

HUIDOBRO: LA HUIDA OÍDA

Eduardo Espina
Texas A&M University
edespina@yahoo.com

Cuando el siglo xx llegó, Vicente Huidobro todavía estaba allí. La historia lo halló en el momento inicial, justo cuando una panoplia de estruendos inéditos tomaba posesión de la realidad recién inaugurada, haciéndolos cada vez más omnipresentes en los usos diarios. Antes incluso de que Filippo Tomasso Marinetti cantara a ese tiempo nuevo asociándolo a una locomotora, los ruidos de la modernidad ya habían abierto una brecha en el paisaje rápidamente mutante de la historia apenas llegada, donde nuevas cosas sucedían, mejor dicho, donde todo debía suceder alrededor de lo nuevo o de aquello que pareciera novedad, insinuación de innovación, reverberación de extrañeza. Para eso habían arribado recién cien años yendo hacia adelante. Había que volar con la imaginación, sentir su sonido impronunciado en el cielo o en la tierra, tal como Huidobro con insistencia se encargó de manifestar: “Bajo la sombra de aeroplanos vivos”, “Diez Zeppelines vinieron a París”, “Un tren puede rezarse como un rosario”, “Silban en los llanos / locomotoras cubiertas de algas”, “Un aéroplane autour d’une fleur”, “La Cruz del Sur/Es el único avión que subsiste”, etc. Todo, o casi, podía verse desde arriba, como lo vio Altazor, vigía de alturas augurales.

En Detroit, Michigan, la planta de ensamblado diseñada por Henry Ford en 1903 garantizaba por anticipado que la confortable utilidad del automóvil venía asociada a un sonido característico y debutante, a una implosión que daba cuenta de una velocidad auditiva. Por esa misma época, 1901, los hermanos Orville y Wilbur Wright se encargaron de magnificar un ruido que, como el de la imaginación en actividad, podía volar. “El ruiseñor está amarrado a sus cantos”, dice el poeta chileno, pero ahora el aeroplano había venido para desencadenar a la velocidad y hacer cantar a las distancias. El sonido podía verse. Luego llegaron la radio, el cine, y la televisión (aunque Philo Farnsworth terminó arrepintiéndose de su invento). El siglo trocaba los subtítulos de la visión por el sonido en vivo y en directo de las máquinas nacidas para ser interpretadas en su producción en serie.

Más rápido de lo previsto (aunque lo previsto vino tan rápido que terminó siendo imprevisible) el mundo llamado moderno se transformaba en hogar receptivo de la voz, tanto la del hombre como la de sus ubicuos aparatos funcionales. Un simple botón a disposición de una radio o de un televisor pasaba a separar el habla del silencio, la imagen de un efecto inmediato. La originalidad, ahora también tecnológica, emergía para repartir la repetición de ciertos sonidos que serían característicos de una época de transistores y kilovatios todavía inconclusa. Los lenguajes objetivos pasaban a informar subjetivamente de las formas apenas estrenadas: EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO (celebraba Vicente Huidobro en el poema “Sale la luna” de 1918). En el proceso de ir más allá de su noción, las nuevas existencias mecánicas se dejaban ocupar por la facilidad de su uso. Este, el uso (o la realidad donde acontecía), les había inventado un habla monótona, gutural, onomatopéyica, que al expandirlos los absorbía. El automóvil, el avión, la radio y el cine significaban también el ruido que los representaba como gramática sin sustitutos. Y de ésta, de la reciente gramática omnipresente de la realidad, ¿cómo hablar, con qué?

La palabra *ruido* alude a una particularidad sonora en cierta manera despreciable. “Sonido inarticulado y confuso más o menos fuerte”, tal cual lo define el diccionario de la Real Academia Española. Ante el mismo, ¿de qué manera puede el lenguaje argumentar una representación provista con sinónimos tentativamente exactos? Ante las ofertas de imposibilidad del naciente siglo, el poeta comenzaba a percibir el acecho de una distraída percepción de sentido. Las palabras ya no bastaban para ser lo que podrían definir si su función representacional tuviera una efectividad sin disputa. La estampida verbal tenía que ver con cuanto no podía ser disimulado con significados transigentes, con las excepciones del acontecimiento en las cuales función y representación no conseguían adaptarse a la falta de referentes específicos. Las palabras aceptaban la imposibilidad de acomodamiento gregario, esto es, sintáctico, a un suceder irregular por ser emergente y, por lo tanto, irrepresentable. Pero, ¿hasta qué punto?

