

LA «PRE-HISTORIA» DE *ALTAZOR*<sup>1</sup>

*THE PRE-HISTORY OF ALTAZOR IN THE EARLY WORKS*

*Stéphanie Dumont*

(CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers, Francia)

stephanie.dumont@univ.portiers.fr

RESUMEN

Este trabajo consiste en una lectura orientada de las primeras obras de Vicente Huidobro como conjunto programático del poema *Altazor* de 1931. Se trata de analizar cómo los textos que inauguran el imaginario huidobriano instalan, en particular en el nivel lingüístico, semántico y conceptual, las imágenes fundamentales en las que se edificará la «figura-poema» de *Altazor*. Esta lectura arqueológica de la obra nos induce a establecer una genealogía altazoriana constituida por tempranas figuras de poeta que anticipan la estatura mítica del gran poeta altazoriano. A partir de esta red de motivaciones de diversa índole, se evidencia ya no sólo una pre-historia sino una historia, del texto en constante construcción por medio de un proceso de escritura-reescritura que da a la obra su sentido único y original. Un texto que se determina también como plasmación compleja de una obsesión propia al escritor en busca de identidad.

PALABRAS CLAVE: Huidobro, genealogía, figura de poeta, imaginario vertical

ABSTRACT

This article is a reading of Vicente Huidobro's early works that examines how they anticipate the author's poem, *Altazor*, published in 1931. In particular, it analyses how the linguistic, semantic and conceptual features of Huidobro's inaugural texts laid the imaginative foundations on which both the figure of *Altazor* and the poem itself was to be constructed. This is an archeological reading of Huidobro's work that establishes an Altazorian genealogy consisting of earlier incarnations of the figure of the poet who anticipate

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una tesis sobre la obra poética de Vicente Huidobro titulada: "Du graphématique dans l'œuvre de Vicente Huidobro: autour d'Altazor et du mythe personnel, figures et fondations" (Universidad de Paris 8-Saint-Denis, Francia, 2009).

the mythic dimensions of *Altazor*. This genealogical analysis reveals not only a pre-history but a history of the text as a work in progress through a process of writing and re-writing. It is a process which gives the work its unique and original meaning, and which can also be seen as a complex projection of the writer in search of an identity.

*KEY WORDS:* *Huidobro, Genealogy, Figure of the Poet, Verticality*

*Recibido:* 20/08/2010 *Aceptado:* 30/09/2010

“Puede afirmarse [...] que *Altazor* constituye un espejo que refleja la obra anterior de Huidobro y refracta su luz sobre la posterior producción poética”. La afirmación es de Víctor Gustavo Zonana (124) y hace hincapié en uno de los tópicos más repetidos por la crítica a propósito del poema mayor de Vicente Huidobro y que ya sabemos de sobra: el *Altazor* de 1931 sobrepasa los límites de sus 2271 versos, por así decirlo. Si lo que fue sobre todo identificado por la crítica fueron las relaciones intertextuales con los dos libros posteriores a *Altazor*, *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, ambos de 1941, nuestro propósito se concentrará únicamente sobre los elementos de diversa índole (lingüística, semántica, simbólica...) que permiten operar, más que un solo acercamiento contextual, una filiación, determinar una coherencia narrativa entre el poema altazoriano y las primeras obras: programa analítico que introduce el título aquí elegido. En su formulación Gustavo Zonana habla de espejo, de reflejos, pero nos podemos preguntar: ¿de qué tipo de *espejo*, si ésta es la palabra adecuada, se trata aquí?, teniendo en cuenta, además, que un espejo no pocas veces tiene que ver con el espejismo, o la ilusión, la confusión, aun la falsificación. Por lo demás, si se puede considerar *Altazor* como espejo de las obras primitivas —el único lado de la doble relación que nos interesa aquí— por sus numerosas correspondencias en el nivel de los temas, de las imágenes y los símbolos, de ciertos procedimientos y actitudes<sup>2</sup>, se puede lo mismo invertir el sentido de la relación, digamos de la paralela —y muchas son las imágenes paralelas que proceden a la elaboración del edificio complejo de la obra huidobriana— implicada en el contexto en cuestión; es decir pensar el conjunto de los poemarios pre-altazorianos como una primitiva (en el sentido de origen) construcción del futuro poema *Altazor*. Desde luego, se trata aquí de ir más allá de una mera impresión de reflejos entre unas obras y la otra, y pensar más bien en un sistema —una obra— coherente y plenamente semantizado.

En esa posible lectura, que no descarta por supuesto los hallazgos de las otras anteriores sino que las complementa, radica nuestra hipótesis de trabajo que nos lleva

---

<sup>2</sup> Ver en particular Mireya Camurati. *Poesía y Poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: F. García Cambeiro ed., 1980. 123-129

a formular y proponer lo de una «pre-historia» de *Altazor*, una pre-historia contenida, edificada, en las numerosas obras de juventud, todas inaugurales de una construcción-búsqueda inherente a la labor del escritor que empieza su oficio de poeta, proceso que, precisamente, será dramatizado de manera mayúscula años después en los siete Cantos altazorianos. El interés de este breve análisis apunta pues a descubrir los «balbucesos» originales de una «figura-poema» en pos de devenir mítico, genealogía también de una figura poética tan articulada de mil materiales compuestos como desarticulada —ya que el argumento esencial del poema del 31, como harto lo sabemos, es la desagregación, deestructuración del lenguaje y, por lo tanto, del poeta-poema que la lleva a cabo—. El postulado de la pre-inscripción o pre-elaboración de *Altazor*, a la vez nombre, poema y figura de poeta, en las obras primitivas es el que nos empuja a emprender un trabajo de lectura arqueológico del posible sustrato lingüístico, temático y conceptual del futuro *Altazor*.

Esta pre-elaboración, nos proponemos buscarla en gran parte en el único lugar en que se puede realizar de manera activa, el espacio privilegiado de toda construcción legítima cuando se trata de literatura y de ‘*littérarité*’<sup>3</sup> y que, no obstante, frecuentemente está descuidado: el texto y su sistema propio. Esta lectura de la material textual, lingüística, será sobre todo una lectura de las «huellas», por así decirlo, o sea de lo ínfimo, del detalle: en suma, una *microlectura* para citar a Jean-Pierre Richard<sup>4</sup>. Lectura en la que aun la más mínima unidad de sentido, como la letra, el grafema del que hablaremos a continuación, puede decir algo de una historia particular y constituir así uno de los elementos dinámicos de una(s) construcción(es) poética(s): doble construcción de un poeta y de un poema implicada en un proceso complejo de autofundación y legitimación.

De modo que la indagación que proponemos aquí apunta a establecer *de dónde proviene* la designación y el personaje Altazor, tanto textualmente, en la materia prima de la prosodia, del lenguaje, como simbólicamente, en creaciones previas de figuras poéticas; en fin, estudiar a partir de qué materiales fue fabricada esa «figura-texto» lo bastante híbrida y llena de sentidos —a la vez direcciones y significados— como para suponerle una lenta gestación a lo largo de los años de producción huidobriana, o sea a partir de las primeras obras de juventud (1912-13) hasta la publicación en el 31 del poema madurado y fabricado en más de un decenio.

