) Cabe notar que este acceso a la creación pura responde a un impulso no imitativo sino generatriz: «No se trata de imitar la naturaleza, sino de proceder como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador» (Huidobro, 2003, p. 1311).

El creacionismo (1925)

En este manifiesto, el poeta chileno sostiene que un poema creado es «un poema en que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo [...] pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos» (Huidobro, 2003, p. 1339). Es decir, a partir del carácter referencial básico del lenguaje, el poeta interviene para crear situaciones nuevas, situaciones que, por su origen artístico, no podrían existir en la realidad. Del mismo modo, Huidobro sostiene que en la poesía creacionista una preocupación por sistematizar una estética y propone cuatro etapas en este proceso:

1. Humanizar las cosas
2. Lo vago se hace precisos
3. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto
4. «Lo que es demasiado poético como para ser creado se convierte en una creación si cambiamos su valor usual; porque si el horizonte era poético en sí, si el horizonte ya era poesía en la realidad, con el calificativo "cuadrado" se hace poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva» (Huidobro, 2003, p. 1341).

En suma, y por lo que vamos a demostrar en los siguientes capítulos, *Altazor* es un poema creacionista en el sentido ontológico del término, pues prevalece en sus siete cantos una preocupación no solo estética sino también humana, una preocupación por la precariedad material y espiritual del hombre. *Altazor* en sus siete cantos representa ese reclamo. Esta será una idea que Huidobro conservará incluso después de la publicación de *Altazor*. En su manifiesto *Estética* (1935) sostiene: «No se trata de hacer "Belleza"; se trata de hacer "Hombre". Yo no creo en la belleza. Las obras de arte de todos los tiempos son, para mí, simples documentos humanos. Jamás he abierto un libro o he ido a los museos en busca

de la belleza, sino para saber cómo se han expresado los hombres en las diferentes épocas de la historia».

1.8. Nuestro planteamiento: *Altazor* en el diván del psicoanálisis lacaniano

Altazor ha suscitado las más diversas aproximaciones hermenéuticas: el poema del fracaso, el poema del triunfo, entre otras varias: composición fragmentaria y ambivalente, pensamiento nietzscheano en versión poética, odisea espacial emprendida por un personaje suicida... o un poema que termina comprendiendo la inutilidad de su esfuerzo al buscar nuevos horizontes expresivos; que contiene fuentes mallarmeanas y románticas; que la desintegración del registro poético apunta hacia una crítica de los valores utilitaristas de la modernidad; o que la imagen de la mujer refleja un yo especular convertido en poesía.

Toda la tradición crítica ha privilegiado el plano del enunciado en sus aproximaciones y ha centrado sus esfuerzos en la narratividad del poema como si se tratara de un canto épico en el que predomina el relato. Nuestra propuesta de lectura ahonda no solo en el plano del discurso poético, sino también en la instancia de la enunciación tal como lo hemos planteado en la introducción de esta tesis. Y adoptamos el psicoanálisis lacaniano como marco interpretativo. El poema, visto desde este enfoque, permite notar que los deseos del protagonista sobrepasan el orden simbólico y llegan a un nivel imaginario a través de la experiencia fantasmática con la amada. Esta experiencia gratificante le permite asumir –aún en el plano del enunciado- un apostolado, el del sacrificio redentor, que en términos lacanianos es el goce. Con estas herramientas nos dirigimos a ubicar lo real, aquella verdad dolorosa innombrable que moviliza la cadena del discurso manifiesto. En esta medida, lo real solo puede ser ubicado más allá de la construcción discursiva; por esta razón es que recurrimos a la instancia de la enunciación, que no es el yo lírico ni el autor real, ojo con ello, sino una configuración hipotética, construida a partir de las pistas discursivas. Esta operación permite notar que el poema (enunciado) es una respuesta creativa a un fastidio primordial (enunciación): la ausencia radical de los fundamentos estéticos y ontológicos, vacío sobre el cual se ha sido construido la subjetividad.

Capítulo 2

El deseo inconmensurable de Altazor frente al orden simbólico

En este capítulo, se describe la incompatibilidad fundamental entre los deseos de Altazor y algunas estructuras simbólicas enajenantes tal como se aprecia en estos versos: «Soy yo Altazor/Altazor/Encerrado en la jaula de su destino/ En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible» (I, 82 - 85). La imagen del encierro y la evasión imposible ilustra con nitidez el impase entre los deseos de trascendencia tan marcados en Altazor y las oportunidades terrenales con las que cuenta. Terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos» será el gran dilema del protagonista. Para desarrollar este planteamiento, el capítulo ha sido convenientemente subdividido en cuatro apartados: una aproximación preliminar para comprender el nudo crítico del poema (la desesperanza y la sublevación); enseguida la descripción de cómo los deseos de Altazor colisionan contra tres estructuras simbólicas enajenantes: el cristianismo, el capitalismo y la poesía tradicional.

2.1. Aproximación preliminar: Altazor entre la desesperanza y la sublevación

Altazor es el personaje literario de los deseos insatisfechos por antonomasia. Es, al mismo tiempo, el que se rehúsa a tal insatisfacción. Echa a andar, en esta dialéctica, dos fuerzas ontológicas bien marcadas: la desesperanza y la sublevación. El poema arranca precisamente con la primera de ellas:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
 ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
 Con la espada en la mano?
 ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?
 ¿Por qué un día de repente sentiste **el terror de ser?**

(Canto I, 1- 5)

En las interrogantes por el estatus ontológico de su ser (en el mundo), Altazor comprueba la pérdida de su serenidad, el abandono de su sonrisa, la censura moral y, en

consecuencia, «el terror de ser». En este asalto, la voz lírica se pregunta *quién o qué* ha sido el causante de ese arrebató: «La espada en la mano» connota la expulsión del paraíso terrenal y, por consiguiente, su ingreso a un mundo incompresible y doloroso. Altazor ha perdido su primera serenidad de manera súbita y violenta, y debe aceptar un nuevo orden existencial de inquietudes y tribulaciones.

Este tránsito inexplicable nos remite también a la idea del héroe trágico. Según Kierkegaard, «[a]l tener el héroe trágico una conciencia reflexiva, esta reflexión sobre sí misma no solo lo aísla del Estado, la familia y el destino, sino que muchas veces lo desvincula de su misma vida anterior» (2005, p. 23). Esta ruptura con la vida anterior explica por qué en el prefacio del poema, el protagonista afirma: «Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo». Es decir, la experiencia de la tragedia personal cierra todo capítulo vital precedente. En los versos siguientes, estos sentimientos de abandono y desolación se hacen más evidentes:

Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal **ni verdad ni orden ni belleza**
¿En dónde estás Altazor?

(Canto I, 9 - 13).

El yo poético expresa especial interés en ilustrar el lugar de su enunciado: el vacío y la soledad. Pero no se pierde en el abatimiento absoluto y logra semejarse a «una nota que florece en las alturas del vacío». La supresión del orden simbólico no lo condena a la desaparición, sino le brinda la posibilidad de emerger hacia un ordenamiento cultural alternativo. Ese es el propósito de la configuración de este lugar del enunciado en el que se suprime la garantía de los sentidos convencionales. En los siguientes versos, se aprecia nuevamente un guiño de la caída estratégica, pues se va anunciando la posibilidad de la huida (de los parámetros sociales):

Piensas que no importa caer eternamente **si se logra escapar**
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra

Sin miedo al enigma de ti mismo
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios

(Canto I, 26 - 30)

La imagen espacial de la caída persigue un solo objetivo: el hallazgo de un fundamento, desde el cual se erija un horizonte simbólico distinto. La caída es, pues, en el fondo, la metáfora de la búsqueda del fundamento ontológico. La caída representa un ir hacia los cimientos más profundos de las estructuras simbólicas. La caída es el descenso hacia las bases en las que se hundan las columnas de la ética en la que se «sujeta» el sujeto. De ahí, la anáfora caligramática de los siguientes versos, también del canto I:

Cae	
Cae eternamente	
Cae al fondo del infinito	35
Cae al fondo del tiempo	
Cae al fondo de ti mismo	
Cae lo más bajo que se pueda caer	
Cae sin vértigo	
A través de todos los espacios y todas las edades	40
[...]	
Cae en infancia	
Cae en vejez	
Cae en lágrimas	
Cae en risas	50
Cae en música sobre el 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	55

(Canto I, 33 - 55)

La elocuencia contundente de los tres últimos versos cierra la cascada anafórica con un imperativo ético sublevante. La caída hacia el último silencio nos remite a un tiempo antes de la creación, a un punto de partida preverbal (silencio). «La caída es el primer paso hacia la liberación: marca el momento del conocimiento, del reconocimiento de la propia posición. No es que el sujeto cambie, sino que es apenas la postura del sujeto hacia la realidad la que experimenta un cambio radical» (Žižek en Vich, 2013, p. 212-213). En

ese sentido, Altazor exige barajar las cartas del juego social nuevamente; las cartas marcadas con que se constituyen los modos de presencia en el horizonte simbólico. En esta introspección de apariencia surrealista, Altazor imprime ya un sello creacionista. Caer de los pies a la cabeza o caer del mar a la fuente rompe la lógica tradicional del sentido; crea imágenes sublevantes. La primera contradice la fuerza gravitatoria; la segunda, la metáfora del mar. En la poesía tradicional, la imagen del mar simboliza la inmensidad, el origen, la fuente vital. Para Altazor, otra es la fuente. (Solo a manera de adelanto: la música que emerge del silencio, la cual representa el reordenamiento armónico de la cultura).

2.2. El cristianismo y sus plegarias muertas

En este subcapítulo, se describe la colisión entre los deseos suprahumanos de Altazor y la oferta ontológica del cristianismo. Se evidencia la imposibilidad de la fe cristiana para tramitar el deseo de posteridad. En principio, el terror a la muerte es una inquietud radical en Altazor:

Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspie como el equilibrista sobre el alambre que ata las miradas
del pavor

(Canto I, 20 - 22)

En los versos se anuncia una de las claves del poema: la permanencia del ser. En este caso, se trata de la permanencia a través de la voz. Mientras la tierra siga su órbita, según Altazor, siempre habrá un peligro, una amenaza ligada a la entropía, esto es, la posibilidad latente de la destrucción. Una forma de contrarrestar esta amenaza es mediante la permanencia de la voz (que no se seque, que no se haga invisible), es decir, que siga constituyéndose en una fuente de significados, porque solo así se puede instalar un ser trascendente. La voz con la que Altazor pretende trascender finalmente es la voz del poeta. «El propio lenguaje verifica que la angustia es una categoría de la reflexión [...] A esto hay que sumar que la angustia involucra siempre una reflexión sobre la temporalidad» (Kierkegaard, 2005, p. 54). Pero, ¿cómo opera esta voz? La pista más elocuente se halla en la propia estructura del texto: un poema en siete cantos a cargo de

Altazor, un ave con humanas cualidades. ¿Acaso un ángel que pretende instaurar un nuevo orden?

Uno de los caminos por los que, bíblica e históricamente, la voz ha permanecido en la memoria de los hombres es el cristianismo. Lucas, Mateo, Marcos, Juan son justamente los evangelios (léase: vehículos) por los que la palabra de Cristo ha permanecido hasta nuestros días. La voz, la palabra, o el lenguaje en un sentido más amplio, demuestran ser, ciertamente, en un sentido heideggeriano, «la casa del ser». Por tanto, si lo que se pretende en el poema es el aseguramiento de la posteridad a través de la voz poética, es preciso derruir a la “competencia”. Aunque este razonamiento parezca muy pragmático, la maniobra formal en la estructuración del poema delata ese propósito.