Sí, ¿hasta qué punto, sin punto final, los ruidos nuevos de la vida moderna vinieron a articular una imposibilidad de significación? El desafío convertido en riesgo. O, mejor dicho, expresado desde otra perspectiva: ¿hasta dónde el lenguaje debería permanecer fiel a su obligación de intermediario de un sentido dependiente de las habitantes del diccionario? A partir de la nueva realidad carente de prerequisites, la poesía comenzaba a plantearse casi por obligación la necesidad de articular un discurso sin idioma, o tal vez con idioma propio, autorreferente, proclive a convertirse en la marca diferencial de una pleamar auditiva. Dice Huidobro en *Temblor de cielo*: “En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal”. En tal contexto de auralidad auditiva, la prosodia (siempre tan difícil de definir) quedaba salvada por la falta de obligaciones. Las palabras ya no se encargaban de representar las cosas materiales sino de crear objetos que pudieran verse como la

disimilitud de tales a través de sus sonidos nuevos, pues todo en el siglo recién llegado era nuevo, principalmente las texturas sonoras.

Y si la poesía moderna, que ansiaba tales propósitos de novedad sin atrofias, quería sentirse a la altura de las circunstancias, porque la época era la del avión y la del zepelín, ¿qué mejor coartada utilizar para liberarse de sus ataduras específicas que devenir sonido? El propósito ya no entraba en discusión. Las palabras dejan de preguntar por lo que hacen a sabiendas, además, tampoco necesitan la aprobación de la realidad para existir con efectividad. La voz moderna se confundía con el eco y este se olvidaba de regresar a su incierto origen. Nada de boomerang. El rastro semántico, mientras tanto, permanecía elusivo, a la espera de que las huellas sintácticas hicieran su aparición. Al dejar de tener una misión locutorial definitiva, las palabras de la poesía pasaban a convertirse en la introducción de algo indefinible pero pronunciable, aquello que nunca ocurre muy a menudo, y que recién comenzaba a interpretar su procedencia.

En el principio de la voz poética en actividad había una disolución. Auditivamente, la instancia rítmica empezaba a acontecer monosilábicamente, con rimas arrítmicas acomodadas por una síntesis en expansión, algo que podía ser conseguido una vez que el artificio se desplazara de la secuencia paragrafíca a la unidad sintagmática de cada sílaba. La poesía concreta ha utilizado la expresión “Verbivocovisual” para aludir al espacio semi-ideogramático —de coincidencia impersonal de accidentes fónicos y visuales— donde se pacta (sin la presencia distinguible de un yo lírico) una efusión de sonidos existiendo sin otra dependencia que su efecto por/en las palabras después de haber estado repentinamente en ellas¹. La nada de la significación y su simulado orden en la página se convertía en sinónimo de acontecimiento, en tono de una voz emancipada desde el principio.

La poesía de la modernidad clavaba su bandera en un territorio proclive a la cancelación de las interpretaciones y, sobre todo, a las dudas respecto a la forma de entrarle a todas esas palabras que instauraban un trayecto con propósito inaugural. Muchas de las lecturas se apresuraban en querer saberlo ya mismo y equivocaban sus conclusiones. Cabe insistir al respecto, a los efectos de este ensayo, que *Altazor; el viaje en paracaídas* es bastante más que un ingenioso juego de palabras como algunos críticos reiteradamente lo han visto. Sus siete cantos numerados establecen una poética esclarecedora, “Verbivocovisual”, y confirman el pasaje de la poesía hispana moderna de un lugar a otro de la historia.

¹ Véase el artículo de Claus Cluver, “Reflections on Verbivocovisual Ideograms.” *Poetics Today* 3 (1982).