El primer ámbito cuestionado en esa búsqueda de los orígenes de *Altazor*, con el fin de contestar al *de dónde proviene* este nombre, es entonces el de la materialidad, el de la organización textual, espacio en que el significante dice y hace tanto como

<sup>3</sup> El término lo utiliza Henri Meschonnic (1974) para hablar del sistema característico de una obra, de lo que hace a la obra obra, texto específico con valores y funcionamiento propios.

<sup>4</sup> *Microlectures*. Paris: Seuil, 1979.

el significado y a veces más. Por eso, dejamos aquí de lado las repetidas preguntas y vacilaciones consecutivas sobre la procedencia extratextual del nombre Altazor, el cual, como se sabe perfectamente, se llamó en un tiempo primitivo Altazur y se anunciaba como un poema en francés cuyo subtítulo sería “*Un voyage en parachute*”. Fueron aludidas muchas veces las bien sabidas asociaciones con el azur mallarmeano, o con el «Altapierre» de Roch Grey, o aun con el *Alsino* de Pedro Prado<sup>5</sup>, pero pocos elementos nuevos nos aportan esas consideraciones en el momento de indagar en el proceso poético de construcción íntima de una denominación singular; desplazando el problema del origen hacia el terreno de las imitaciones, de las filiaciones —que, obviamente, existen y tienen su importancia—, estas reflexiones distan mucho de decir algo de un significado tan personal como difícil de establecer. Después de aceptar las posibles influencias de ciertos modelos poéticos, o, dicho de otra manera, las «afinidades electivas» o «lectivas» —ya que hablamos de textos, pues de lecturas, lecturas-escrituras—, que sea Mallarmé, que sea Darío y su *Azul...*<sup>6</sup>, es necesario adentrarse de nuevo en el texto, buscar no fuera de él sino en su material propio las «huellas», para reutilizar el término antes propuesto, las «pre-impresiones» o pre-inscripciones de la textura onomástica de Altazor/Altazur, es decir lo que se encuentra inscrito, lo que participa en esta doble composición del nombre desde un punto de vista grafemático, semántico y conceptual.

Si reparamos más hondamente en el léxico de los textos primitivos, todo pasa como si el *alto azor* se encontrara ya muy presente en los contextos temáticos y prosódicos de las obras, como si, a través de los poemas, se leyera y se inscribiera, o se escribiera, de varias formas, el *alto azo(u)r*. En efecto, el espacio literario de estas obras se ve orientado exactamente hacia la línea que rige, como principio fundador y conceptual, el poema altazoriano así como el significado contenido en el nombre del

---

<sup>5</sup> “El nombre de Altazur cree [Larrea] que se origina en los famosos versos de Mallarmé que sirven de epígrafe a *La gruta del silencio*. Pero los antecedentes pueden estar en otra parte: en 1917 aparece en *Nord-Sud*, pp. 4-5 (junio-julio 1917) el poema «Altapierre», de Roch Grey; de 1920 data la novela *Alsino* (alto+sino), de Pedro Prado aunque se dice que Huidobro se habría burlado de la narración mundonovista de Pedro Prado.” (Cedomil Goic 725).

Por su parte, David Bary, en su artículo “Sobre los orígenes de *Altazor*” (111-116), hace el historial detallado de las varias etapas de elaboración del poema.

<sup>6</sup> La influencia de Darío se revela particularmente notable en *La gruta del silencio* y *Canciones en la noche* (1913), poemarios en que abundan varios elementos característicos de la poesía de Darío: una influencia fuerte de la lengua francesa, el ángelus y el azul (también relacionado con el recuerdo persistente de Mallarmé y su azur obsesivo), los motivos orientales, etcétera. Por otro lado, el “Tríptico galante de jarrón de Sèvres” (*La gruta del silencio*) se presenta como una reescritura del poema “Era un aire suave...” de *Prosas profanas*.

protagonista epónimo, que sea “el alto azul” o “el alto azor”: la vertical ascendente, línea trazada por el sema principal de la altura.

Este sema de la altura, del vuelo, es el que el campo semántico de los poemas implica con bastante frecuencia y fuerza poética. A lo largo de las obras consideradas (*Ecos del alma*, *Canciones en la noche*, *La gruta del silencio*, *Las Pagodas ocultas...*), los términos que se encuentran con más regularidad son los siguientes: *alto*, *levanta*, *alza*, *vuelo*, *ala(s)*, *pájaro*, *ave(s)*, *águila*, *cielo*, *montaña*, *subir*; *cumbre*<sup>7</sup>. Esta isotopía particular recorre los poemas con la energía de la obsesión y aporta al universo imaginario del poeta una primera definición —la cual tendrá un alcance mayor en la producción ulterior—. La obsesión nutre la fantasía de tal manera que la línea arquitectural de la vertical que se destaca, empieza a organizar en su eje fundamental el conjunto de imágenes y metáforas creadas: este universo, hecho de alas en abundancia y de vuelos azules, de cimas potentes, es un universo en que prevalece lo que Bachelard llama la ‘psicología ascensional’ en la que: “*L’invitation au voyage aérien, si elle a, comme il convient, le sens de la montée, est toujours solidaire de l’impression d’une légère ascension*”<sup>8</sup> (16).

Esta ‘imaginación dinámica’ rige por ejemplo un poema tan primitivo como “*Sursum corda*” de *Ecos del alma* (1912), primer libro huidobriano. En este poema, la vertical ascendente es la línea en la que el poeta desplaza de manera plenamente idealizada sus ensueños y anhelos de grandeza poética. El vuelo poético surge como única escapatoria posible frente a la estrechez del mundo terrestre y ordinario:

Llega a la cumbre de la eterna aurora,  
 Mi pobre corazón, que anhelas calma;  
 Llega a esa cumbre donde no se llora,  
 Donde siempre consuelo ha hallado el alma.  
 [...]  
 Rauda allí volará tu fantasía  
 Como el águila audaz sobre las nubes;  
 Y subirá tu ardiente poesía  
 En alas de los místicos querubes.  
 Arranca, corazón, huye del mundo.  
 Porque el mundo es estrecho para ti;

<sup>7</sup> La observación se refiere obviamente a las obras en español, pero lo mismo ocurre en los poemarios en francés.

<sup>8</sup> “La invitación al viaje aéreo, si tiene, como se debe, el sentido de la subida, siempre es solidaria de la impresión de una ligera ascensión.”(el número de página corresponde a la colección *Le Livre de poche*).

Arranca de este lodazal inmundo  
Donde sangrando tus heridas vi.

Las manifestaciones aladas del canto poético, que corren por los versos de estas páginas bastante adolescentes y, por lo tanto, poco originales, plantean sin embargo el ‘paisaje’ poético<sup>9</sup> del imaginario primitivo de Huidobro, paisaje sumamente vertical o «verticalizante» actuando, por ende, como esbozos para el espacio aéreo por el que tanto caerá como levantará el vuelo anárquico el futuro Altazor.