El cristianismo es para Altazor un rival no solo en el terreno del lenguaje, sino también en el carácter performativo del servidor universal. En gran medida, a lo largo del poema, el despliegue de la estrategia retórica evidencia un sentido eucarístico. Altazor emula el ciclo vital de Cristo, más precisamente, el momento de la pasión, es decir, el momento más próximo a la eternidad. Pongamos un par de argumentos más para reforzar esta idea. En el prefacio, Altazor afirma: «Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo». La tradición crítica conviene en destacar el impacto deicida a partir del influjo nietzscheano. Lo cual es cierto, pero dicha línea inaugural del prefacio, paradójicamente, también está afirmando un nacimiento a los treinta y tres años, lo cual indica un punto de partida trastemporal. Aún más claro: el nacimiento de Altazor coincide con la resurrección de Cristo. Por otro lado, hacia los versos 565 y 568 del primer canto, Altazor emula el don del servicio universal y el perdón de los pecados a través del ritual de la eucaristía:

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra
 La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
 Que viene de más lejos que mi pecho

(Canto I, 565 - 568)

La figura de la hostia es muy poderosa porque limpia e inaugura una conciencia. En ese sentido, «la hostia de la palabra» representa el ofrecimiento de un lenguaje nuevo, una alternativa simbólica distinta. Y si retomamos la máxima heideggeriana del lenguaje

como morada del ser, «la hostia de la palabra» insinúa un nuevo ordenamiento cultural. Volvamos nuevamente al prefacio: «Los verdaderos poemas son incendios». El círculo se va cerrando: Altazor (o más precisamente, el sujeto de la enunciación poética) aspira trascender más allá del horizonte simbólico de la cultura a través de la conquista de una nueva estética: la voz del creacionismo poético. Esta voz intrínsecamente emula la lógica del evangelio cristiano. Pero dado el carácter fundacional que Altazor pretende instaurar, ha de socavar la estructura simbólica que tiene en frente, la del cristianismo:

Abrí los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? 95
 Pondremos un alba o un crepúsculo
 ¿Y hay que poner algo acaso?
 La corona de espinas
 Chorreando sus últimas estrellas se marchita

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema 100
 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

(Canto I, 91 - 106)

El horizonte simbólico de la fe cristiana provee dispositivos culturales que canalizan los deseos humanos de hermandad y comunidad. Pero para Altazor no atiende los deseos de infinitud inherente al ser humano: «La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el empeño por universalizarse, es el hambre y sed de eternidad y de infinitud» (Unamuno, 2019, p. 154). Si bien la fe es uno de los dispositivos institucionalizados a través de la Iglesia, para Altazor se trata de un dispositivo desgastado. La metonimia «cruz agonizante» representa esa crisis ante la cual el protagonista acentúa más bien el papel de la conciencia]. La sinécdoque «abrí los ojos...» una vez más acomoda un lugar de enunciación privilegiado. Desde esta mirada, el imperativo del cristianismo está a punto de dar su «último suspiro». Es decir, el mandato del sufrimiento por los demás, ofrecer la otra mejilla, amar al

enemigo, entre otras consignas cristianas, no forman parte del proyecto altazoriano. Por el contrario, cada uno de esos mandatos constituyen «plegarias muertas». En Cristo, la consigna del sufrimiento por los demás funciona de manera cabal porque responde a una obediencia absoluta (Kierkegaard, 2005, p. 40). Luego de dos mil años, esa obediencia no parece continuar en Altazor.

Nietzsche interpreta la fe cristiana no como una convicción de la existencia de Dios, sino como una enajenante súplica “espiritual” con la que el hombre crea para sí un horizonte salvador. En ese sentido, los versos 95 y 97, *¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? ¿Y hay que poner algo acaso?*, expresan la angustia del hombre cristiano por identificarse con algún semblante de la cultura: «*un semblante es el momento ontológico del ser [...] el ser solo adquiere su relieve en el momento en que aparece o se manifiesta, en el momento en que un objeto “semeja” darnos la causa final de nuestros esfuerzos*» (Mondoñedo, 2011, p. 90). Y la causa final del cristianismo, hacia donde apunta todos los esfuerzos del creyente no es más que una promesa: la resurrección después del Juicio Final. Altazor rehúye de esta oferta ontológica del cristianismo, que no ha resuelto ningún problema. Si es que no lo ha hecho, ¿cómo confiarle nuestra fe? Parece interrogarse nuestro personaje. Para ilustrar esta convicción alude a la Primera Guerra Mundial: «Ya la Europa enterró todos sus muertos/ Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve» (I, 115 - 116).

La búsqueda de Altazor es la gloria, la posteridad, la permanencia. Mientras no haya esa garantía en el gran Otro (en este caso, la promesa del cristianismo), el deseo del sujeto no podrá tramitarse. Desde la perspectiva lacaniana, el lugar del deseo es crucial para la comprensión del sujeto y del lugar que ocupa en el orden simbólico: «Esta posición solo puede concebirse en la medida que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico» (Lacan, 1998, p. 215). Sin Cristo, sin fe, sin esperanza, el deseo altazoriano de la trascendencia se vuelva como un reclamo existencial hacia sí mismo:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos
 Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
 Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana
 Pasto en las fauces del insaciable olvido

Pasto para la rumia eterna del caos incansable
 Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
 Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
 Se me caen los dedos muertos uno a uno 225
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?
 Dadme el infinito como una flor para mis manos

(Canto I, 217 - 228)

La ética del cristianismo es la ética del sufrimiento a cambio de la eternidad. En *La esencia del cristianismo*, Feuerbach explica que la historia del sufrimiento de toda la humanidad es asumida por la historia del sufrimiento del cristianismo. Si Altazor asumiera ese mandato, sublimaría sus estremecimientos de terror ante la muerte y asumiría el dolor de la conciencia amarga a cambio de la posteridad. Sin embargo, guarda consigo una convicción adversa: «Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte». Este ocultamiento en la nada, esta oclusión ontológica del ser («Se me caen los dedos muertos uno a uno») no solo expresa una tragedia individual, sino también colectiva. El estatuto ético del yo lírico se preocupa por advertir que el ser está condenado a desaparecer en el tiempo:

Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana 220
 Pasto en las fauces del insaciable olvido

En esta línea del análisis, conviene detenerse en el claro influjo de la filosofía existencialista en *Altazor*. La angustia ante la nada y el terror al olvido son algunas constantes que caracterizan sobre todo el primer canto, en cuya prolongación la voz poética desnuda su fragilidad y abandono en el mundo. Al respecto, Heidegger precisa: «El discurso es existencialmente lenguaje porque [...] tiene el modo de ser del estar-en-el-mundo en condición de arrojado y de consignado al “mundo”» (2012, p. 164). Kierkegaard va más allá y reconoce detrás de esa angustia una forma de felicidad: «Yo diría, aunque paradójico, que el individuo es rigurosamente feliz en tanto está sumergido en la tragedia. Lo trágico encierra en sí una dulzura infinita» (2005, p. 28). Esto explicaría, en cierto modo, también la pasión de Cristo, una de cuyas frases en la cruz es parafraseada por Altazor:

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?

[...]
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?

La expresión «Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?» guarda estrecha relación con la cuarta frase de Cristo en la cruz: «Padre mío, ¿por qué me has abandonado?». El carácter implacable del sufrimiento cristiano es la imagen concluyente a la que apela el yo lírico para ilustrar su desamparo. La secuencia «¿Qué has hecho de mí?» - «Se me caen los dedos muertos uno a uno» expresa la pesadilla humana del ser para la muerte. Ante esta experiencia heideggeriana del ser arrojado al mundo (es decir, al lenguaje), Altazor se pregunta qué ha sido de su voz, su «voz cargada de pájaros en el atardecer». Si recordamos un verso anterior: «Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible» (I, 20), notamos el imperativo superyoico de incrustarse en la historia a través de la palabra. En este punto, nuevamente notamos una articulación con la lógica cristiana de persistir en la memoria de los hombres a través del lenguaje. «Toda la aventura cristiana se entabla a partir de una tentativa central encarnada por un hombre cuyas palabras deben ser vueltas a escuchar todas ellas, ya que es él quien lleva las cosas hasta el último término de una angustia» (Lacan, 2006, p. 178). Es decir, una forma de superar la muerte física es el aseguramiento de la continuidad en el orden del lenguaje.

Si asumimos que el responsable de la arquitectura retórica de un discurso, más allá del yo poético, es el sujeto de la enunciación, entonces, cuando Altazor interpela a Vicente Huidobro y le dice «qué has hecho de mi voz»⁴ le está exigiendo insumos lingüísticos y poéticos para su inmortalidad (como poeta). El recurso del desdoblamiento autor – personaje revela también, como apunta Friedrich, una conciencia crítica en la poesía moderna. Cada movimiento es fríamente calculado. Recordemos el adagio huidobriano en uno de sus manifiestos: «El rigor verdadero reside en la cabeza». En esta medida, Altazor traslada estratégicamente la presencia del gran Otro cristiano a un gran Otro autorial. En efecto, la relación de Altazor (el personaje) con el Otro (el autor) es la de una sumisión estratégica con el objetivo de encumbrar al autor al rango de Dios. Dicho de otro modo, como en el tesoro de significantes del cristianismo, Altazor no puede tramitar sus

⁴ Unamuno, contemporáneo de Huidobro, también había puesto en marcha esta estrategia del desdoblamiento en *Niebla*. En ambos casos, el personaje interpela a su propio autor.

deseos de eternidad –por el contrario, impera el mandato del sufrimiento-, entonces recurre al tesoro de significantes de la poesía y nombra a su propio autor, ante quien se reconoce como súbdito de su voluntad. Esta sustitución de un Otro cristiano por un Otro autoral, finalmente, evidencia el hecho de que intenta equiparar la figura del creador en el mito cristiano con la figura de un fundador de una poesía creacionista.

2.3. El capitalismo y el hombre hormiga

En este subcapítulo, el deseo de Altazor es un no deseo. Lo que Altazor no desea es la condición deshumanizante del orden simbólico capitalista que trae como consecuencia la imagen desubjetivada del hombre hormiga. ¿Cuál sería esta razón? En el proyecto altazoriano, en el que la música y la poesía juegan un rol fundamental, el hombre hormiga es una amenaza, pues sería incapaz de comprender las notas de su canto, es decir, incapaz de comprender el significado de una estética fundante en función a los valores que reconozcan la subjetividad humana como el centro de un reordenamiento simbólico cultural.

Como es sabido, a partir del siglo XVII se acentúa la organización empresarial del mundo capitalista, el cual se ha venido desarrollando en distintas etapas. La que nos interesa remarcar es el fordismo, cuando la producción en serie había de despertar el deseo masivo del consumo. «Sin duda, la fecha simbólica de iniciación del fordismo es 1914, cuando Henry Ford introdujo su jornada de cinco dólares y ocho horas para recompensar a los trabajadores que habían armado la línea de montaje en cadena de piezas de automóvil» (Harvey, 1998, p. 147). Esta producción en cadena transformó considerablemente también el estilo de vida de los obreros, quienes pronto ingresaron en el engranaje del consumo de los mismos productos que fabricaban. Así, hacia 1930, el fordismo se consolidaba como una forma generalizada de productividad mecanizada en las fábricas⁵: «Ah la hermosa vida que preparan las fábricas» (I, 481).

⁵ Esta ilusión progresista del fordismo traía consigo el silenciamiento de posibles organizaciones «En la práctica, las presiones colectivas ejercidas por el Estado u otras instituciones (religiosas, políticas, sindicales, empresarias, y organizaciones culturales) junto con el ejercicio del poder dominante del mercado por parte de las grandes corporaciones y

Como se puede intuir, el preámbulo precedente es necesario para contextualizar la imagen del hombre hormiga. Hacia los versos finales del canto I, emerge en el enunciado poético un par de veces la expresión «hombre - hormiga». De inmediato, las redes semánticas del sentido tradicional configuran la imagen de un hombre trabajador («se gana el pan con el sudor de la frente»). Ese es el ideal del yo en el sistema capitalista, aquella imagen especular que intenta calzar con los mandatos de laboriosidad. Este semblante de la cultura, mimetizado en el imperativo capitalista, naturalmente, es rechazado por Altazor:

Después de mi muerte un día	464
[...]	
Habrán ciudades grandes como un país	470
Gigantescas ciudades del porvenir	
En donde el hombre-hormiga será una cifra	
Un número que se mueve y sufre y baila	
[...]	
Lo aprovechable sólo lo aprovechable	480
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas	
La horrible indiferencia de los astros sonrientes	
Refugio de la música	
Que huye de las manos de los últimos ciegos	

La razón principal por la que Altazor suprime el mandato laboralista es el peso aplastante que representa. Si bien el progreso es el mandato del ideal del yo en el sistema capitalista, se trata también de una fuerza exterior enajenante que diluye la identidad hasta convertirla en mera cifra... No es su voluntad la que prevalece, sino la voluntad de los aparatos de producción: «En la producción de mercancías que se realiza en las condiciones del trabajo asalariado, gran parte del conocimiento, de las decisiones técnicas, así como del aparato disciplinario están fuera del control de la persona que en realidad hace el trabajo» (Harvey, 1998, p. 145). Incluso, las posibilidades de que el hombre – hormiga se divierta (y consuma) es escrupulosamente planificado por los aparatos de producción. En ese sentido, Altazor subraya desde una perspectiva althusseriana, un doble agravio contra el hombre – hormiga, a fin de cuentas, «un número

otras poderosas instituciones afectan la dinámica del capitalismo de manera vital» (Harvey, 1998, p. 144-145).

que se mueve y sufre y baila». A saber: no ejerce ninguna agencia en las decisiones sobre la producción y, para mitigar sus tribulaciones, se despliega una agenda burocrática para motivar sus necesidades de consumo. Ante este agravio, Altazor desliza una sutil ironía:

Ah la hermosa vida que preparan las fábricas
La horrible indiferencia de los astros sonrientes
Refugio de la música
Que huye de las manos de los últimos ciegos

(Canto I, 481 - 485)

Frente a la hermosa vida que traen las fábricas en las producciones masificadas durante el periodo fordista del capitalismo, Altazor contrapone la alternativa de la música, una alternativa estética que será recurrente en todo el poema. Maniobra retórica formal muy pertinente, si se tiene en cuenta tanto la estructura poemática como el proyecto creacionista desde el lado del sujeto de la enunciación. Esa vida hermosa con la que ironiza Altazor, históricamente, no tuvo nada de hermosa. Como apunta Harvey, «la aglomeración de los trabajadores en las grandes fábricas siempre planteó la amenaza de organizaciones laborales más fuertes y mayor poder de la clase obrera: de allí la importancia del ataque político a los elementos radicales dentro del movimiento obrero después de 1945» (1998, p. 157). Es decir, la arquitectura mercantilista del fordismo vio a toda costa opacar todo intento de organización humana.