Huidobro radicaliza las alternativas de novedad que había traído al discurso poético hispano Julio Herrera y Reissig (1875-1910), pionero del poema extenso y de una lírica fónica establecida en reemplazo de una semántica orientada hacia la verificación de un supuesto sentido prefijado de antemano. La poesía privilegia el sonido que adquiere forma cuando la forma deja de ser reconocible. En el poema tiene lugar la eclosión del núcleo tonal de las palabras. Según esto, la supuesta discontinuidad que se ha visto en *Altazor* dispara la continuidad rítmica de los vocablos independientemente del significado o de la acepción correcta de las palabras, las cuales, al salir en busca de un significado, dejan atrás al anterior todavía no encontrado.

La tensión tonal en torno a las palabras del poema de Huidobro no está provocada únicamente por la imposición de una supuesta discontinuidad en las secuencias sintácticas que dificultaría el seguimiento de las trazas del pensamiento, sino asimismo por el ensamblaje de cada vocablo como unidad aislada de sentido. Las palabras son desmanteladas, primero a nivel ortográfico (en el cruce con otras adquieren un significado espontáneo aún por decidir), y luego reconstruidas a partir de su estrato auditivo elemental, desde el primer sonido desplegado, en donde empiezan a ser unidades capaces de romper la dependencia con una estructura determinada a priori.

Altazor es el documento de una formación y de una peripecia, confirmando sus reglas intrínsecas, las cuales solo pueden ser definidas por su actuación. Justamente para exaltar su riguroso pero indemostrable proceso taxonómico (el triunfo de su secreta síntesis de componentes), el poema concluye con un aceleramiento repentino de las unidades vocálicas, lo cual crea una separación espídica entre ellas. En ese ínterin, cuando lo que ya estaba allí comienza a convertirse en una situación aparte, otra cosa, una vocalización incompleta, pero enfática, va camino de su pulverización, construyendo a su rápido paso las ruinas de un decir con poder de borradura. Hasta el más mínimo gesto gutural, el más primigenio (Alalí) termina confinado al umbral disolutorio, a ese momento pivotal cuando el poema justifica su razón de existencia, y más que nada su “razón de dejarse oír” a partir de la propia letra, de su propio código Morse:

Lalalí
 io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i i o ia (138)²

² Las siguientes citas provienen de *Altazor/Temblor de cielo* (1983), edición de René de Costa, y se indican con el número de página entre paréntesis.

Entre vocales y consonantes, la repetición de sonidos salvados por su deriva del naufragio destaca la extraordinaria superficie fonética a ser recorrida durante la lectura. La estructura auditiva se extiende más allá de la periferia fonética y morfológica, en la cual la peripecia sintáctica tiene la oportunidad de convertirse en concepto. Las ocurrencias del lenguaje acosan al cometido verificador de la razón, a la utilidad de su actuación unitaria en el núcleo rotante del poema, donde la posible localización de un único significado es dificultada por el voluble comportamiento de los vocablos. La etimología ensaya su viaje al neologismo y a la onomatopeya. El poema subsiste por la aparición postergada de sus significados, pues amaga tener un sentido, aunque nunca lo concreta. Resiste las operaciones de la interpretación mediante un blindaje etimológico, y con la combinación de varias configuraciones de sonido superpuestas.

Así pues, el habla del poema no muestra reciprocidad con su actuación. Encuentra sentido sabiendo que no es responsabilidad suya tener que dar cuenta de uno (porque además sabe que ni siquiera lo sabe). René de Costa afirma que *Altazor* pasa “de ser un poema que discurre sobre los límites de la poesía a ser otro que muestra y demuestra textualmente las posibilidades y limitaciones de la expresión misma: un *tour de force* verbal que en la lectura se convierte en *performance*, en un “happening” lingüístico” (32). La afirmación del crítico es solo parcialmente cierta, pues *Altazor* no muestra ni demuestra “posibilidades y limitaciones de la expresión misma”, sino que, por el contrario, abre el discurso al ejercicio de la posibilidad absoluta, en tanto la lógica del acto lírico es intrínseca y se apropia de sus complicidades de trance y distorsión.