Pero más allá del campo del significado, y, no obstante, estrechamente relacionado con él, se encuentra la voz del significante que una lectura atenta de la materia prosódica permite escuchar. Así pues, si seguimos fijándonos en la cadena asociativa de las palabras cuya insistencia en los poemas revela y materializa la obsesión de la altura, y más particularmente en los siguientes términos: *alto*, *levanta*, *alza*, *azul*, notamos que éstos poseen los fonemas inscritos en el nombre de Altazor/Altazor, y aun más: que algunos de ellos se encuentran enteros en el mismo nombre, como insertos en su composición. Así sucede con el adjetivo *alto(a)*; pasa casi lo mismo con el verbo *alza* y con el adjetivo *azul* en el primer nombre *Altazor*; con respecto a *levanta*, una de sus sílabas se halla igualmente en *Altazor*. Estas palabras, salpicando el conjunto de los poemas de las obras pre-altazorianas, se destacan así como un pre-texto o una pre-impresión del futuro nombre Altazor, el cual se encontraría ya inscrito, en filigrana, en la materia textual de dichas obras. Por lo tanto, vemos cómo el significante onomástico Altazor se motiva en el imaginario planteado por una temática específica, recurrente, obsesiva<sup>10</sup>. A partir de estos «datos» proporcionados por los textos, podemos

---

<sup>9</sup> El concepto de ‘paisaje’ lo entendemos aquí en el sentido en que lo emplea y lo conceptualiza la crítica temática francesa de la que Jean-Pierre Richard es uno de los teóricos más representativos. El ‘paisaje’ interior de una obra o el ‘universo imaginario’ de un autor en una obra particular, los revelan y asientan los temas mayores de un texto específico: “Les thèmes majeurs d’une œuvre, ceux qui en forment l’invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux [...] qui s’y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l’obsession.” / “Los temas mayores de una obra, los que forman su invisible arquitectura, y que deben poder revelarnos la clave de su organización, son éstos que se encuentran con una frecuencia notable, excepcional. La repetición, en este caso como en otros, señala la obsesión.” (*L’univers imaginaire de Mallarmé* 25).

<sup>10</sup> Un poco como lo que ocurre con la motivación del nombre de Javert (uno de los protagonistas de *Les Misérables* de Hugo), nombre que descubre Jean-Pierre Richard en distintos lugares del texto, el cual, como dice: “étoile ainsi le signifiant onomastique, mais toujours vers des éléments cohérents de définition ou de diégèse.” / “disemina así el significante onomástico, pero siempre hacia unos elementos coherentes de definición o de diégesis.” (*Microlectures* 25-26)

empezar a percibir lo que será, y lo que es de manera efectiva, el Altazor, no todavía el poema sino solamente este nombre; podemos empezar a leerlo de cierta manera, como originado en y por un contexto bien definido. Un nombre que funciona casi, si por lo menos damos crédito a esta «pre-historia» relatada por los poemas, como un poema en sí, un discurso bastante extendido a pesar de ser contenido en una sola palabra. Pero una palabra que significa opción, valores propios, anhelos reiterados, metáforas obsesivas, espacio orientado siempre hacia la vertical como principio de valoración positiva. Así empieza a definirse y a construirse el Altazor —ahora también el personaje con la herencia de los significados inscritos en su nombre— como “el alto azor, que alza el vuelo en el alto azul”, “el águila audaz de las alas azules”. Pero, de manera más esencial, Altazor, nombre y personaje confundidos, se determina como la condensación material y semántica de una obsesión que trabaja el conjunto de la red temática y significante de las obras primitivas.

La motivación del significante onomástico se puede percibir también en otras inscripciones además de las palabras en juego en el tema de la verticalización. Para entenderlo, y también justificar tal lectura, nos hace falta referirnos a los trabajos de Saussure sobre los anagramas y más particularmente a lo que distinguió como ‘*complexes-mannequins*’, según la denominación que dio a este tipo de inscripción. En su libro *Les mots sous les mots*, Jean Starobinski expone detalladamente las investigaciones del lingüista. A propósito del ‘*complexe-mannequin*’, dice:

*Saussure décèle, dans le corps du discours poétique, des groupes restreints de mots, dont l’initiale et la finale correspondent à l’initiale et à la finale du mot-thème, et en constituent l’indice. Saussure recourt d’abord à la notion de ‘locus princeps’; il lui adjoindra le terme de ‘mannequin’, qu’il conservera et utilisera couramment par la suite*<sup>11</sup>. (50)

Con este procedimiento, Saussure descubre en no pocos versos la inscripción del nombre de Héctor o de Priamides por ejemplo. Ahora bien, si aplicamos el método utilizado por Saussure a nuestra lectura, podemos distinguir en varios poemas de las obras pre-altazorianas unos ‘*complexes-mannequins*’ en los que se proyecta ya el nombre del personaje. Aquí, no son solamente la inicial y la final del grupo de palabras las que corresponden al nombre Altazor, sino muchas veces la primera sílaba (al-) y la última (or), lo que, por consiguiente, tiene como resultado unas inscripciones aún

---

<sup>11</sup> “Saussure descubre, en el cuerpo del discurso poético, unos grupos reducidos de palabras cuyas letras inicial y final corresponden a la inicial y a la final de la palabra-tema a la que remiten. Saussure utiliza primero la noción de ‘locus princeps’; le agregará el término de ‘maniquí’, que va a conservar y utilizar con frecuencia a continuación.”

más visibles y sonoras en la materia prosódica. Reproducimos aquí los ejemplos más notables percibidos a lo largo de la lectura:

[**Al calor**] de su nido,  
 [...]  
 En el [**alma es amor**];  
 (“Su nombre”, *Ecos del alma*)  
 Que en lo [**alto** tiembla de amor],  
 Soy el [**alma del dolor**]  
 (“La violeta blanca”, *Ecos del alma*)  
 Y en el [**alma** llevó tu amor]  
 (“El toque de ánimas”, *Ecos del alma*)  
 [...] la [**alta voz**]  
 (“La epopeya de Iquique”, *Ecos del alma*)  
 [...] Todo tiene [**albo olor**] a huerta  
 (“Los frescos ilusorios”, *La gruta del silencio*)

Desde luego resulta imposible apuntar todas las manifestaciones prosódicas en las que, de forma más o menos legible, se encuentra esbozado el nombre de Altazor. En otros poemas, todo sucede como si el azor, el altazor, esparciera sus grafemas en el tejido de los versos, verbigracia en este pasaje de “Balada para el Marqués de Bradomín” de *Canciones en la noche*, en el que el azor se instala con un vigor multiplicado:

Una bella gitana **azafata**,  
 Y tras una **garza** un **azor**.

También se pueden añadir unos poemas por los que corre la “z”; casi como una invasión en la materia textual, el grafema se desliza, tal una serpiente gráfica, por entre las palabras, y salta de un verso al otro, de una estrofa a la siguiente. Tenemos una ilustración elocuente de este acontecimiento prosódico en “El toque de ánimas”, poema de *Ecos del alma* ya citado más arriba:

De esas almas que purgan sus pecados  
 Antes de entrar a la mansión de luz:  
 Escucha sus sollozos congojados...  
 Vuelve la vista a la bendita cruz.  
 Cuánto tiempo viviste tú con ellas,  
 Y ya en tu corazón nació el olvido;  
 Te contemplan de allá de las estrellas,  
 Y te llaman con voz de hondo gemido. (v. 17-24)  
 [...]