La destitución de la subjetividad del hombre –hormiga también contrasta con la imagen de las «Gigantescas ciudades del porvenir». La promesa del progreso capitalista es inversamente proporcional a las atenciones de la subjetividad. En ese sentido, resultan muy útiles, según Žižek, la exteriorización de máscaras sociales que ocultan la precariedad material y espiritual de la existencia humana. Estas máscaras darán lugar a las apariencias de la cultura, razón por la cual la palabra *cultura* sea «el nombre para todas esas cosas que hacemos sin creer en realidad en ellas, sin tomarlas muy en serio» (Žižek, 2008, p. 39). Es precisamente este carácter artificial del ordenamiento cultural el que Altazor intenta desnudar en los siguientes versos:

¿Qué me importa la burla del hombre-hormiga

Ni la del habitante de otros astros más grandes?
 Yo no sé de ellos ni ellos saben de mí
Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular 525
 De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres

(Canto I, 522 - 526)

Biológica, existencial y éticamente, Altazor se concibe atrapado en una realidad violenta. El origen de esta violencia es la amenaza constante de su propia extinción. Frente a «la hermosa vida que preparan las fábricas», la angustia de Altazor representa la tragedia humana por excelencia. Esta conciencia a sangre viva guarda un paralelo equidistante con la súplica de Cristo en el monte de los Olivos. En ambos episodios, la conciencia interpela tenazmente. Según Feuerbach, Cristo asume un sufrimiento absoluto porque su obediencia es absoluta. En el caso de Altazor, aunque la desobediencia es más bien su rasgo distintivo, la fuente de sus inquietudes es «la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres». Los cómodos guiones que provienen del ordenamiento sociocultural son incompatibles con los deseos de Altazor contra quien, además, se dirigen las burlas del hombre – hormiga. Las visiones de Altazor no son tan fáciles de captar debido a que el orden simbólico está allí como el agua en que se nada «[e]s como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como marionetas, con nuestras palabras y gestos dictados por un poder omnipresente y anónimo» (Žižek, 2008, p. 18). El aplanamiento de la individualidad, el atentado contra la singularidad y el agravio a las pretensiones estéticas resuenan en Altazor con reminiscencias pesimistas:

Revienta pesimista más revienta en silencio
 Cómo se reirán los hombres de aquí a mil años
 Hombre perro que aúllas a tu propia noche 500
 Delincuente de tu alma
El hombre de mañana se burlará de ti
 Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
 ¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
 ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad? 505

(Canto I, 498 - 505)

En el confinamiento fordista de la producción a gran escala, mientras el hombre – hormiga acata el mandato del patrón en las grandes fábricas, la postura de Altazor recae en la interpelación existencialista: «Revienta pesimista más revienta en silencio» [Esta

dicotomía recurrente en la presentación de la oferta de una estructura simbólica y los deseos insatisfechos del protagonista es una constante en todo el primer canto. La ambivalencia entre estadios de júbilo y arranques de angustia representa, siguiendo a Freud, la búsqueda de una homeostasis síquica: «Ante situaciones de máximo sufrimiento también se ponen en función determinados mecanismos psíquicos de protección» (2002, p. 24). Sin embargo, en *Altazor* parece predominar un imperativo superyoico insensato: «¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar? / ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?» (I, 504 - 505)

En contraposición al guion trágico de *Altazor*, el hombre – hormiga se presenta como una identidad masificada, cuyo horizonte de expectativas ha sido estratégicamente planificado por los gestores del capitalismo fordista. Sin agencia moral ni estética, se puede afirmar que el hombre -hormiga asume su laboriosidad gracias a otro guion, el guion fantasmático del éxito. Es decir, la ecuación *trabajo igual éxito* le permite al espectro de la identidad masificada renovar permanentemente sus deseos de consumo. En otras palabras, la disciplina impuesta a la fuerza de trabajo en función de la acumulación capitalista supuso «cierta mezcla de represión, acostumbamiento, cooptación y cooperación, todo lo cual debe organizarse no solo en el lugar de trabajo sino en la sociedad en su conjunto» (Harvey, 1998, p. 145). Asimismo, la facilidad con que en las grandes ciudades del porvenir el sujeto puede quedar reducido a mera cifra revela también la inconciencia de los aparatos institucionales:

Mucho de lo que hoy se puede nombrar tiene que ver con la destitución de la subjetividad. De hecho, podríamos decir que vivimos en una sociedad en la que las nominaciones o, más precisamente, las etiquetas para múltiples clasificaciones se ubican en un lugar preeminente: todo es o pretende ser clasificado, normativizado, evaluado por las instituciones de función estatal, y los registros, las estadísticas y las normas burocráticas se multiplican con una implícita violencia [...], aquella según la cual ningún individuo cuenta para el sistema como él mismo, sino como parte de una contabilización: votante, usuario, contribuyente, cliente, etc. (Mondoñedo, 2014, p.18).

Ante esta estandarización a cargo de los aparatos estatales que, claro está, juegan en pared con el ordenamiento simbólico de todo lo convencional, las burlas del hombre – hormiga constituyen una amenaza más para la verdad del poeta. Ya de manera personal

o institucional, e incluso, a través de los discursos históricos, la verdad que duele suele estar soterrada: «la verdad tiene que ver con lo que el saber prohíbe» (Wahl en Badiou, 2012, p. 14). La mentira cómoda es preferible a la verdad insoportable. De lo contrario, el costo sería muy alto: la dilución simbólica del sujeto. Es precisamente esto lo que le ocurre a Altazor:

Amarga conciencia del vano sacrificio
De la experiencia inútil del fracaso celeste Del ensayo perdido
Y aún después que el hombre haya desaparecido
Que hasta su recuerdo se queme en la hoguera del tiempo
Quedará un gusto a dolor en la atmósfera terrestre

(Canto I, 172 - 175).

En términos más claros, el sistema capitalista está en una vereda y en la otra, la poesía. Altazor transita por la segunda vereda. Todo el poema apunta hacia un claro objetivo: anclar una nueva estética que le asegure la posteridad. Es decir, intenta hacer prevalecer su recuerdo ante las amenazas del olvido. Sin embargo, al frente está el hombre hormiga, totalmente desobjetivado. Si la memoria se guarda en la memoria de los hombres, entonces ¿a quién podrá Altazor entregar su música de espíritu?:

Quiero darte una música de espíritu
Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles

(Canto I, 603 - 605).

¿Estará en condiciones el hombre hormiga para recibir la ofrenda de Altazor? La respuesta es no, porque el hombre hormiga es incapaz de estructurar su identidad; está encapsulado en la fantasía del discurso de la modernidad⁶, aquel que asegura el porvenir de las grandes ciudades a través del trabajo. Una fantasía es la construcción imaginaria que neutraliza la angustia: «La naturaleza ilusoria de la fantasía funciona como sostén para el deseo de identificación» (2007, p. 79). De otro modo, sería muy perceptible el efecto coercitivo del trabajo. Al respecto, Freud señala: «el hecho de que solo mediante

⁶ Si bien en nuestros días el debate gira en torno a la caída de los grandes relatos: posmodernidad, poscolonialidad, posverdad... *Altazor* (1931) se enmarca en el contexto de entreguerras; de ahí nuestro énfasis en la utopía moderna.

cierta coerción puedan ser mantenidas las instituciones culturales es imputable a dos circunstancias ampliamente difundidas entre los hombres: la falta de amor al trabajo y la ineficacia de los argumentos contra las pasiones» (2012, p. 165).

2.4. La poesía poética de poético poeta

En el prefacio del poema, Altazor anticipa la constante de un deseo que será el soporte de los siete cantos: «Los verdaderos poemas son incendios [...] Un poema es una cosa que será». La hoguera del incendio y la posteridad de aquello que será remiten a la figura del ave fénix. Siempre en Altazor va a estar presente el deseo de permanencia. Este es el drama altazoriano, la colisión entre un deseo ontológico de permanencia y una estética poética artificial. La única certeza que Altazor logra alcanzar es su propia destrucción: «Altazor, morirás. Se secará tu voz y serás invisible» (I, 19). Para superar este impase, es preciso describir cuál es el estado en que se encuentra la poesía desde la perspectiva de Altazor. El canto III es clave en este horizonte:

Matemos al poeta que nos tiene saturados	50
Poesía aún y poesía poesía	
Poética poesía poesía	
Poesía poética de poético poeta	
Poesía	
Demasiada poesía	
[...]	
Todas las lenguas están muertas	
Muertas en manos del vecino trágico	
Hay que resucitar las lenguas	
Con sonoras risas	
Con vagones de carcajadas	125
Con cortacircuitos en las frases	
Y cataclismo en la gramática	

Matar al poeta que nos tiene saturados con tanta *poesía poética*, afirmar que todas las lenguas están muertas y sostener el imperativo de resucitar las lenguas consagran la lógica de la resurrección del ave fénix. Es más, incluso la lógica del propio cristianismo. En ambos casos, el esquema concentra el deseo de trascendencia, el de perdurar en el tiempo. Satisfacer estas ansias no será posible con la poesía de las «bellas imágenes», en alusión al lenguaje enjoyado del modernismo, ni con la «demasiada poesía» del romanticismo finisecular.

A diferencia de la zozobra de Altazor cuando examina el orden simbólico del cristianismo enajenante y capitalismo deshumanizante, ante la poesía saturada reacciona con entusiasmo, como si hallara al fin la oportunidad para su afirmación ontológica. De hecho, se encuentra en el terreno de su competencia: la poesía, el motor que empieza a impulsar su trascendencia. La idea es clara: Altazor aspira a ser el poeta del siglo. Los recursos poéticos hallados en el camino no le son suficientes. El carácter ornamental de los recursos modernistas o románticos tachan sus pretensiones de encumbrarse como tal. Protesta: *Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos como iluminados/ Otra cosa otra cosa buscamos* (III, 65 - 67). Y en esta búsqueda, ensaya su postulado con *Cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática* (III, 126 - 127). De esta manera, empieza a notarse el proyecto creacionista del propio autor: «[...] el Creacionismo es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto» (Huidobro, 2003, p. 1637). Siguiendo con el canto III, entre los versos 70 y 100, claramente se aprecia un intento de esa lírica independiente con visos creacionistas:

Sabemos posar un beso como una mirada	
Plantar miradas como árboles	
Enjaular árboles como pájaros	70
[...]	
Tripular crepúsculos como navíos	100
Descalzar un navío como un rey	
Colgar reyes como auroras	
Crucificar auroras como profetas	
Etc. etc. etc.	

(Canto III, 68 - 104)

El mandato poético anunciado en el canto I, «Que se derrumben las vigas del cerebro», empieza a tomar cuerpo en el canto III. La «catástrofe preciosa en los rieles del verso» (III, 141), que habrá de chisporrotear en los cantos finales del poema, amaga su propósito en la treintena de símiles en el fragmento citado. La cascada de versos se sostiene en el verbo «Sabemos...», y una pregunta que se cae de madura es ¿quiénes saben y qué se sabe? No se trata del hombre hormiga ni del creyente en la fe cristiana, sino del hombre que renueva su fe en la trascendencia humana a través de la poesía.

La presencia conjugada del verbo «Sabemos» expresa una agencia en el plano del conocimiento poético; una capacidad para emprender la renovación del ejercicio literario y, por tanto, una toma de posición en la comunidad letrada. Esta agencia es demostrada mediante la construcción de una anáfora aglomerante de más de treinta versos que inciden en el mismo saber, es decir, el saber de la poesía creacionista. Si el propósito del creacionismo no es cantar a la rosa sino hacerla florecer en el poema, la treintena de símiles expresa la fuerza creativa del lenguaje frente a la naturaleza. La símil prolifera a partir de una forma básica. «Sabemos posar un beso como una mirada» tiene como base «sabemos posar una mirada». Posar una mirada es el referente natural, así como plantar árboles o enjaular pájaros. Es ese lado referencial del que intenta huir la poesía altazoriana. Cada símil se enriquece con una sinestesia. Así, «tripular crepúsculos como navíos» encierra tanto la sensación visual como la del movimiento o la distancia, y deja una mayor ganancia en el orden de los sentidos, vale decir, en el orden del placer.

En un sentido freudiano, el enriquecimiento de las expresiones poéticas responde al principio del placer, el cual está, no obstante, en permanente tensión con el principio de realidad⁷. De ahí el necesario intercambio simbólico entre el sujeto y el orden cultural, entre el yo y el peso de la Ley, entre la innovación vanguardista y el peso de la tradición. Como apunta Braunstein, «[e]l conflicto del sujeto y el Otro sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios. Es la Ley, pero esta, aunque ciega, no es neutral pues se trata de la Ley del Otro, de la cultura, que es consustancial al lenguaje [...]» (2009, p. 58). Es por eso que en los versos citados se conserva todavía el lado referencial de los infinitivos y los sustantivos.