Y rezarán por ti los que te amaron,  
 Los que son tus hermanos en la fe,  
 Y aquellos que tus rezos transportaron  
 Al cielo eterno donde a Dios se ve.  
 Tú que subes la cuesta, caminante;  
 Tú, cazador que cruzas por la selva:  
 Cuando veas que al día agonizante  
 El negro manto de la noche envuelva; (v. 73-80)  
 [...]  
 Apíadate, Señor, dales el cielo,  
 Olvida de la tierra sus flaquezas,  
 La carne es débil, mira su desvelo,  
 míralos inundados de tristezas.  
 Y míralos también cómo a ti te claman  
 Entre sollozos con dolida voz;  
 A las puertas, Señor, de tu amor llaman,  
 Líbralos ya de su tormento atroz. (v. 105-112)

La abundancia con la cual el grafema se esparce por estos versos obedece a algo más que el mero respeto de la rima consonante. La repetición de los términos *rezar*, *alzar* y *voz* a lo largo de los 112 versos del poema explica en parte el fenómeno. Pero lo que se ejerce aquí, lo que se está revelando o de lo que se está hablando a través de estas coincidencias textuales, bien podría ser la manifestación escrita de una obsesión que se origina en el poeta mismo y en su psiquismo profundo, tal como la que se manifiesta en el tema de la verticalización instalada por los símbolos del aéreo dinámico, ya que la pre-historia del texto, de un nombre, significa también una historia íntima, tan personal como compleja y única. Es en este sentido en que la obra habla al hombre, al poeta que la hace.

A propósito de la “z” justamente, y de la obsesión singular de la que podría ser a la vez el objeto y el sujeto, al leer atentamente los manuscritos originales y al compararlos con las versiones finales de los poemas<sup>12</sup>, hemos reparado en un acontecimiento que ocurre varias veces en diferentes versiones primitivas de algunos poemas pre-altazorianos. Por su repetición, el hecho merece que nos detengamos en él. Éste radica en una confusión que, en los manuscritos originales, se vincula con la “z”. Este

<sup>12</sup> La edición de la Obra Poética completa de Huidobro, coordinada por Cedomil Goic, resulta muy útil para este tipo de lectura ya que, para cada poema, las variaciones y modificaciones hechas a partir de los manuscritos originales y versiones anteriores a las publicadas se encuentran todas anotadas a pie de página.

grafema, en efecto, surge como el actor de una supresión, o, dicho de otra manera y para utilizar un término más neutro, de una sustitución.

Dicha confusión se produce por primera vez en la redacción de *La gruta del silencio*, precisamente en la elaboración del poema titulado “Elegía a Carriego”. Si nos referimos a la edición de Cedomil Goic y a sus anotaciones, leemos en la nota [a] (140) que en uno de los manuscritos el segundo verso de la última estrofa reza:

[Una flor del suburbio zolloza y se marchita]

En la edición final, el verso ha evolucionado hacia otra imagen más original: “Lloró, lloró la luna hasta quedarse marchita”. Al contrario, vemos que el término en tela de juicio desapareció. Éste, claro está, es el verbo *zolloza*, escrito de manera sorprendente, con dos “z”, algo así como una correspondencia perfecta, una imagen paralela, duplicada, de la que carece el término correctamente ortografiado. Tal falta, considerada en su singularidad y aislada de un conjunto, no significa mucho, considerando además que un manuscrito no es sino un borrón en el que hasta un poeta puede cometer una falta de ortografía, por negligencia o distracción.

Pero lo que llama la atención y empieza a suscitar preguntas y justificar nuestro interés por el fenómeno, es el hecho de que esta misma confusión entre la “s” y la “z” por la que se manifiesta la falta, se repite tres veces, años después, en uno de los manuscritos del poemario *Poemas árticos*, cuya elaboración se extiende de 1917 a 1918, o sea poco antes de los primeros esbozos de *Altazor*.

La primera ocurrencia de la confusión se sitúa en una prueba del poema “Cantar de los cantares”. Aquí, el término del manuscrito se conserva en la versión final, pero con una ligera modificación. Así se reza en el poemario:

Las nubes hidrófilas  
Se rasgan en la cima de las hojas (v. 8-9)

No obstante, la nota que remite al verbo *rasgar* indica que en el manuscrito, el verbo fue ortografiado de la manera siguiente: *razgan*, con una vez más la “z” sustituyendo a la “s” (539).

A continuación, en otras dos versiones manuscritas, la misma confusión se repite en la palabra *musgo*, en los poemas “Llueve” y “Bay rum”. En cada uno de ellos, la palabra fue escrita primero con una “z” —*muzgo*—, mientras que la versión publicada restituye la “s” de la corrección (559, 587).

Por fin, otro ejemplo similar se halla en *Ecuatorial*, también de 1918. Leemos en el manuscrito *a travez* en vez de *a través* en la versión final, y, unos versos más adelante, *al revez* por *al revés* en el texto impreso (499, 501)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> 499: verso 200, nota g ; 501: verso 234, nota a.

Considerando los hechos discernidos antes acerca de la pre-inscripción del nombre *Altazo(u)r* y sus ramificaciones en la materia textual primitiva, esta confusión repetida entre la “s” y la “z” nos induce a preguntarnos sobre su posible significación, o, por lo menos, sobre lo que pueda revelar esta sustitución más favorable a la “z” que a la “s”<sup>14</sup>. Todo sucede como si, en la espontaneidad del acto de escritura que restituyen las versiones primitivas de los manuscritos, se hubiera manifestado un rasgo propio al poeta que tiene como objeto el grafema “z”, el cual llegó a «hacer desaparecer», aunque sea por un tiempo, a la “s”. Si reparamos otra vez en la primera manifestación de la confusión, la del verbo *zolloza*, podemos emitir, como un motivo posible de la falta, la presencia efectiva de una “z” en la palabra, una “z” que, acaso, se imponga tanto en la mente del poeta que posee la suficiente fuerza evocadora como para instalarse en lugar del otro grafema, como por una suerte de ‘efecto de reflejo’.

Importa precisar que, al comparar las notas que se refieren a las variaciones en los manuscritos con las versiones finales, no hemos constatado otras confusiones similares que ocurran así de manera repetida durante el periodo de los años 17-18, sólo un año antes que Huidobro inicie el Prefacio y el Canto I de *Altazur*. Por eso nos parece legítimo preguntarnos sobre el significado íntimo, el valor personal y único que podía tener esa “z” en aquella época para Huidobro. ¿Esa “z” de la falta de ortografía tendría algo que ver con la “z” altazuriana? Formulado de otra manera: ¿*Altazur* obsesionaba interiormente al poeta hasta tal punto de hacerle sustituir esta “z” a la “s” legítima? Resulta imposible, por supuesto, contestar con toda certeza estas preguntas que, por otra parte —y eso acentúa aun la dificultad de contestar y la necesidad de hacerlo con prudencia—, admiten orígenes inconscientes a ciertos acontecimientos y determinaciones poéticos. Pero pensándolo en su totalidad y aceptando esta fuente del inconsciente, tan rica y compleja, en el proceso de construcción de la obra y sus múltiples significados<sup>15</sup>, los hechos textuales subrayados hasta ahora pueden adquirir una fuerza singular y dinámica en la que encontrarán un fundamento las líneas esenciales de la organización de la obra. Eso significa una determinación inconsciente e

---

<sup>14</sup> Insistimos en que lo que está considerado aquí es el grafema y no el fonema, o sea la letra como representación visual, trazado gráfico. Ya que la “s” y la “z” son un mismo fonema en el habla de América latina, la diferencia sólo puede situarse en el nivel gráfico.

<sup>15</sup> Los significados y valores evidenciados por este tipo de lectura son, evidentemente, tan numerosos como las obras y los autores ; eso significa que un valor atribuido a una unidad de sentido dentro del sistema total de la obra vale únicamente para dicha obra y para un autor único. No se trata, pues, de elaborar ningún catálogo de valores o de posibles significados compartidos por poetas en cualquier obra que hubieran escrito. De ser así, se anularía completamente el interés de escuchar lo que el texto dice y hace como sistema específico y activo hablando al que lo está fabricando.

íntima de unos valores integrados interiormente por el poeta, valores primitivos en los se asienta el paisaje poético original del autor.

Con respecto a la letra y al valor particular que un autor, de manera más o menos inconsciente, puede atribuirle en su imaginario literario, en su ‘mito personal’<sup>16</sup>, y con respecto también, y de manera complementaria, a las faltas significativas que conciernen a esta(s) letra(s), hubo lecturas y estudios que, acaso, no sea inútil recordar brevemente en la medida en que reconocen la *doble historia*, o «el texto en el texto» de que está hecha cada obra. No insistiremos en el comentario muy conocido de Roland Barthes en cuanto a la inversión S/Z en la novela corta de Balzac, *Sarrasine*<sup>17</sup>. Es este mismo comentario que pone precisamente como epígrafe Javier García Méndez en su artículo sobre *La vorágine* de José Eustasio Rivera en el cual estudia cómo el conflicto entre la V y la B traspone en el plano textual unas “representaciones inconscientes que se originan en lo que la teoría psicanalítica llama los fantasmas originarios” (176). A partir de ahí, la supresión y el reemplazo de la B, letra valorada negativamente como

---

<sup>16</sup> Lo del mito personal lo elaboró y expuso detalladamente Charles Mauron a lo largo de sus pesquisas abundantes en las obras de Mallarmé, Racine y Baudelaire entre otros: se trata, a partir de un análisis minucioso de los textos, de discernir unas redes asociativas de ideas, de metáforas obsesivas que labran una «situación dramática» interna, personal, que a menudo tiene que ver con la elaboración previa de una figura particular ; dicha situación dramática es la que Charles Mauron llama «el mito personal».

<sup>17</sup> “SarraSine: conformément aux habitudes de l’onomastique française, on attendrait SarraZine: passant au patronyme du sujet, le Z est donc tombé dans quelque trappe. Or Z est la lettre de la mutilation: phonétiquement, Z est cinglant à la façon d’un fouet châtieur [...]; graphiquement, [...] il coupe, il barre, il zèbre [...] enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de la Zambinella, l’initiale de la castration, en sorte que par cette faute d’orthographe, installée au cœur de son nom, au centre de son corps, Sarrasine reçoit le Z zambinellien selon sa véritable nature, qui est la blessure du manque. De plus, S et Z sont dans un rapport d’inversion graphique: c’est la même lettre, vue de l’autre côté du miroir: Sarrasine contemple en Zambinella sa propre castration” (113) / “en conformidad con los usos de la onomástica francesa, tendría que ser SarraZine: al pasar al patronímico del sujeto, la Z cayó entonces en alguna trampa. Ahora bien, la Z es la letra de la mutilación: fonéticamente, la Z resulta mordaz como un látigo que castiga [...]; gráficamente, [...] corta, cruza, raya [...] por último, en este caso, la Z es la letra inaugural de la Zambinella, la letra inicial de la castración, de modo que por esa falta de ortografía, instalada en medio de su nombre, en el centro de su cuerpo, Sarrasine recibe la Z de la Zambinella según su verdadera naturaleza, que es la herida de una carencia. Además, la S y la Z están en una relación de inversión gráfica: es la misma letra, vista del otro lado del espejo: Sarrasine contempla en Zambinella su propia castración.”

símbolo de debilidad, de feminidad, se convertiría en una búsqueda de la V, es decir de la virilidad, excluyendo cualquiera otra disposición sexual<sup>18</sup>.

He aquí lo que, invariablemente, se está edificando: una historia íntima, un valor único dentro de un sistema bien determinado y orientado, que sea el valor de una palabra o el de una letra, de una imagen repetida, et cetera, y que sólo son válidos dentro del texto que los fabrica y por el que existen, y para un solo autor<sup>19</sup>. La Z de la castración en *Sarrasine* (letra que aparece en el mismo nombre de Balzac), la V (la de Rivera también) de la masculinidad anhelada por el protagonista de *La vorágine*, parecen indicar que a cada autor, —o, para ser más precisos, a cada figura de autor en la que se desplaza idealmente, y siempre de manera problemática, el autor por el acto doble de la escritura<sup>20</sup>—, corresponde, pues, una historia personal, individual y *escondida*, aunque no tanto, digamos más bien deslizada, escrita o reescrita por entre los hilos trabajados y complejos de los textos, de los pre-textos. De manera que podríamos suponerle a esta “z” altazu(o)riana, autora de faltas reiteradas en los momentos iniciales de un acto espontáneo de escritura, una fuerza propia y obsesiva que, un poco más tarde, determinará, en cierta medida, la sustancia material del nombre Altazur. Ya que *todo tiene un sentido* como nos lo enseña el psicoanálisis desde hace tiempo, hasta los elementos más ínfimos, tanto los olvidos como las faltas, ¿no podríamos proponer que el sentido de esta “z” inquisidora que se encuentra donde no tendría que estar y, al mismo tiempo, donde acaso *tiene que estar* —o sea en el pensamiento

---

<sup>18</sup> Además, en su Lectura de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, Javier García Méndez ha reparado en una doble falta de ortografía. Se trata de la doble “p” y de la supresión de una “l” en el nombre del Kappelmeister —el cual se escribe correctamente en alemán Kappelmeister—, uno de los protagonistas de la novela. Según el crítico, la doble operación de supresión y añadido tendría que ver con la relación al padre del que el Kappelmeister es una de las figuras narrativas: por una parte, la doble “p” repite la duplicación de la letra en la palabra papá, cuyo anagrama se inscribe en los pasajes en que justamente se habla del Kappelmeister; y por otra, la supresión de la “l”, símbolo fálico, instituye un acto de mutilación igualmente padecido, de manera efectiva o simbólica, por otras dos figuras del padre en la novela.

<sup>19</sup> Así se puede hablar también de una «letra poética» en el sentido en que emplea el adjetivo el lingüista Henri Meschonnic cuando habla de la «palabra poética», ‘mot poétique’, que define de la manera siguiente: “Degré valeur d’un mot qui n’apparaît que dans l’œuvre. Tout mot peut être poétique. Exemple: «araignée, puisque, quelqu’un» chez Hugo; «botte» chez Flaubert; «abeille, blanc, mais» chez Apollinaire.” (174) / “Grado valor de una palabra que no aparece más que en la obra. Cada palabra puede ser poética. Por ejemplo: «araña, ya que, alguien» en la obra de Hugo ; «bota» en la de Flaubert; «abeja, blanco, pero» en la de Apollinaire.” Por ende, “es la obra la que hace el sentido de la palabra en la obra.” (20)

<sup>20</sup> Doble ya que el que está escribiendo un texto se escribe, se construye a sí mismo, al mismo tiempo que está elaborando un discurso único y personal.

inconsciente del poeta cuya obsesión tenaz siempre tiene razón y actividad—, que este sentido, entonces, se orienta también hacia el proceso de elaboración primitiva del futuro *Altazor*?