Se conserva el lado semántico de las palabras (mirada, árboles, pájaros, navíos, rey auroras, profetas), pero se irrumpe en la composición tradicional de las estrofas poéticas. Este quiebre revela una vez más la tensión entre los deseos inconmensurables de Altazor y las fijaciones del orden cultural. «El Otro (con mayúscula) puede ser entendido como la

⁷ Si el placer permanece reprimido ante las redes paramétricas establecidas por la sociedad, incluso desde los tiempos ancestrales del mito edípico, una alternativa es la búsqueda de la satisfacción dentro de los límites de lo que sí está permitido por los imperativos hegemónicos de la sociedad.

personificación de todas las instancias de poder, de represión, de control, como son los padres, la comunidad, la sociedad, las instituciones, el país, la civilización, Dios» (Espezúa, 2000, p. 79). Frente a esa potencia aplastante, prevalece el principio del placer en Altazor:

Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)

(Canto III, 142 - 147)

Sin embargo, ese principio de placer predominante en el canto III, pronto es equilibrado con el principio de realidad del siguiente canto:

La eternidad quiere vencer
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder
 Entonces
 Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver

(Canto IV, 309 - 314)

Huidobro afirmaba: «Cuando se sale del acto esencial, se cae en el adorno, en la poesía ornamental. Esta era la poesía dominante cuando abrí los ojos a la vida. Había que establecer de nuevo el eco poético. De ahí me nació la idea de creacionismo. Había que recrear el mundo, descubriéndolo de nuevo» (Huidobro, 2003, p. 1640). Por tanto, el juego lúdico que acompaña gran parte del poema no tiene una pretensión meramente ornamental. Incluso los cantos finales de versos onomatopéyicos responden a un proyecto estético muy bien calculado, medido. Entonces, ¿cuál será el objetivo de los juegos retóricos? Altazor responde «Más allá del último horizonte/ Se verá lo que hay que ver».

Para Vich, «[!]a poesía es un discurso que no tiene miedo de ingresar a lo desconocido y, por eso (en un sentido lacaniano), podemos decir que apunta a lo Real del sujeto, a lo Real del lenguaje y a lo Real del vínculo social» (2018, p. 17). Sin duda, en *Altazor* se constata un viaje por lugares desconocidos. El universo estelar descrito, si bien alude a

una atmósfera sideral también connota las profundidades de la subjetividad humana: «Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra/Sin miedo al enigma de ti mismo» (I, 29 – 30). En otros términos, la expresión «Más allá del último horizonte/ Se verá lo que hay que ver» anuncia un acercamiento a lo real. En este tránsito, sin embargo, Altazor aún debe demostrar la insuficiencia (o falencias) del registro poético que le provee la tradición. En su viaje sideral, en efecto, Altazor constata la consigna mimética de dicha tradición cuya forma no tarda en subvertir tal como se aprecia en los versos 566 – 569 del canto V, en los que subvierte el sentido de un cuarteto del poeta romántico español José de Espronceda:

En <i>La canción del pirata</i> de José de Espronceda	En <i>Altazor</i> de Vicente Huidobro
<i>La luna en el mar riela</i> <i>En la lona gime el viento</i> <i>Y alza en blando movimiento</i> <i>Olas de plata y azul</i>	<i>La lona en el mar riela</i> <i>En la luna gime el viento</i> <i>Y alza en blanco crugimiento</i> <i>Alas de olas en mi azul</i>

Intercambiar *luna* por *lona* en los dos primeros versos tiene como propósito elevar la imagen del viento desde de un paisaje marino hasta escenario sideral. La facilidad con que se consigue este efecto insinúa la fuerza creadora de la poética huidobriana; pues únicamente se han interpolado vocales. Asimismo, el propósito subversivo de Altazor, en términos poéticos, se puede apreciar en la inversión de la jerarquía: luna – lona. Visualmente, en el cuarteto de Espronceda, el término *luna* ocupa el primer verso, mientras que en el canto de Altazor se ubica en el segundo. Este detalle sería superfluo si no fuera por la fuerte tradición romántica que hay detrás de dicho término. En consecuencia, el verso altazoriano «En la luna gime el viento» evidencia la impronta vanguardista del creacionismo en dos niveles. Por un lado, irrumpe en el plano del significante sutilmente para subvertir el mensaje del acto comunicativo; para ello, a Altazor le basta el intercambio de vocales, con lo cual se insinúa la delicadeza con la que se debe intervenir en los discursos de la cultura para evitar mecanismos de resistencia. Por otro lado, en ese mismo verso, ya se anuncia el espíritu de la poesía creacionista que, como veremos más adelante, se vincula con la deconstrucción del orden cultural; vale decir, el viento que se eleva por el espacio lunar, que cuenta además con la cualidad humana de gemir, ¿acaso no pinta de lleno la imagen de Altazor? Es más, en el cuarteto,

el mar, el viento y la luna conectan los puntos de un espíritu de grandeza, como si las olas del mar tuvieran alas hacia el azul infinito.

En resumen, en este capítulo, hemos demostrado el impase entre los deseos existenciales de Altazor y las ofertas simbólicas en el contexto de la religión cristiana de la posguerra, el capitalismo fordista y la poesía finisecular. El poema empieza con la pérdida súbita y violenta de la «primera serenidad» del protagonista con lo cual se pone en evidencia la intensidad de sus deseos insatisfechos frente a los patrones del orden cultural establecido. En primer lugar, la oferta ontológica del cristianismo no es aceptado por Altazor, porque a través de sus plegarias muertas solo reproduce el sufrimiento. Y aunque implícitamente sugiere una vida más allá de la muerte, en la práctica «no ha resuelto ningún problema». En segundo lugar, el protagonista advierte la condición deshumanizante del orden simbólico capitalista que trae como consecuencia la imagen desubjetivada del hombre hormiga. Esta consecuencia deshumanizante tiene como punto de apoyo el fordismo en cuyos engranajes de producción en serie también se consideraba un espacio para el consumo masivo de los propios obreros. El proyecto poético de Altazor colisiona con ese entramado, porque su canto necesita un espíritu sensible. En tercer lugar, la disconformidad de Altazor con la tradición poética es una forma de cuestionar los fundamentos en los que se sostiene la civilización. La demostración de que la tradición mimética falla (en la poesía) es equivalente a decir que aquellos valores en que se sostiene nuestra cultura, nuestra existencia, fallan también.

Capítulo 3

El entramado del fantasma y el goce en *Altazor*

En el capítulo anterior, vimos cómo el cuestionamiento de la fe cristiana, las desavenencias con el orden capitalista y el rechazo de la poesía tradicional sumían a Altazor en una insatisfacción profunda de sus deseos de trascendencia. En los 684 versos del primer canto, el protagonista básicamente se presenta como un «animal metafísico cargado de congojas» (I, 373). En este capítulo, siguiendo con el análisis del enunciado poético que hacia el capítulo cuatro se articulará con lo real en el plano de la enunciación, damos cuenta del entramado entre el **fantasma y el goce**. Aquellos deseos insatisfechos del protagonista con el orden simbólico van a ser superados con la escena fantasmática con la amada. Con esta garantía ilusoria, el protagonista asume el goce doloroso del sacrificio redentor.

3.1. La intervención fantasmática de la amada [$\$ \leftrightarrow a$]

Altazor exterioriza distintos deseos insatisfechos en los ámbitos de la fe cristiana, el capitalismo fordista y la poesía tradicional. Ninguna de estas operaciones simbólicas colma sus ansias de infinitud; desbaratan su ser más bien:

Seguir del dolor al dolor del enigma al enigma	235
Del dolor de la piedra al dolor de la planta	
Porque todo es dolor	
Dolor de batalla y miedo de no ser	

Ante el espanto del *no ser*, que es del orden de lo real⁸, interviene una escena gratificante que, aunque ilusoria, apacigua la angustia. Nos referimos al fantasma⁹: «una

⁸ A fin de promover cierto ordenamiento en la teorización de la experiencia analítica, a partir de 1953 Lacan nos habla de los tres registros de la realidad humana: lo real, lo imaginario y lo simbólico, triada graficada en el nudo borromeo cuyo triple enlace define el objeto a , causa del deseo.

⁹ «El guion fantasmático que intenta completar la falta en el Otro y defendernos de la castración no tiene por qué ser, al menos en lo que concierne a su contenido particular, un

escena que promete un placer que colmaría la falta» (Ubilluz, 2017, p. 34). En otros términos, Altazor, «poeta y antipoeta», «carne labrada por arados de angustia» «quier[e] la eternidad como una paloma en [sus] manos»; este deseo lo conduce a un escenario fantasmático crucial en el entramado poético: ir tras la amada «como una serpiente fiel y melancólica» en pos de «esa voz [s]uya para toda defensa».

Al irte dejas una estrella en tu sitio
 Dejas caer tus luces como el barco que pasa
 Mientras te sigue mi canto embrujado
 Como una serpiente fiel y melancólica

(Canto II, 5 - 8)

En el canto II, Altazor consigue una fuente inagotable de inspiración poética que, ante la amenaza del olvido, le asegura la huella del recuerdo, una mayor «duración en la memoria de la piedra». Desde una perspectiva lacaniana, si el canto I es el canto de la angustia, el canto II deviene en el canto del velo fantasmático. A través de su elaboración, el protagonista fija una escena en la que la amada sutura la falta que hay en cada uno de los modos de presencia fijados por el gran Otro: la presencia de la fe, los modos de producción capitalista y el mandato de la tradición literaria. Solo así, los deseos de eternidad de Altazor pueden ser sostenidos hasta el final. En los 170 versos del canto II, se tiende un puente por el cual Altazor, para usar una figura dantesca, transita del purgatorio hacia su paraíso:

[1]

Qué me importa el nombre de la nada
 El nombre del desierto infinito
 O de la voluntad o del azar que representan

75

cuadro beatífico armonioso. Este es el caso más banal. El problema real con la falta en el Otro es la angustia que produce, desde el momento en que introduce un elemento de profunda - casi ontológica- incertidumbre. El problema, en otras palabras, es no tanto que el Otro esté tachado, sino que no sabemos por qué está tachado. La fantasía brinda una solución a esta incertidumbre, una solución que no es más que un compromiso. En ese sentido, reduce la angustia y crea un semblante de armonía, pero esta armonía puede depender de una figura del Otro que demanda algo horrible y desagradable. Para el sujeto -el sujeto neurótico- incluso esta figura horripilante del Otro es preferible al estado de incertidumbre ante la falta y el deseo del Otro» (Stavrakakis, 2007, p. 77, pie de página).

Y si en ese desierto cada estrella es un deseo de oasis
 O banderas de presagio y de muerte
 Tengo una atmósfera propia en tu aliento
 La fabulosa seguridad de tu mirada con sus constelaciones íntimas
 Con su propio lenguaje de semilla 80

[2]

Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
 De un Dios encontrado en alguna parte
 Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú
 El pájaro de antaño en la clave del poeta
 Sueño en un sueño sumergido 100

[3]

Si tú murieras
 Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
 Perderían el camino
 ¿Qué sería del universo? 170

Antes de comentar los fragmentos citados, es preciso señalar que en los mismos se conserva el espíritu del canto: el enaltecimiento de la mujer amada. Ahora, si Altazor reconoce agujeros en la red del orden simbólico, más aún en el universo poético convencional (el gran Otro de la tradición literaria), entonces ¿con qué recursos poéticos construye el escenario fantasmático del canto II? Si bien conserva el sustrato de los tropos literarios y el sustrato de la gramática, a la voz poética le interesa la música del poema: la armonía del lenguaje universal, es decir, el ritmo intrínseco de las palabras anterior a la cultura, porque “[e]l poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje solo puede alcanzarse a través del lenguaje” (Paz, 1998, p. 23). Pero abandona claramente los ornatos mecánicos como la rima, la métrica y la puntuación, los cuales son inútiles.

En el primer bloque, la amenaza angustiante de la nada (el olvido del poeta en la sociedad contemporánea) es aliviada con la cercanía de la amada. La hipérbole «Tengo una atmósfera propia en tu aliento» suprime las leyes del mundo moderno y disuelve los sentidos que provee la cultura. El aliento de la amada representa la seguridad donde se entreteje la poesía como un discurso inquietante: «El nombre de la nada» o «el nombre del desierto» revelan la fuerza omnímoda del orden simbólico capaz incluso de nombrar

la vacuidad. Sin embargo, «mientras estemos inmersos en el mundo simbólico, mientras pertenezcamos a este universo donde todo adquiere mil y un sentidos, jamás lograremos la plena satisfacción del deseo, ya que de aquí a la satisfacción plena se extiende un campo infinito, constituido por mil y un laberintos» (Nasio, 1998, p. 48). Y Altazor es un sujeto de marcados deseos insatisfechos. Las garantías de sentido que provienen del orden simbólico no alcanzan para cubrir sus expectativas de trascendencia

En el segundo bloque, se describe de dónde proviene el nuevo lenguaje de semilla. Para la estética creacionista, este no consiste en la transcripción de emociones captadas en el mundo exterior, sino en la lógica de la contemplación misma. Por eso en el fragmento, la imagen de la amada trae en sí el recuerdo de otras vidas más altas. En ella se concentra la motivación de la escritura poética: lejos de ella «todo es mortal»; gracias a su presencia, se eleva el canto del poeta. Sus palabras imperecederas tienen como fuente el amor:

A propósito, en el seminario 11 de 1963, Lacan teoriza sobre el objeto *a*; se trata de algo localizado como una marca de goce. Algunas marcas pueden ser: voz, mirada, eses, diferente del cuerpo; hay una experiencia de goce¹⁰. «Según los distintos períodos de su evolución, el sujeto "consume" y pierde sucesivamente la placenta, el pecho, luego los excrementos, y también la mirada y la voz. Son estas cinco figuras de separación que Lacan destaca entre las numerosas variedades corporales de objeto *a*» (Nasio, 1998, p. 122). Y finalmente, el bloque tres (*Si tu murieras...ampliar*) es la visualización terrorífica si la escena fantasmática desapareciera¹¹. «La fantasía es una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta en el Otro, la falta creada por la pérdida de la jouissance» (Stavrakakis, 2007, p.77). En ese intento, los 170 versos

¹⁰ «La angustia del hombre está ligada a la posibilidad de no poder. De ahí el mito, tan masculino, que hace de la mujer el equivalente de una de sus costillas. Le han quitado esa costilla, no se sabe cuál, y por otra parte no le falta ninguna. Pero está claro que en el mito de la costilla se trata precisamente de ese objeto perdido. La mujer para el hombre es un objeto hecho con eso» (Lacan, 2006, p. 206).