De admitir estos elementos y su actividad significante en la construcción de un texto, de un significado propio, —aunque esta determinación sea más discreta y difícil de percibir que otras más visibles como resultan por ejemplo las influencias y correspondencias intertextuales con otros poetas admirados y citados, o copiados a veces— es algo de la «pre-historia» altazoriana que se evidencia y encuentra su hilo narrativo, histórico en cuanto a orígenes y motivaciones inaugurales. Cada fenómeno de escritura analizado hasta entonces no basta evidentemente por sí solo para desmostrar con seriedad la pre-inscripción del nombre *Altazor* en la materia poética primitiva; pero, considerados en un conjunto analítico, cada uno tiene su interés y su importancia dado que todos coinciden hacia una misma dirección: la motivación y semantización original del nombre altazoriano, motivación cuya historia algo tiene que ver con una obsesión personal del poeta en busca de autofundación y legitimación de su obra y de su oficio de poeta, hacedor de palabras y de mundos apartes.

Pero el trabajo de preparación del futuro *Altazor* no se limita sólo a la motivación subterránea de una onomástica particular hecha de letras obsesivas e imaginario vertical. *Altazor* es también un personaje, bastante híbrido por cierto y difícil de caracterizar y definir por sus caras múltiples y tan vertiginosas como la caída que lleva a cabo, pero esta figura complicada, otro yo ficticio del poeta en el que se desdobra con plena voz desde el Prefacio<sup>21</sup>, también se puede leer como la reunión, o la expresión finalizada de pre-figuras que actúan, durante la época pre-altazoriana, como esbozos, tentativas y ensayos del gran *Altazor* mítico. De estos precursores existen dos figuras esenciales. Una de la que se habló mucho y cuyos vínculos con *Altazor* fueron frecuentemente evidenciados: es el *Adán* de 1916, del que hablaremos en segundo lugar. La otra, por la que empezaremos, es una en la que apenas se ha detenido la crítica, quizás por ser demasiado anecdótica la parábola donde surge y además por pertenecer a un poemario de los años muy jóvenes del poeta<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “Ah, ah, soy *Altazor*, el gran poeta”. El desplazamiento literario se evidencia aún más en el Canto I, en particular en estos versos (v. 131-132): “Soy yo *Altazor* el doble de mí mismo / El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente”. Pero el proceso de desplazamiento del poeta en su figura es más complejo de lo que parece a primera vista y merece un desarrollo particular que, desgraciadamente, aquí no cabe por ser otro el propósito de este artículo.

<sup>22</sup> De manera general, estos poemarios iniciales, pre-creacionistas, han sido descuidados por la crítica por las escasas originalidad e innovación de los textos, en particular si los comparamos con los que el poeta escribió a continuación, sobre todo a partir de *El espejo de agua*.

Se trata de la “Parábola del Águila Azul”, del libro *Las pagodas ocultas* de 1914. En este texto, la voz poética se dirige a un interlocutor ficticio llamado Sebastián, otro Nathanaël que representa en realidad al lector<sup>23</sup>. A este Sebastián, el narrador-autor le cuenta la historia del Águila Azul, historia, dice, que él escribió para *los adelantados* “que debiendo nacer en el año tres mil, nacen en el mil novecientos!” El Águila Azul, como un nuevo Ícaro, emprendió un día un viaje más allá del sol. Cuando volvió a la montaña donde vivían las demás águilas, ellas no la reconocieron porque sus alas se habían puesto azules. En vano el Águila Azul intenta convencer a las demás que ella es su hermana que salió de viaje hace años:

— Yo que esperaba que me ibais a recibir con los brazos abiertos —decía el Águila Azul—. Yo que tenía que contaros tantas cosas que han visto mis ojos. Yo que os hubiera enseñado y servido tanto y vosotras renegáis de mí.

— Sí, sí, renegamos de ti. Tú no eres águila. Vete. Tus alas son azules y las nuestras son color de roca. Tú no eres águila. Vete.

— Pero, hermanas, mis alas se han puesto azules porque he volado más alto que vosotras. Venid conmigo, yo os ayudaré, y veréis que vuestras alas también se pondrán azules.

Intentando descifrar el significado *oculto* de esta historia que tiene algo de fábula, es posible discernir unos gérmenes fecundos para la gran figura altazoriana. En primer punto, el valor propio del azul (azur) se revela aquí plenamente y participa en la misma función dinámica y vertical que los demás símbolos implicados en la isotopía ascensional, la cual, como lo hemos dicho antes, puede constituir el sustrato semántico y conceptual del futuro *Altazor*: el azul actúa como símbolo de la mayor altura y del conocimiento adquirido por la superación y el esfuerzo personal, y así termina por ser señal marcada de distinción frente a los demás.

Pero lo que el *Altazor/Altazor* hereda de esta figura animal no se reduce a la presencia del azul, con su carga semántica harto positiva, o del azor en su denominación. La aproximación evidente entre el águila y el azor, ambos aves de rapiña acostumbradas a las alturas, es únicamente la parte más visible de la relación. Digamos que, más allá de la analogía en la composición de los nombres, *Altazu(o)r* es el Águila Azul del otro lado del espejo —otro lado que abarca muchas cosas: el otro lado geográfico (el continente americano y Europa), la Historia (en particular el trauma de la guerra del 14-18, lado del horror, de la destrucción y la muerte), la experiencia poética ampliada por la confrontación con los movimientos de la *avant-garde* parisina. Como su antepasado, *Altazu(o)r* aspirará igualmente a la ascensión vertiginosa inscrita, como marca de fábrica y presagio de un cierto destino, en el doble significado de su nombre —con toda la pre-historia que supone este nombre—, pero será a la caída inevitable a la que

<sup>23</sup> André Gide, en *Les nourritures terrestres*, le habla a un tal Nathanaël imaginario.

se abandonará para poder esperar, después de la caída-muerte, la caída-destrucción, otra ascensión, un vuelo nuevo. En la parábola, a primera vista, no es cuestión de caída, es todo lo contrario ya que el águila alcanza su meta. No obstante, la caída está presente, pero de manera simbólica, no tan definida y explícita como en *Altazor*. En efecto, después de su viaje por las alturas, el águila es rechazada por las otras, por haberlas superado. Con fin de huir el aislamiento y para reintegrar la sociedad de sus hermanas, el águila acaba por arrancarse las plumas azules que la diferenciaban de las demás y constituían el signo distintivo de su saber, de su superioridad. El águila sufre por lo tanto una doble caída: la de la exclusión de las otras, y luego la caída significada por su automutilación. En los dos casos, está herida en su individualidad, en el reconocimiento de su propio ser negado primero por las otras, y después amputado de manera voluntaria para evitar la soledad. Años después, *Altazor* va a ser el sucesor sagaz y sin ilusión del Águila Azul, el que, al mismo tiempo que heredará en su nombre los sueños de altura de su antepasado, será capaz de anticipar la caída irreversible, necesaria.

En eso radica la similitud ejemplar entre las dos figuras, esta «coincidencia» en el primer sentido de la palabra, que hace que una figura actúe como la re-escritura de la otra, la re-elaboración de la antigua. De la primera a la segunda, van pasando motivos con valores ya asentados desde el origen, unidades de sentido plenamente semantizadas, elementos con dirección propia y fuerza evocadora. Dirección y fuerza que empieza a tener también otra partícula ínfima que caracteriza tanto al Águila Azul como a *Altazor*: la A, la A mayúscula que lleva hacia lo alto e inaugura, a la vez que se duplica en ellos, los nombres de las dos figuras parecidas. De nuevo, mencionar el acontecimiento contenido en la inscripción repetida del grafema y darle importancia en el conjunto conceptual y semántico de la obra, no resulta fuera de propósito en consideración de las orientaciones generales del imaginario que se está construyendo a lo largo de las obras. En el nombre del Águila Azul, la A participa plenamente en lo que se está contando, o escribiendo, a través de esta historia y de este nombre. La doble mayúscula de la denominación representa gráficamente el tema central en el que se basa toda la parábola, o sea el de la altura<sup>24</sup>, y así redobla el valor esencial atribuido a los significados de los que forma parte, como en un «pleonasma tipográfico»: el Águila Azul es la que voló más alto que ninguna, la que superó a todas las demás. Estas dos A erguidas hacia lo alto dibujan la primacía del vuelo del águila.

---

<sup>24</sup> Igualmente, la montaña donde viven las águilas se escribe con una mayúscula: “la Montaña de las Águilas”. Aquí, sucede lo mismo: la M mayúscula repite gráficamente la altura ya significada en la palabra que la contiene.

Por ende, la A adquiere una fuerza propia, una dirección y un sentido particulares<sup>25</sup>: la letra adquiere el valor de lo que sirve para decir, de lo que *hace* aquí gráficamente, por una contaminación del significado y del símbolo —el Águila Azul representando el vuelo nunca alcanzado antes ni superado después, símbolo máximo, pues, de la imaginación dinámica. Es la A plena y vigorosa de la altura, A de la primacía, una A torre o montaña<sup>26</sup> con ganas de productividad alada. Esa misma A que se encuentra de nuevo doblemente en el otro precursor de Altazor, y, como ocurre en los otros dos nombres, en posición inaugural: *Adán*.

Pero antes de considerar este personaje adánico, nos queda por añadir que si el Águila Azul anticipa la figura altazoriana, es también en la medida en que se puede definir como el primer doble poético por el que el autor empieza a hablar, o a hablarse, y en el que da una primera definición de sí mismo, o, por lo menos, del poeta que está construyendo, legitimando en sí mismo. Esta primera definición resulta hartamente ambiciosa, es cierto, ya que, en esta referencia a los “adelantados [...] que debiendo nacer en el año tres mil, nacen en el mil novecientos”, es bastante fácil entender que Huidobro habla de sí mismo, del poeta que pretende o quiere ser. Así se establece la figura del poeta como guía, poseedor de una sabiduría única, de un conocimiento fuera del alcance de los vulgares de los que se aparta el poeta y se diferencia por obligación poética. Estas posturas idealizadas del poeta profeta y visionario, guía y vocero de generaciones, se van a repetir con mayor fuerza y convicción primero en *Adán*, y luego en *Altazor*, figura casi monstruosa por ser en ésta donde coinciden y se mezclan todas estas caras sucesivas del poeta.

*Adán* se alza entonces como el precursor de la figura altazoriana y de los conceptos fundamentales que rigen la organización interna del poema de 1931. No es exagerado decir que *Adán*, figura y poema, es el pre-Altazor por antonomasia, y de este vínculo evidente habló mucho la crítica. Recordemos primero que a partir de la publicación de *Adán*, en 1916, la producción huidobriana entra en un periodo nuevo al distanciarse de las influencias ancianas, en particular las del modernismo y del simbolismo francés. Es el principio del ‘creacionismo’, término que, según el mismo

---

<sup>25</sup> Dirección y sentido que bien podrían verificarse en otros poemas de la obra huidobriana, pero haría falta otro espacio y otro desarrollo para estudiarlo detenidamente.

<sup>26</sup> Más tarde, en poemas más avanzados en el plano de las técnicas de escritura, la torre Eiffel o el diseño de una montaña aparecerán bajo el trazado de una A geometrizada, triangular. Así sucede en el poema pintado “Tour Eiffel”, expuesto en 1922 en el teatro Edouard VII en París, con otros poemas pintados, que fueron publicados sólo en 2001 en Salle XIV; y en “Paysage”, caligrama recogido en *Horizon carré* (París, 1917).

Huidobro, le fue atribuido por primera vez en una conferencia que dio en el Ateneo de Buenos Aires, justo antes de salir de América para Europa, a fines de 1916<sup>27</sup>.

*Adán* está considerado en efecto como el primer poema creacionista de Huidobro. Cedomil Goic, en la introducción al poema, insiste en esta característica esencial:

Es en sentido propio el primer poema creacionista que reescribe el Génesis. El poema contiene varias imágenes anticipadoras de *Altazor* y de otros poemas y las primeras formulaciones de símbolos del génesis y del más allá que serán constantes en su obra ulterior. El sentido acotado del alcance de su creacionismo de esta primera hora lo da su prefacio y su inspiración en el ensayo «The Poet» de Emerson.(320)

Mediante la constitución de un Adán científico que se aleja completamente del personaje bíblico en una transgresión reivindicada, y más allá de esta reescritura del mito más antiguo del mundo, el poeta está elaborando una nueva «Arte poética» —al igual que el poema del mismo nombre que inaugura el poemario *El espejo de agua*, también de 1916<sup>28</sup>. La primera innovación de este arte nuevo es la utilización del verso libre que, según lo que dice el poeta en su Prefacio, se le impuso como la forma perfecta para reproducir “ese mismo deseo de grandeza [que] me pedía mayor libertad, absoluta amplitud”. Una vez más surge la dinámica de la vertical: grandeza, libertad, amplitud: la voluntad obsesiva del imaginario primitivo, de la figura animal del Águila Azul.

Pero esta voluntad, esta obsesión, es también una voluntad de primacía, de origen, voluntad de construir, o de reconstruir a partir de la nada, del caos completo.

---

<sup>27</sup> “Pero donde la teoría fue plenamente expuesta fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que dicté en junio de 1916. Allí fue donde me bautizaron con el nombre de «creacionista» por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear.” (extracto del manifiesto *El creacionismo*).

<sup>28</sup> Ésta es la edición original de Buenos Aires que tanto dio lugar a dudas y a conflictos: le acusaron a Huidobro haber falsificado y antedatado el librito con fin de otorgarse una originalidad que no merecía. Sin embargo, con respecto a estas acusaciones, René de Costa y Richard L. Admussen, en un artículo titulado “Huidobro, Reverdy, and The editio princeps of *El espejo de agua*” (163-175), exponen claramente lo absurdo de tal controversia al proporcionar las pruebas de la existencia de esta edición princeps del folleto en 1916, en Buenos Aires. También, en su prólogo a la edición de las Obras completas (Santiago: Zig-Zag, 1964), Braulio Arenas dice: “Este pequeño libro de Huidobro no deja de tener una historia irritablemente injusta. El crítico español Guillermo de Torre, en su obra *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1925), niega la primera edición argentina, creyéndola ficticia, y señalando que Huidobro la inventó como una coartada polémica. ¡Y pensar que nosotros hojeamos en este momento dicha edición de 1916 !” (23).