¹¹ «El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición. [...] El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser» (Paz, 1998, p. 134).

parecen venir de un mismo impulso como si el poeta tuviera «esa voz en que cae la eternidad» y los versos fueran una «catarata delicada de oro en libertad». Estas alusiones son importantes por el significante en que se sostiene y alrededor del cual gira todo el canto: «Mujer», la fuente del impulso poético. Basta revisar los cuatro primeros versos para comprobar esa presencia en la ausencia:

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 (II, I-4).

La amada reúne los elementos primordiales, presocráticos, que constituyen el ser: de forma explícita, la tierra y el aire; y de forma implícita, el agua (en los ojos) y el fuego (cielo más alto: el sol). Nuevamente, en tanto ausencia que se hace presente, la amada opera como el matema a lacaniano al lado de $\$$, Altazor. Juntos encajan en la fórmula del fantasma, $\$ \langle \rangle a$. «En efecto, el objeto a es el agujero de la estructura [del sujeto] si lo imaginan como la fuente de una fuerza aspirante que atrae a los significantes, los anima y da consistencia a la cadena» (Nasio, 1998, p. 118). $\$ \langle \rangle a$, en buena cuenta, nos dice que Altazor cree llenar su falta constitutiva con la presencia de la amada¹². «En realidad, la promesa no podría ser más falsa; la falta es estructural, imposible de llenar, pero de todos modos el fantasma vincula al sujeto con un proyecto a llenar lo imposible» (Ubilluz, 2017, p. 34)

3.2. La experiencia del goce en Altazor: el sacrificio redentor

El goce es una experiencia ambigua en la que el placer se mezcla con el dolor. Da cuenta de un sentimiento tenso y doloroso ligado a la angustia. Como apunta Lacan, cuando el sujeto avanza hacia el goce, avanza hacia lo que está más lejos de él hasta hallarse con su propia fractura íntima: «Cuando uno ya no sabe qué hacer con uno mismo, busca detrás de qué esconderse. Se trata, ciertamente, de la experiencia de la barra»

¹² «El objeto solo puede funcionar como objeto de deseo cuando está ausente, puede causar y perpetuar el deseo solo si falta, haciendo imposible la satisfacción de este deseo (cuando el objeto que encarna la función *objet petit a* es alcanzado, entonces el deseo se fija sobre otro objeto fallante)» (Stavrakakis, 2007, p. 83).

(Lacan, 2006, p. 19). Esta es la experiencia que se aprecia en el malestar existencial de Altazor:

Angustia de vacío en alta fiebre
Amarga conciencia del vano sacrificio
De la experiencia inútil del fracaso celeste

170

Pero ahora conviene meditar acerca de cuál es el origen y describir cómo se articula esta experiencia del goce en el poema. Antes es preciso examinar la estructura superyoica de este mandato: «El superyó es la instancia que vigila y sanciona las transgresiones, es el código legal y penal, es la fuerza jurídica y policial que ordena dentro de cada uno el suplicio» (Braunstein, 2009, p. 46). En Altazor, ese imperativo solo se puede identificar en un ambicioso proyecto estético literario cuyos esfuerzos emulan el proceso de la creación del mundo. De ahí la estructura en siete cantos del poema, que emula la creación del mundo en siete días. Dicho proyecto ambicioso responde a las demandas incesantes del superyó: «Exige satisfacciones que no son las de las necesidades ni de las de las demandas y marca al deseo como peligroso e incolmable» (Braunstein, 2009, p. 46). Es precisamente esta inconmensurabilidad del deseo altazoriano el que predomina en el primer canto:

Soy yo Altazor el del ansia infinita
Del hambre eterno y descorazonado
Carne labrada por arados de angustia
¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?

130

Siguiendo a Braunstein, el deseo incesante de aquella instancia superyoica del sujeto configura el goce en términos analíticos: «Su exhortación incesante no es sino la que se expresa en una sola palabra: ¡Goce! [...] Con más confianza, nos tutearía, ordenándonos: ¡Goza!» (2009, p. 46). Ahora bien, ¿cuál es esta experiencia del goce en Altazor? En lo que sigue se demuestra que ese goce es el sacrificio redentor.

El nacimiento de Altazor está marcado por una síntesis de contrarios: «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 muerte de Cristo al mismo tiempo implica resurrección; el equinoccio marca un paralelo en el que el día y la noche tienen la misma duración; y en las hortensias y aeroplanos, confluyen la naturaleza y la cultura. Estas

primeras líneas del prefacio revelan, por tanto, el nacimiento de Altazor justo en medio de dos fuerzas.

Luego, sin mayor explicación, el yo lírico afirma: «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». Una interrogante inquietante suscita la imagen de la estrella y las dos golondrinas. El vuelo de las aves en relación a la estrella representa la distancia de lo inalcanzable. La tierra frente al globo que cae simboliza la omnipotencia de la muerte frente al sujeto dubitativo y vacío. No perdamos de vista la edad de Altazor, treinta y tres años, ni tampoco el paracaídas.

Con todos aquellos elementos, se desprende la alegoría de Cristo en la cruz: la estrella y las dos golondrinas adquieren una connotación espiritual: Cristo crucificado en medio de dos mortales y la promesa de la luz eterna. La caída de Altazor, por tanto, semeja la caída de Cristo en la cruz. El paracaídas cumple la función de los ángeles que sostienen a Cristo hasta su expiración. Asimismo, representa la certeza de que tal caída, no solo aliviará el dolor, sino que asegura el camino para la próxima ascensión: «Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cenit al nadir porque ése es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra». Si esto no es suficiente, hacia final del prefacio se deja en claro la vocación redentora de Altazor, en cuya exhortación la imagen del paracaídas adquiere un relieve más claro:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso 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

(Prefacio)

La misión redentora de Altazor también se puede apreciar en la distribución de los cantos del poema. Altazor mismo es el poema tal como se revela hacia el final del primer canto:

Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
Y os daré un poema lleno de corazón

En el cual me despedazaré por todos lados
 Una lágrima caerá de unos ojos
 Como algo enviado sobre la tierra

(I, 572 - 576)

Los versos «Una lágrima caerá de unos ojos/ Como algo enviado sobre la tierra» evocan con elocuencia nuevamente la imagen de la crucifixión. Aquel parasubidas anunciado en el prefacio muestra el rumbo de sus pretensiones: colonizar el sueño de los hombres a través del sacrificio. Una rápida lectura del Evangelio nos demuestra una extraña coincidencia: «Sepan que el Hijo del Hombre no ha venido para ser servido, sino para servir y dar su vida como rescate por una muchedumbre» (Marcos, 10, v. 45). Y, de hecho, Cristo subsiste a través de los siglos gracias a su perpetuidad en el discurso evangélico. Del mismo modo, Altazor intenta perennizar su existencia ofrendándose a sí mismo en la forma de un poema:

Y os daré un poema lleno de corazón
 En el cual me despedazaré por todos lados

El sacrificio redentor de Altazor radica entonces en una inmolación por la humanidad a imagen y semejanza de Cristo. El paracaídas atenúa el hundimiento de la angustia existencial y, en esta descensión, las interpelaciones de Altazor contra sí mismo no cesan, mientras su autoconciencia se vuelve cada vez más turbia y amarga. Sin embargo, mediante la metáfora del parasubidas llega la alternativa de la ascensión que, en un sentido cristiano, equivale a la resurrección.

El mecanismo de asumirse como chivo expiatorio a fin de consumir el mandato ético del servicio a la humanidad es la estrategia discursiva de la perpetuidad a través del otro: «¡Eternidad, eternidad! Este es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres, y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él. Lo que no es eterno tampoco es real» (Unamuno, 2019, p. 32). El sacrificio redentor de Altazor, en la medida que el propio poema es la metáfora del cuerpo sacrificado, procura renovar los fundamentos de la poesía.

Y el avión trae un lenguaje diferente
 Para la boca de los cielos de siempre

Cadenas de miradas nos atan a la tierra
 Romped romped tantas cadenas
 Vuela el primer hombre a iluminar el día 15
 El espacio se quiebra en una herida
 Y devuelve la bala al asesino
 Eternamente atado al infinito

Cortad todas las amarras
 De río mar o de montaña 20

(Canto III, 11 - 20)

En esta instancia, es pertinente subrayar la ética que propone el psicoanálisis: la ética del deseo o, más precisamente, el sostenimiento del deseo hasta el final. Bajo esta premisa, de lo único que el héroe se puede sentir culpable es ceder (renunciar) a su deseo. Pero detrás de ese deseo incesante en Altazor pulsa un goce doloroso: el sacrificio redentor.

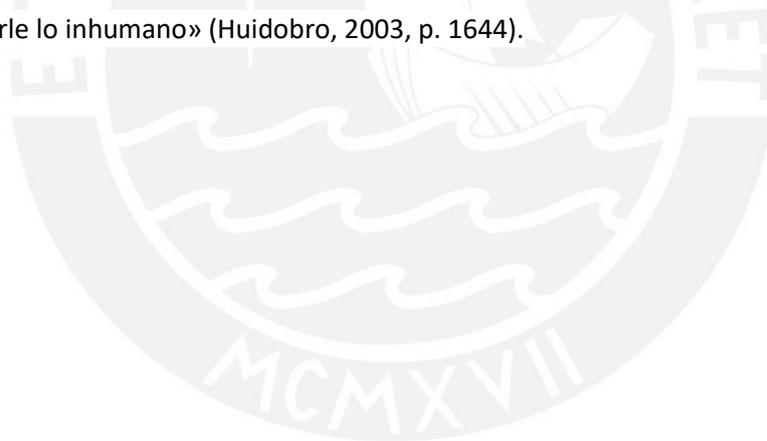
En el fragmento citado, «Vuela el primer hombre a iluminar el día/ El espacio se quiebra en una herida» se aprecia ese contrapunto. La ascensión supone una herida; el lenguaje nuevo que viene con el avión también puede entenderse como el mandamiento nuevo que deriva de la cruz. Un avión (o aeroplano) en la vanguardia futurista estaba asociado a la imagen de la cruz. En ese sentido, el yo lírico proclama una especie de evangelio estetizante, esto es, un intento por instaurar un nuevo orden en lo sensible a través de un sacrificio simbólico. Esta operación suicida se aprecia claramente en el discurso de Altazor:

Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
 Y os daré un poema lleno de corazón
 En el cual me despedazaré por todos lados
 Una lágrima caerá de unos ojos 575
 Como algo enviado sobre la tierra
 Cuando veas como una herida profetiza
 Y reconozcas la carne desgraciada
 El pájaro cegado en la catástrofe celeste
 Encontrado en mi pecho solitario y sediento 580

(Canto I, 572- 580)

A propósito, según Girard, en los orígenes de las sociedades sacrificiales, los peligros a la comunidad se contrarrestaban con sacrificios de víctimas inocentes: «Estas crisis ponen siempre en cuestión la unidad de la comunidad, y siempre se traducen en disensiones y discordias. Cuanto más aguda es la crisis, más *preciosa* debe ser la víctima» (2005, p. 25 - 26). Para Altazor, los principales peligros provienen de algunas de las estructuras enajenantes de las que dimos cuenta en el capítulo anterior.

Sin embargo, cuanto Altazor critica el cristianismo, conserva el mecanismo mesiánico. Es decir, en el plano del discurso, el protagonista regaña del dogma cristiano, pero asume la lógica del sacrificio redentor. Dicho de otro modo, los remanentes del cristianismo persisten en la configuración del protagonista. Esta operación es necesaria para instalar un nuevo patrón ético en la sociedad a través de un evangelio estetizante: «Es imposible que quien vea y sienta la sociedad en que vivimos no experimente ansias de modificarla. Al poeta, que posee un sentido profundamente humano tiene que repugnarle lo inhumano» (Huidobro, 2003, p. 1644).



Capítulo 4

Lo real en *Altazor*

En el capítulo anterior, la presencia fantasmática de la amada le permitía a Altazor un equipamiento estético y ontológico con el que asumía su propio sacrificio como experiencia de un goce en el sentido lacaniano. Ciertamente, el placer de la trascendencia y el dolor de su destrucción pendían de un mismo vértice. En este capítulo, se conecta ese dinamismo furioso y cuasi místico en Altazor con una fuerza interna ultra secreta, aquello que no cesa de no escribirse, lo real.