Así le sirve al poeta el escenario ideal del génesis recreado para cumplir con su deseo de creación en *Adán*; así, y de manera paralela, necesaria, en *Altazor*, hará falta acabar primero con el mundo antiguo, arruinarlo en cada una de sus partes con todo lo que lo sostiene y lo organiza, en particular el lenguaje ya impotente y sin más porvenir, la vieja poesía que fracasó y el poeta que hay que matar; en síntesis deestructurar todo para poder después emprender una lenta reconstrucción: así que de *Adán* a *Altazor* la historia es la misma, así como la imagen paralela que dinamiza el conjunto; una voluntad permaneció y se fortaleció a lo largo del sueño poético.

Ésta es la voluntad inaugural como la llama justamente y con mucha razón Oscar Hahn al afirmar que ésta rige la producción huidobriana en su totalidad, y más particularmente, por supuesto, *Adán* y *Altazor*, el díptico poético del sueño inaugural. Como lo dice Hahn (33), el hombre inaugural es el que abre los ojos, como si despertara de un sueño, y así descubre el mundo que se extiende ante él, de manera que este descubrimiento por la mirada ya constituye una apertura, un paso primero hacia la creación, el hacer poético: “Adán como el que despierta de un gran sueño/ atónito miraba el universo” (v. 219-220). Así ocurrirá también en *Altazor*: “Abrí los ojos en el siglo/ En que moría el cristianismo” (v. 99-100, Canto I)<sup>29</sup>. Oscar Hahn precisa más el vínculo conceptual que reúne las dos obras:

El anhelo de primogenitura, de originalidad —en el sentido de origen—; de ser la fuente, el punto de partida; el deseo no sólo de poner la primera piedra, sino de ser la primera piedra; esa *voluntad inaugural*, es una constante en la obra de Huidobro y se revela explícitamente, asumiendo la forma de un mito adánico. En el poema homónimo, Adán es llamado “primera vertiente, manadero / de donde brotan todos los arroyos, / manantial inagotable”; y de manera muy elocuente, por las implicaciones que tiene en el proyecto huidobriano de crear un mundo lingüístico, “primera palabra que hirió el silencio de la Tierra”. Análogamente, en el manifiesto “El creacionismo” habla de los que mañana serán “los primeros de esta nueva especie animal, el poeta”; para culminar en la figura de Altazor, que es por cierto el Adán de los poetas: el alba de esa especie zoológica. Huidobro se propone ser “el pequeño dios”, el hacedor de un cosmos verbal, pero al mismo tiempo quiere ser el primer habitante de ese planeta; ser, en suma, su creador, su colonizador y su profeta. (33-34)

Así es como se inventa el poeta a partir de *Adán* —definición que ya había empezado a dar, aunque más implícitamente, de manera más oculta con lo de la parábola

---

<sup>29</sup> La imagen se repite igualmente en el verso inicial de *Ecuatorial* (1918): “Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas”. Hay que añadir que el elemento de la mirada, con su potencial creativo, se encuentra con bastante frecuencia a lo largo de los poemas huidobrianos.

del Águila Azul: creador, guía y profeta de las nuevas generaciones, colonizador del nuevo mundo por él inventado, en fin «pequeño dios» como lo proclamará con plena voz al final de “Arte poética”—. Pequeño dios en lugar del Dios cristiano cuyas muerte y desaparición completa —ya sobrentendidas en *Adán*— grita con insistencia el yo altazoriano a lo largo del Canto I: “Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema/ Que sólo ha enseñado plegarias muertas” (v. 108-109), “Dios diluido en la nada y el todo/ Dios todo y nada” (v. 159-160), “Flor de contradicciones bailando un fox-trot/ Sobre el sepulcro de Dios” (v. 398-399).

Lo mismo que hubiera podido serlo el Águila Azul en su tiempo, *Adán* se alza como el guía de los tiempos futuros; después de ser la “primera palabra” como lo subraya Oscar Hahn, termina por elevarse como “árbol agosto, supremo manantial”. De manera que la adaptación transgresiva del mito adánico por Huidobro no es sino un pretexto, una reescritura cuya meta es el himno al nuevo poeta, al que sabrá inaugurar una manera nueva de hacer el poema. Pretexto y también «pre-texto»: es decir esbozo primero de lo que serán las obras siguientes, de *El espejo de agua* a *Altazor*, y, claro, figura precursora, anticipadora de la figura altazoriana.

En *Adán* y su estatura potente, aun excesiva, se pre-establece el futuro mito de *Altazor*: mito del *omnipoeta* que lo puede todo, que lo recrea todo sólo por medio de su palabra plena y productora de mundos originales, que existen por sí solos, fuera de toda realidad ajena. Esta definición del omnipoeta, del poeta inaugural, que también es poeta vertical, es una de las definiciones más relevantes y más primitivas de la obra huidobriana, no sólo de *Adán* a *Altazor*, sino ya mucho antes del primer paso creacionista. En esta definición del origen, de la pre-historia del texto —de un texto particular orientado de manera específica—, construyó Huidobro, durante un largo periodo, su proyecto poético y se construyó a sí mismo en el propio acto de ir elaborando, subterránea y obsesivamente, un discurso introductor de la gran figura altazoriana que levantaría el vuelo-caída después de un largo recorrido vertiginoso por los textos, algo como un sueño antiguo hecho poema palpable, o *figura-texto*, *figura-poema* nutrida con abundancia en cada nuevo poemario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Admussen, Richard L. & Costa, René (de). “Huidobro, Reverdy, and The *editio princeps* of *El espejo de agua*”. *Comparative Literature* 24, 2 (1972): 163-175. Repr. en: Costa, René (de). *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. 249-264
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1943.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Bary, David. “Sobre los orígenes de *Altazor*”. *Revista Iberoamericana* n° 106-107 (1979): 111-116.

- Camurati, Mireya. *Poesía y Poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: F. García Cambeiro ed., 1980.
- García Méndez, Javier. “V/B: l’autre histoire de *La vorágine*”. *La vorágine, de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier. Lectures*. Coord. Jean Franco. Montpellier, Université Paul-Valéry: Etilal, Collection Etudes Américaines n°2, 2002. 175-193
- . “Dos faltas de ortografía cuentan una historia”. *Lectura de Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Paris: Ellipses, 2002. 100-109
- Goic, Cedomil (coord.). *Vicente Huidobro, Obra poética*. Edición crítica, Colección Archivos (45). Madrid: ALLCA XX, 2003.
- Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1963.
- Meschonnic, Henri. *Pour la Poétique I*. Paris: Gallimard, 1970.
- Richard, Jean-Pierre. *Microlectures*. Paris: Seuil, 1979.
- . *L’univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- Starobinski, Jean. *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard, 1971.
- Zonana, Víctor Gustavo. *Metáfora y simbolización en Altazor*. Universidad Nacional de Cuyo: Mendoza, 1994.