4.1. Breve acercamiento conceptual a lo real

En el Seminario 11 de 1964, Lacan privilegia el registro de lo real en la descripción de la subjetividad humana¹³. A diferencia de lo simbólico que puede estar asociado al significante, y lo imaginario al significado, lo real se presenta como «aquello que no cesa de no escribirse», es decir, como aquella inquietud primordial indecible. Los siguientes versos ilustran bien esta idea:

Soy una orquesta trágica
Un concepto trágico
Soy trágico como los versos que punzan en las sienes
(y no pueden salir

(Canto I, 338 – 340)

La tragedia indecible que punza en las sienes es el saber permanentemente evasivo para el sujeto porque «lo que *allí* me espera no es una verdad profunda con la que tengo que identificarme, sino una *verdad insoportable* con la que tengo que aprender a vivir» (Žižek, 2008, p. 13, énfasis nuestro). Esa verdad sería la fuente del goce, esa experiencia

¹³ Los otros dos registros son lo simbólico y lo imaginario. Nasio lo describe así: El cuerpo puede ser considerado desde tres puntos de vista complementarios: en primer lugar, desde el punto de vista **real**, tenemos el cuerpo sinónimo de goce; luego, desde el punto de vista **simbólico**, tenemos el cuerpo significante, conjunto de elementos diferenciados entre sí y que determinan un acto en el otro; y finalmente, el cuerpo **imaginario**, identificado a una imagen exterior y pregnante que despierta un sentido en un sujeto (1998, p. 182).

con la que el sujeto tropieza contantemente porque, aunque representa un dolor, también produce un placer. Este movimiento pendular que estructura el ser del sujeto se aprecia en la autoafirmación de Altazor: «Soy una orquesta trágica».

Por su parte, Miller sostiene que «lo real es más fuerte que la verdad, la supera, prevalece sobre ella, en la medida en que esta se inscribe por la articulación entre significante y significado» (2003, p. 23). Esta afirmación retoma el adagio lacaniano de que el inconciente está estructurado como un lenguaje. Bajo esta lógica gramatical, se comunica al sujeto aquella verdad insoportable, ese fastidio primordial con el que hay que aprender a vivir como apunta Žižek. En el caso de Altazor, esa verdad incluso es trans-histórica:

Siglos siglos que vienen gimiendo en mis venas
 Siglos que se balancean en mi canto
 Que agonizan en mi voz
 Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto

(Canto I, 347 – 350)

Esa inquietud que Altazor afirma sentir en sus venas ilustra la imposibilidad de expresar lo real. Como en la paradoja de Zenón, mientras más se procura alcanzarla (o comprenderla), más y más se aleja, asintóticamente. La experiencia de lo real como la experiencia de lo insoportable (cual pesadilla que nos obliga a despertarnos porque no cabe ni en el lenguaje ni el cuerpo) moviliza significantes hacia la búsqueda de explicaciones que no termina de alcanzar. En los versos citados, a diferencia de los hombres que llevan la contabilidad del tiempo de siglo en siglo, Altazor asume el tiempo de canto en canto, como única manera de instalarse en el devenir.

Esta conciencia histórica en el personaje también es una inquietud fundamental en el autor real. En manifiesto *Total* (1931), afirma lo siguiente:

Habéis nacido en la época en que se inventó el metro. Todos medís 1 metro 68 y tenéis miedo, miedo de romperos la cabeza contra el techo. Pero necesitamos un hombre sin miedo. Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total,

un hombre que refleje toda vuestra época, como esos grandes poetas que fueran la garganta de su siglo (2003, p. 1334, énfasis nuestro).

Y hacia 1935, en la duodécima viñeta de su manifiesto *Estética*, sostiene: «No se trata de hacer "Belleza"; se trata de hacer "Hombre". Yo no creo en la belleza. Las obras de arte de todos los tiempos son, para mí, simples documentos humanos. Jamás he abierto un libro o he ido a los museos en busca de la belleza, sino para saber cómo se han expresado los hombres en las diferentes épocas de la historia» (Huidobro, 2003, p. 1341, énfasis nuestro).

Menudo problema el que se nos presenta. El personaje ficticio Altazor dice «mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto» y el mismo año de la publicación del poema (1931), en uno de sus manifiestos, Huidobro afirma la necesidad de un hombre sin miedo como «esos grandes poetas que fueran la garganta de su siglo». A la luz de las evidencias, es posible sostener que la ficción poética es una proyección de los intereses estéticos (e históricos) del autor. Por lo tanto, el hablante lírico de *Altazor*, o sea Altazor, deviene en proyección enunciativa del enunciador (una proyección del sujeto de la enunciación en el yo lírico). A propósito, Fontanille precisa: «[e]l psicoanálisis nos enseña que, aunque los estados afectivos pertenecen a seres de carne y de sangre, solo pueden expresarse en forma de discurso» (2012, p. 83).

4.1.1. ¿Dónde ubicar lo real?

En tanto que lo real es, finalmente, un postulado, conviene preguntarse por el plano discursivo en el que se pretende ubicarlo, si en el enunciado o en la enunciación. Esta operación es casi equivalente a preguntarse por tal o cual inquietud primordial delante de un cuadro pictórico (piénsese, por ejemplo, en *El grito* de Munch). Si algo distingue a la interpretación de orientación lacaniana es el ahondamiento en el análisis de la subjetividad humana. Por esta razón, el plano discursivo en el que intentamos ubicar lo

tiempo y espacio determinados con una intención estética determinada. Desde esta perspectiva, en los ocho primeros versos citados del canto II, es posible sostener que la mujer representa un rol fundacional en el mundo. La ubicación del término al inicio y rodearlo de aquellos elementos fundacionales en los que se detuvo a pensar la tradición presocrática sugieren una fuerza generatriz muy poderosa.

Entonces, volviendo a nuestra pregunta inicial, ¿dónde ubicar lo real?, la respuesta es en el de la enunciación. De ningún modo se está afirmando que la enunciación sea lo real, sino que lo real puede ser ubicado en esa instancia y, definitivamente, hay que demostrarlo con pistas textuales: «si el acercamiento psicológico o psicoanalítico permite una lectura posible de la dimensión afectiva de los textos, tiene que apoyarse para ello en un análisis semio-lingüístico previo» (Fontanille, 2012, p. 85)¹⁵. Otra razón por la que nuestra intención se enfoca en el sujeto de la enunciación es que, desde esta perspectiva, se puede apreciar los mecanismos instalados en la producción del poema.

4.2. El sujeto de la enunciación no es el autor real

La enunciación no está referida a la enunciación de una persona biológica como lo postulaba Benveniste en los años setenta, sino a la enunciación de un discurso concreto, tal como lo postula la semiótica actual de Jacques Fontanille. Es oportuno enfatizar, por tanto, que en ningún momento nos estamos refiriendo al autor real, Vicente Huidobro, para aludir que es él el sujeto de la enunciación, a pesar de evidentes coincidencias. Veamos las semejanzas entre un fragmento del canto I de Altazor y un fragmento de una entrevista de 1937:

¹⁵ Más simple: Vicente Huidobro (1893 - 1948), el poeta chileno de carne y hueso, en un momento determinado de su vida asume la escritura creativa de un poema de 2229 versos más un prefacio, que le exigirá unos doce años de trabajo. ¿Cuál es la distinción entre el autor real y el autor de la enunciación? El de carne y hueso es el sujeto biológico atravesado por sus preocupaciones de toda índole: políticos, sociales, económicos, amorosos... No necesariamente guarda una exclusividad con su quehacer poético. En cambio, el sujeto de la enunciación poética (de Altazor) es una porción de ese autor real; es la suma de todos aquellos momentos en que su preocupación es estrictamente una: la escritura de su texto poético. Sin duda, se trata de una delimitación polémica. Por eso, entre otros autores, Mondoñedo afirma que la instancia de la enunciación viene a ser más bien una reconstrucción hipotética (2011, p. 169).

 Altazor

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
 Sin miedo al enigma de ti mismo
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios (I, 29 - 32)

 Huidobro

«El inconciente es la fuente más rica de actos y pensamiento. Es en el inconsciente donde el hombre coge su desarrollo. Ahí se hunden nuestras raíces y por su riqueza crece el árbol» (Huidobro, 2003, p. 1641)

Aunque la línea es muy delgada, vale discernir entre el sujeto histórico (de carne y hueso, y además muerto) y el sujeto de la enunciación, instancia hipotética reconstruida a través del enunciado. Es en esta reconstrucción hipotética donde late subrepticamente lo real como un resto incomunicable. Y apuesta por un enunciado a fuerza de querer sostener un deseo. La poesía es un discurso que arriesga ese enfrentamiento de querer expresar lo real a pesar de que reconoce de antemano su derrota: «Como lugar radical de experimentación en el lenguaje, la poesía siempre está buscando articularse a una especie de “verdad” que contiene lo real y que tiene como efecto la desestabilización de los fundamentos de la cultura» (Vich, 2013, p. 16). Entonces, cabe preguntarse cómo se intenta comunicar esa especie de “verdad” en el poema, es decir, qué estrategias se despliegan en los 2229 versos más el prefacio.

4.3. Entonces, ¿qué es lo real en *Altazor*?¹⁶

¹⁶ Aunque esta pregunta interpela al sujeto de la enunciación del poema, es pertinente recordar que Altazor como personaje ha sido configurado como un personaje altamente subversivo, comparable por lo menos con tres personajes clásicos de la literatura: Edipo, Prometeo y Zaratustra. Al primero lo une la idea de parricidio: *Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche*. Al segundo, el querer apropiarse de un nuevo lenguaje: *Se debe escribir en una lengua que no sea materna*. Y al tercero, la posesión de una perspectiva superlativa: *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*.

En el poema se dramatiza la angustia humana ante la ausencia de los fundamentos estéticos y ontológicos en que se asienta la subjetividad. Esta es la verdad insoportable. El sujeto de la enunciación intenta transmitir esa angustia a través de un poema en siete cantos y un prefacio, cuyo protagonista, Altazor, debe sus cualidades de ave a que puede gorjear ese canto fundacional, el cual está asociado con la prédica creacionista. Dicho de otro modo, lo real en el poema es la imposibilidad de enrostrar y cuestionar directamente la validez de los fundamentos de la civilización humana. Intentarlo sería caer en la lógica de los convencionalismos institucionalizados a través del lenguaje. Por esta razón, el sujeto de la enunciación elige la mediación del canto de un ave para transmitir ese fastidio radical:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Tralalí tralalá
 Aia ai ai aaia i i

(Canto IV, 334 – 339)

4.4. La operación discursiva como respuesta a *lo real*¹⁷

Mondoñedo precisa que la poesía puede entenderse como una «asunción enunciativa respecto del encuentro con lo real» (2011, p.151). La clave de este planteamiento consiste en entender a qué se refiere con *asunción enunciativa*.

El análisis de la evasión constante del protagonista ya ha sido explicado en el capítulo dos de nuestra investigación y, en alguna oportunidad, fue suscrito por el poeta: «Mis versos son cálculos de evasión» (Huidobro, 1926, p. 143). Es nuestro interés ahora remarcar los circuitos discursivos como respuesta a lo real. Esta instancia tanto en el psicoanálisis

¹⁷ «La poesía intenta atrapar algo que nunca puede atraparse y se esfuerza por dar cuenta de aquel resto sin lugar, aquel exceso, que define la subjetividad humana» (Vich, 2013, p. 15).

«Si hay siempre algo perdido en el orden del lenguaje, si hay siempre algo faltante en la cadena significante, es porque el significado siempre se desliza más allá, porque la significación nunca es completa: la ilusión del significado, el juego de los significantes no puede nunca eliminar la ausencia, la falta de lo real imposible» (Stavrakakis, 2007, p. 53).

como en la semiótica, permite notar los movimientos de los hilos discursivos como una aproximación a lo real. Al respecto,

4.4.1. El prefacio como punto de partida

En el prefacio, Altazor inicia su recorrido sideral, que no es otra cosa que la búsqueda de los fundamentos de la cultura: «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». La estrella y las dos golondrinas bien podrían representar la luz perenne de la gloria y la sombra del destino terrestre. Es decir, el protagonista se ve interpelado por una angustia de índole volitiva. La imagen de la estrella significará en adelante el símbolo de la perennidad, aquella luz incandescente por los siglos.

Luego, el discurso poético del protagonista es ubicado entre las palabras del Creador y las de la Virgen en un claro intento de posicionar al protagonista en medio de dos deidades míticas del dogma de la fe. No es gratuito ubicar la consigna poética de Altazor en medio de las intervenciones del Creador y de la Virgen. Cabe destacar la configuración del Creador: «sin nombre, que es un simple hueco en el vacío», y la ternura de la Virgen: «Ámame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas». El discurso de Altazor, especialmente en el poema, se ubica en medio de ellos dos como el primogénito de una sagrada familia.

En esta imagen, el sujeto de la enunciación se encarga de que Altazor trate con cierto desdén al Padre, pues, además, de asociar su voz con un hueco en el vacío, oye en sus palabras cierta displicencia en la creación del mundo: «Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano/ Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía)». En cambio, su vínculo con la virgen es más condescendiente, más efusiva y más cómplice: «Ámame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas». Es como si la Virgen entendiera el espíritu incendiario de Altazor, porque antes de que se encuentre con Ella, Altazor prorrumpe sus *ocho palabras* en el Prefacio:

- «Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.
- »Se debe escribir en una lengua que no sea materna.
- »Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte.

- »Un poema es una cosa que será.
- »Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.
- »Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.
- »Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento.
- »Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco»

Hasta en este detalle, el sujeto de la enunciación ha sido cuidadoso; Altazor excede el número cabalístico del siete, asociado, entre otras cosas, a la creación del mundo o a las palabras de Cristo en la cruz. En el conjunto octogonal de los enunciados, lo real, de algún modo, se asoma en la expresión: «Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser». Parménides de Elea sostenía como punto de demarcación ontológica: lo que es es y lo que no es *no es*. Si para Altazor, un poema no es, pero debiera ser, está manifestando un deseo más allá de los límites del lenguaje, un deseo de existencia más allá de las posibilidades impuestas a la subjetividad humana por el universo simbólico. Por esta razón, el prefacio culmina con una exhortación:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
 Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo [...]
 Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable.

(Prefacio)

A partir de las evidencias, se puede afirmar que el prefacio sintetiza, casi didácticamente, el fastidio ontológico del protagonista, si seguir el camino sombrío de las golondrinas o el fulgor de la estrella. Ante este dilema, resuelve ingresar al mundo terrestre con la intención de sublevarse contra sus leyes, porque ellas han sido erigidas sobre una única certeza: la mentira.

4.4.2. Lo real como una armonía contradictoria

El conjunto de los cantos pareciera dramatizar la totalidad contradictoria del ser humano:

Poeta
 Anti poeta
 Culto
 Anticulto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
 Solitario como una paradoja

Paradoja fatal

(I, 369 - 376)

Sin embargo, este dramatismo solo representa una de las notas sugeridas del poema. En cada una de las otras late una dimensión particular de la naturaleza humana, porque lo que le interesa al sujeto de la enunciación es demostrar la fragilidad de los cimientos simbólicos en los que erige su singularidad. Aunque esa instancia enunciativa ni habla ni oye, a partir de las marcas textuales del enunciado poético es posible establecer un diálogo con las alusiones culturales implícitas. Todas estas marcas, sumadas al juego retórico, constituyen una respuesta a la verdad dolorosa que no cesa de no escribirse. Veamos en los siguientes apartados cómo esa verdad intenta ser comunicada:

Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular
De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres
Los pedestales de aire de sus leyes e ideales
Dadme dadme pronto un llano de silencio
Un llano despoblado como los ojos de los muertos

(Canto I, 525 - 529)

El canto I condensa la antítesis entre el ser y el no ser. Como se examinó en el capítulo dos, el protagonista se bate contra aquellas estructuras simbólicas que amenazan la permanencia de su ser. A saber, el cristianismo, el capitalismo y la poesía tradicional únicamente atienden los deseos efímeros entre los mortales; Altazor, en cambio, -decíamos en el capítulo dos-, quería la eternidad.

Desde una perspectiva lacaniana enfocada en el plano de la enunciación, la eternidad resulta una metáfora más, una expresión más en el plano enuncivo. Lo que le interesa al sujeto responsable de aquella puesta en escena es constituirse en el nuevo fundamento de la civilización. Dicho de otro modo, existe un interés estético filosófico de fondo cuya discusión sería inacabable (por tanto, imposible) en el mundo concreto. Hacer que Altazor se enfrente a los ofrecimientos simbólicos de la sociedad es socavar, artísticamente, los presupuestos convencionalizados bajo los cuales la obediencia y la disciplina se han convertido en los valores más celebrados.

4.4.3. El canto del ave como intento de comunicar lo real

El sujeto de la enunciación elige como símbolo el canto de un ave para enfrentar la verdad insoportable de los vacíos estéticos y ontológicos en que se asienta la subjetividad humana. Desde el título, *Altazor. Poema en VII cantos*, se despliega una intención comunicativa musical; la alusión numérica rápidamente convoca las siete notas musicales. Entonces, se trataría de un canto total, un canto con todas las notas.

Si el canto III proclama la urgencia de resucitar las lenguas, el canto IV la acata lúdicamente. El ejercicio de renovación poética es asumido por el protagonista con su propia inmolación: *en el pecho de un mismo pájaro/ Que se consume en el fuego de su canto* (IV, 12 - 14). ¿Qué «verdad insoportable» subyace en esta maniobra formal del sujeto de la enunciación? Esta respuesta evidentemente exige un sustrato textual a partir del cual podamos conectar la estrategia discursiva inmanentista con lo real, aquello que no cesa de no escribirse. Para ello, partimos de dos fragmentos del canto IV.

[1]

Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchína 170
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrma
 Ya viene la golonrisa

[2]

Pero el cielo prefiere el **rodo**ñol
 Su niño querido el **rorre**ñol
 Su flor de alegría el **romi**ñol 195
 Su piel de lágrima el **rofa**ñol
 Su garganta nocturna el **rosol**ñol
 El **rola**ñol
 El **rosi**ñol
 No hay tiempo que perder¹⁸ 200

¹⁸ Este verso, cual mantra, en diferentes partes del canto IV se repite trece veces.

En los bloques citados, [1] y [2], se confrontan dos aves, la golondrina y el ruiseñor. Si la primera goza de un estatus en la tradición literaria, ¿cuál es la valoración del hablante lírico Altazor? En la anáfora «Ya viene» persiste la señal de una presencia en abundancia, de una saturación en el horizonte... algo que cansa. (De pronto la *golonrma* deviene en *golonrisa*). Detrás de la cascada anafórica carcajea una sutil ironía. En clara alusión a las golondrinas de Bécquer¹⁹, Altazor anuncia que ya vienen, que ya vienen. Pero, a juzgar por el significante, ellas vienen si no desfiguradas, al menos resignificadas: *golonfina* – *golontrina* – *goloncima* – *golonchina* – *golonclima*.

Esta distorsión en la materialidad de la palabra y su ingreso en la normalidad del orden simbólico ilustra los posibles restos que no son representados por el lenguaje. Este efecto retórico es conseguido con la pura materialidad de la palabra, es decir, el lado significante o la imagen acústica. «En términos más simples, el sentido es producido por los significantes; brota desde el significante hacia el significado y no viceversa (como afirma el representacionalismo realista)» (Stavrakakis, 2007, p. 49). Si el conjunto de las anáforas suscita la imagen transfigurada de la golondrina, la misma se ofrece en bandeja a un alocutario tácito, la comunidad literaria. Ante ella, el vuelo de la golondrina es objeto de ironía y parodia. El «Ya viene» reiterativo en el fondo expresa una negación: no hay ninguna golondrina que llegue, solo el efecto sonoro de significantes parodiados.

En contraposición, el bloque [2] parte de una conjunción adversativa y conecta de inmediato con la altura: *Pero el cielo prefiere el rodoñol*. En la intensidad de esta prosopopeya se delata la demanda de algo superior que no existe. El *rodoñol* en tanto neologismo, así como *rorreñol* – *romiñol* – *rofañol* – *rosolñol* – *rolañol* – *rosiñol*, por sí solos no remiten a nada; apenas rasguñan un eco español.

Cabe preguntarse ¿cómo se articulan esas notas musicales con lo real del sujeto de la enunciación poética? Al morar en el lenguaje no tenemos otra opción que la de ser su guardián y su detenido al mismo tiempo (Sloterdijk, 2006, p.150). Las notas musicales incrustadas en medio de lo que podrían ser tres significantes: rosa, ruiseñor y español,

¹⁹ Rima LIII: Volverán las oscuras golondrinas [...] Volverán las tupidas madre selvas [...] Volverán del amor en tus oídos [...]

revelan una subjetividad encerrada. El canto, como la ideología, trascienden la materialidad del sujeto.

Recurrir a él, además, implica una renuncia al logocentrismo y a sus partituras fundadas en una lógica racionalista. El canto celebra la libertad, pues solo a través de ella se puede ejercer una voluntad singular. «¿Bajo qué símbolo habremos de transmitir, para su comprensión, los impulsos de la voluntad? ¿Cuál es aquí la mediación instintiva? La mediación del sonido. Tomando en su sentido más preciso, lo que el sonido simboliza son las distintas formas del placer y displacer, sin la representación que las acompaña» (Nietzsche, 2004, p. 144).

Lejos de la mediación cultural y la castración simbólica alienante, el sonido es el recurso natural de los seres vivos para comunicar la alegría o el dolor. En el plano del enunciado, Altazor es portavoz de una fuerza poética sumida en la angustia y el dolor; los elementos retóricos, así como la escenografía creacionista describen su situación... Un paréntesis: continuar con el análisis del cuadro sin una aproximación hipotética a las motivaciones del pintor empobrece el análisis.

Si en nuestra hipótesis central se sostiene que lo real es la carencia de fundamentos culturales universales y el carácter artificial de los convencionalismos, los segmentos [1] y [2] van demostrando este planteamiento. Ante el vuelo efímero y ornamental de la golondrina se contrapone el canto persistente y armonioso del ruiseñor; ante las visiones pasajeras que solazan el paisaje, se contrapone una melodía contagiosa que enamora con su canto. Es decir, aquello que perturba al sujeto responsable del poema es la ausencia de canales vitales en la sociedad por donde transite libremente la subjetividad estética; aquello que perturba es la inconsistencia ontológica de patrones institucionalizados en los que se enmarca el arte; de ahí, la persecución de un lenguaje de semilla, un ritmo fundacional, libre de toda atadura.

Pelear por esta reconversión de los parámetros estéticos en la sociedad y su debida difusión también es una asunción del sujeto de la enunciación, quien grafica esta intención en distintos impulsos enuncivos. De manera menos teórica: el reclamo de

medios difusores del arte en la sociedad capitalista está sustentado también en otros pasajes del poema. Verbigracia: *Quiero darte una música de espíritu/ Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo* (I, 605).

4.4.4. Del canto del ave a la potencia de los molinos

El canto del ave está vinculado con la búsqueda de nuevos cimientos estéticos, mientras la figura anafórica del molino remueve los cimientos ontológicos. Cabe destacar que el viento es el elemento impulsor en ambos casos. Es posible de articular las más bellas armonías, pero también capaz de arrancar aquellos cimientos más enraizados. Por esta razón, ante la verdad insoportable de la ausencia de fundamentos estéticos y ontológicos en la cultura, la anáfora del molino es una estrategia discursiva que hiperboliza el canto de Altazor hacia magnitudes supra eólicas con una potencia huracanada que ocupa más de 200 versos:

Y juega con nosotros el molino de viento	240
Molino de viento	
Molino de aliento	
Molino de cuento	
Molino de intento	
Molino de aumento	245
[...]	
Molino en fragmento	
Molino en detrimento	
Molino en giramiento	
Molino en gruñimiento	
Molino en sacramento	320
[...]	
Molino con talento	
Molino con acento	340
Molino con sufrimiento	
Molino con temperamento	
Molino con fascinamiento	
[...]	
Molino para aposento	
Molino para convento	360
Molino para unguimiento	
Molino para alojamiento	
Molino para cargamento	
[...]	

Molino como ornamento	
Molino como elemento	385
Molino como armamento	
Molino como instrumento	
Molino como monumento	
[...]	
Molino a sotavento	
Molino a barlovento	395
Molino a ligamento	
Molino a lanzamiento	
Molino a mordimiento	
[...]	
Molino sudoriento	
Molino macilento	
Molino soñoliento	
Molino turbulento	
Molino truculento	430
[...]	
Habla habla molino de cuento	
Cuando el viento narra tu leyenda etérea	455
Sangra sangra molino del descendimiento	
Con tu gran recuerdo pegado a los ocasos del mundo	
Y los brazos de tu cruz fatigados por el huracán	
Así reímos y cantamos en esta hora	
Porque el molino ha creado el imperio de su luz Escogida	

(canto V, 240 - 460)

Autores como René de Costa o Bruce G. Stiehm afirman que los casi doscientos versos con la palabra *molino* responden a un mero juego anafórico. Es fácil llegar a esta lectura si no se ausulta la poética unitaria del poema. Esos más de doscientos versos no solo cumplen, en efecto, un motivo lúdico, sino también representan el ímpetu de la poesía creacionista: «El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún esfuerzo de la poesía tradicional, solo que, aquí, esos elementos son todos inventados sin ninguna preocupación por lo real o por la verdad anterior al acto de realización» (Huidobro, 2003, p. 1334).

Por otro lado, el efecto estético de la figura literaria conocida como prosopopeya le atribuye cualidades humanas al molino: habla, narra, sangra y crea. Este procedimiento

retórico reviste humanamente la inquietud demoledora del molino. A través de las aspas de sus brazos, recrea la materialidad del lenguaje. Si bien la mayoría de las palabras, puestas allí para consumir las rimas, existen ya en la enciclopedia del gran Otro, en la totalidad de los versos anafóricos, por lo menos una decena está no inscrita: *tejimiento, rugimiento, apletamiento, ensoñamiento, maduramiento, maldecimiento, deliramiento, pulsamiento, imaginamiento, hormigamiento, subimento, renovamiento*. Este es un claro ejemplo de cómo en el orden simbólico queda siempre un residuo no representado: «hay siempre algo perdido en el lenguaje, lo simbólico mismo contiene en sí una falta. Las palabras no pueden capturar nunca la totalidad de lo real, no pueden nunca representarnos totalmente» (Stavrakakis, 2007, p. 87).

4.4.5. Hacia una nueva comunión

La imagen del molino, como sabemos, tritura, pulveriza y ofrece una harina; y esta harina sería la renovada sustancia que alimenta el espíritu:

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
 La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
 Que viene de más lejos que mi pecho
 La catarata delicada de oro en libertad

(Canto I, 565 - 568).

Desde una mirada más amplia, sin embargo, es posible sostener que la instancia responsable del enunciado poético, procura la reproducción de sus propios ideales fundamentados en un sinceramiento nuevo. Una forma de asegurar esa continuidad es a través de la lógica del emparejamiento:

No hay tiempo que perder
 Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada
 del día agricultor a la nada amante de lotería sin
 proceso ni niño para enfermedad **pues el dolor
 imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera
 en este campo de la sinceridad_nueva** es un poco
 negro como el eclesiástico de las empresas para
 la miseria o el traidor en retardo sobre el agua que
 busca apoyo en la unión o la disensión sin reposo
 de la ignorancia Pero **la carta viene sobre la ruta y
 la mujer colocada en el incidente del duelo conoce**

el buen éxito de la preñez y la inacción del deseo
pasado de la ventaja al pueblo que tiene inclinación
por el sacerdote pues él realza de la caída y se hace
más íntimo que el extravío de la doncella rubia
o la amistad de la locura

(Canto IV, 135)

La estructura del verso representa aquella fuente primigenia, pura y natural, exenta de cualquier tipo de parámetros, de cualquier mandato convencionalizado. Visualmente, el verso proyecta el abultamiento de un embarazo. Es más, el sustento está allí mismo: «la carta viene sobre la ruta y la mujer colocada en el incidente del duelo conoce el buen éxito de la preñez». De este modo, para el sujeto de la enunciación, queda claro que puede dudar cartesianamente de los fundamentos de la cultura, de sus mentiras y de sus fracasos, pero no se conforma con el vacío, no se queda en el plano de la destrucción; por el contrario, admite la idea del “parto doloroso”: todo cambio radical, toda regeneración estética u ontológica, implica un sufrimiento: «pues el dolor imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera en este campo de la sinceridad nueva».

Conclusiones

La vasta tradición crítica sobre *Altazor* ha centrado sus esfuerzos en dar cuenta únicamente del sujeto del enunciado poético, sobre todo, como un viajero cósmico, en cuyo recorrido, si bien se puede visualizar las elucubraciones metafísicas del sujeto, los críticos privilegian la ficción de la trama poética. Esta inclinación hermenéutica por la “historia” del protagonista descuida la integridad del poema como un proyecto estético. Asimismo, siendo el psicoanálisis lacaniano una herramienta especializada en el análisis de la subjetividad humana, llama la atención de que *Altazor* no haya sido leído bajo esta óptica. Tal vez su complejidad estructural de siete cantos en 2229 versos y un prefacio de cinco páginas siga espantando esa osadía. En nuestra investigación, el poema ha sido estratégicamente abordado en dos planos de significación, el enunciado y la enunciación. Este abordaje nos ha permitido articular la narrativa del discurso poético con la singularidad de la instancia autoral, cuyas motivaciones particulares, desde la óptica del psicoanálisis lacaniano, son susceptibles de ser abordados por lo real. Esta categoría, a decir de Lacan, aunque no puede ser representado por el lenguaje, suscita la proliferación de sus significantes. A partir de este marco, precisamos las siguientes conclusiones.

1. En el plano del enunciado poético, el protagonista reniega de los patrones simbólicos instituidos: la iglesia, el capitalismo y la poesía tradicional. Es decir, *Altazor* expresa un deseo incapaz de ser satisfecho por las ofertas del universo simbólico. Esta angustia solo logra ser aliviada con la presencia fantasmática de la amada. Con la convicción estética hallada en ella, se “despedaza” en un juego retórico que afecta tanto la historia como la forma del poema. De ahí, el carácter onomatopéyico de los últimos cantos.

2. También en el plano del enunciado, el protagonista sostiene su deseo más allá de los límites impuestos en diferentes instancias del orden simbólico. Detrás de ese deseo, pulsa un goce tortuoso: el del sacrificio redentor. Esta operación discursiva revela que aún quedan remanentes del cristianismo en la configuración del personaje. Es decir,

subsiste una lógica del evangelio en el que a través del sacrificio se intenta fundar nuevos patrones de convivencia social.

3. En el hilo discursivo, la imagen del encierro y la evasión imposible ilustra con nitidez el impase entre los deseos de trascendencia y las oportunidades terrenales con las que cuenta. Por lo tanto, terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos» configuran el gran dilema del protagonista.

4. El tránsito del enunciado hacia la enunciación permite abordar lo real como aquella *verdad insoportable* en el sujeto responsable del discurso poético. En ese sentido, desde una perspectiva lacaniana enfocada en el plano de la enunciación, los significantes que aluden a la eternidad resultan una metáfora más, una maniobra formal como respuesta a esa inquietud ontológica. Dicho de otro modo, existe en el sujeto de la enunciación un interés de carácter estético y filosófico de querer fundar (o refundar) los valores de la civilización en función a los valores de un sujeto más libre, más sensible.

5. En otros términos, lo real en el poema *Altazor* es la ausencia radical de los fundamentos estéticos y ontológicos de la cultura, lo cual supone la negación ontológica de los principios que rigen la civilización. La operación retórica en el poema que da cuenta de esta negación radical se presenta principalmente con la anáfora del molino de viento (más de 200 versos) cuya intención retórica consiste en remover (y desaparecer) todos los fundamentos creados por el hombre. Únicamente así, con el terreno despejado, podrá crecer el nuevo árbol, metáfora del hombre sin ataduras de ninguna ética artificial.

6. Aunque tiene visos aparentemente nihilistas, el poema encierra una propuesta muy elocuente: desde el prefacio se posiciona una voz poética acompañado de referentes divinos: el Creador y la Virgen. Y aunque en la narratividad del poema puede notarse cierto sinsentido, como en los cantos finales, la estructura global apunta hacia la búsqueda de un nuevo orden.

Referencias bibliográficas

Primaria

HUIDOBRO, Vicente

2003 *Obra poética*. Ed. Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ALLCA XX.

1994 *Altazor. Temblor de cielo*. 7ª Edición (de René de Costa). Madrid, Ediciones Cátedra.

1964 *Obras completas*. Santiago de Chile, Zigzag.

1926 *Vientos contrarios*. Santiago: Editorial Nascimento

1914 *Pasando y pasando*. Crónicas y comentarios. Santiago de Chile: Imprenta de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8019.html>

Secundaria

ARENAS, Braulio.

1964 "Vicente Huidobro y el creacionismo". Prólogo a *Obras completas* de Vicente Huidobro, Santiago de Chile, Zigzag.

ÁVILA, Mario.

2001 *Altazor. La experiencia del triunfo*. Lima, Ed. UNMSM, 2001.

BARY, David.

Ene-Jun 1978 "El Altazor de Huidobro según un texto inédito de Juan Larrea". En *Revista Iberoamericana*. Vol XLIV, Nº 102 – 103.

Ene-Jun 1979. "Sobre los orígenes de Altazor". En *Revista Iberoamericana*. Vol XLV, Nº 106-107.

- 1984 *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-textos, 1984.
- BENKO, Susana.
1993 *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: Monte Ávila Editores.
- CASTRO - MORALES, María Belén
1992 "Os traigo los recuerdos de Altazor: creacionismo y meta poesía en Ver y Palpar de Vicente Huidobro". En *Revista Iberoamericana*. Vol LVIII, Nº 159.
- CARACCILO, Enrique
1974 *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, Gredos.
- CORTIJO - OCAÑA, Antonio
1993 "Altazor, la palabra poética: estudio de su unidad". En *Castilla*. Estudios de Literatura. Nº 18.
- CONCHA, Jaime
Ene-Mar 1965 "Altazor de Vicente Huidobro". En *Anales de la Universidad de Chile*. Vol. CXXIII, Nº 133.
- COSTA, René de (editor)
1975 *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus.
-
- 1980 *En pos de Huidobro: siete ensayos de aproximación*. Santiago: Universitaria.
- DIEGO, Gerardo
Jun 1974 "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol LXXIV, Nº 222.
- GARCÍA - PINTO, Magdalena
1982 "Altazor – Temblor de cielo". En *Hispanoamérica*, Año 11, Nº 32.
-
- Ene-Jun 1979 "El bilingüismo como factor creativo en Altazor". En *Revista Iberoamericana*. Vol XLV, Nº 106-107.
- GHIGNOLI, Alessandro
2011 *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.

- HAHN, Oscar
1991 "Altazor, el canon de la vanguardia y el recuerdo de otras vidas más altas". En *Hispanoamérica*. Año 20, Nº 59.
- HEY, Nicholas
Ene- Jun 1979 "Nonsense en Altazor". En *Revista Iberoamericana*. Vol XLV, Nº 106-107.
- LOPEZ, Pedro
1987 "La lectura ideológica estética de Altazor". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 13, Nº 25.
- NAVARRETE, Luis
1985 "El manifiesto total y el poema total (Altazor) en la evolución estético ideológico de Vicente Huidobro". En *Escritura*. Nº 19-20.
- 1990 "Poesía y poética en Vicente Huidobro". En *Escritura*. Año 15, Nº 29.
- NERUDA, Pablo
1968 "Búsqueda de Vicente Huidobro". En *Ercilla*, Santiago de Chile.
- SEPÚLVEDA, Fidel.
2006 Aproximación estética a la literatura chilena. Santiago de Chile, Colección Aisthesis – Pontificia Universidad Católica de Chile.
- STIEHM, Bruce
1980 "Aspectos morfopoéticos del estilo de Huidobro" En *Escritura* Vol. XLVI, 523 – 531
- SCHWEITZER, Alan
1991 "Cosmovisión y mito en el Altazor de Huidobro". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 15, Nº 22.
- SUCRE, Guillermo.
1990 *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TOVAR, Paco
1993 "Ecos y sombras del creacionismo huidobriano: Altazor y su diablo mundo". En *Canelobre*, Nº 25-26.
- YURKIEVICH, Saúl
Ene-Jun 1979 "Altazor: la metáfora deseante". En *Revista Iberoamericana*. Vol XLV, Nº 106-107.

1968 “Altazor o la rebelión de la palabra”. En *Estudios ibéricos y latinoamericanos*. París, 1968.

WEINTRAUB, Scott

Abril 2010 “Berne-Copenhague-Madrid-París-Santiago: interpolaciones relativistas, variaciones cuánticas e impactos cósmicos en Altazor (1919-1931)” en *Revista Chilena de Literatura*. Número 76, 129 – 149.

Complementaria

BADIOU, Alain y CASSIN, Bárbara

2011 *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre «L'Étourdit» de Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

BRAUNTEIN, Néstor

2006 *El goce. Un concepto lacaniano*. 2° ed. Buenos Aires: Siglo XXI

ESPEZÚA, Dorian.

2000 *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Lima: Editorial Horizonte.

EVANS, Dylan

1997 *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós

FREUD, Sigmund

2012 *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza Editorial

FONTANILLE, Jacques

2012 *Semiótica y literatura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

GIRARD, René

2005 *La violencia y lo sagrado*. 4° edición. Barcelona: Anagrama

HARVEY, David

1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores

HEIDEGGER, Martin

- 2012 *El ser y el tiempo*. Madrid: Editorial Trota
- KIERKEGAARD, Sören
2005 *De la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata
- LACAN, Jacques
2010 *Escritos. 2da edición. 1ra reimpresión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
-
- 2006 *El seminario de Jacques Lacan. El seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós
- MALLARMÉ, Stephane
2008 *Cartas sobre la poesía*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana
- MILLER, Jacques Alain
2003 *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós
- MONDOÑEDO, Marcos; VARGAS, Martín y CALLE, Karen
2014 *Lo que no cesa de no escribirse*. Dedo Critico Editores: Lima
- MONDOÑEDO, Marcos.
2011 *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse*. Tesis presentada para obtener el grado académico de Magíster en Literatura, UNMSM
- NASIO, Juan David
1998 *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Editorial Gedisa
- NIETZSCHE, Friedrich [introd., tr. y notas de Vicente Serrano]
2004 *El pensamiento trágico de los griegos*. Escritos póstumos 1870 – 1871. Madrid: Biblioteca nueva
- PARMÉNIDES
2007 *Poema*. Fragmento y tradición textual. Madrid: Istmo
- STAVRAKAKIS, Yannis
2007 *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo

- SUCRE, Guillermo
1990 *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica
- UBILLUZ, Juan Carlos
2018 *La venganza del indio*. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana. México: Fondo de cultura económica
- VICH, Víctor
2013 *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica
- WAHL François
2012 Prefacio a BADIOU, Alain. *Condiciones*. Siglo Veintiuno Editores
- ŽIŽEK, Slavoj
2008 *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós
- FEUERBACH, Ludwing
2001 *La esencia del cristianismo*. Recuperado de <https://www.academia.edu/search?utf8=%E2%9C%93&q=la+esencia+del+cristianismo>