Si con el lenguaje se puede hacer de todo, incluso crear las estrategias para abolir su autoridad, entonces, ¿cómo puede hablarse de limitaciones en sus modos de expresión? El callejón, sí, tiene salida. En *Altazor* se establece una poesía para ser minuciosamente escuchada por la mirada; para ser en todo caso leída a partir del nivel auditivo que quiere encontrar en el espejo del habla una palabra oída justo en el momento de su mejor huída: cuando se fuga de su nomenclatura provisional. Ante tales alternativas de configuración, ¿cómo escuchar, cómo leer lo que ahí se oye? No hay canon, falta una respuesta. Querer imponer una propedéutica de lectura atentaría contra la naturaleza misma del poema.

Las palabras, pues, dejan de ser la fórmula provisional de un significado insuado para pasar a interpretar la arbitrariedad de una pronunciación, de un puzle cuyas piezas todas juntas nunca serán garantía de nada completo, pues la nada (en *Temblor de Cielo* el poeta refiere al “bello discurso del presentador de la nada”) nunca quedará completa. Y la poesía contribuye sabiamente a que nunca lo quede: “Después nada, nada / Rumor aliento de frase sin palabra” (98). Las frases, hasta en su más mínima respiración (“i i i o”), traman indicios como sonidos provenientes de una representación en desarrollo. Al ojo lo estremece un esplendor auditivo

visualmente incomparable, apoyado en palabras agudas (“Con su musiquí”, “La Farandú”, “La faransi”) que diversifican un ciclo para escuchar y obligan al inicio de otro, el siguiente, para privilegiar con su actuación una “sucesividad” sincopada, un sonido itinerante que guía la ilación de vocablos. Un ritmo, expandido asimétricamente por la cesura, pasa a ocupar el lugar de un significado titubeante, el cual es desplazado, mejor dicho, postergado: se generan expectativas en torno a su indefinida llegada:

Así sed por hambre o hambre y sed
 Y nube y joya
 Lento
 nube
 Ala ole ole ala Aladino
 El ladino Aladino Ah ladino dino la
 Cristal nube
 Adonde
 en dónde
 Lento lenta
 ala ola
 Ola ola el ladino si ladino (132)

La épica del habla encuentra en la síncopa a la abastecedora principal de sus tácticas distractivas. En la voz se revela un pretexto de atención más allá del orden alfabético, en tanto el implosivo y acelerado alineamiento de sonidos (una partitura anterior a la escritura) no representa afinidades tautológicas sino movimientos a disposición de la coincidencia, mediante la cual el poema se despoja de toda pizca que pudiera haber de determinismo, de orden a priori y prioritario. El cortocircuito es ilimitado y agita las aguas de la sintaxis. El sentimentalismo asociado a la escritura lineal dependiente de parámetros lógico deductivos queda pulverizado pues, a la manera de “La Torre de las Esfinges” de Herrera y Reissig, libro iniciador del caos emocional instalado en la sintaxis, el significado –lo que eso signifique– no está diseñado de acuerdo con algo inamovible: su resonancia es disonante; su poder cognitivo no es centrífugo sino expansivo, contrastando con una experiencia auditiva que se mantiene vigente por la falta de información que aporta, rarificando el material semántico que indiscriminadamente participa en todo lo que pueda ser el poema como entidad reconocible: sintaxis, sonido, vocabulario.

La receptividad queda perturbada, saturada de detalles carentes de narración. La dicción se hace vulnerable a lo que no puede, por no querer, decir completamente. Esto es, resulta, sin proponérselo, dadora de aquello que queda establecido incompletamente, resuelto fuera de la significación y del consenso. Las cosas del mundo pueden existir sin quedar domesticadas, siendo el poema el lugar en donde

su libertad no es otorgada por obligación sino concedida por necesidad. Donde el lenguaje ejerce su libre albedrío: “Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar...” (56).

De esta manera, la retórica tiene otra oportunidad para permanecer incompleta. El poema contribuye a aumentar la distancia con el entendimiento, a magnificar el sentido de desorientación que no muestra ningún signo evidente de arrepentimiento ante lo que podría haber significado antes de cambiar de dirección. La información semántica queda saturada de elementos auditivos. Los desvíos ocurren en el ahora del sentido, donde la única certeza prevaleciente es la de una parataxis, insinuando que las palabras, cuando se saturan de sí mismas, quedan al borde de la disolución.

De la misma manera que en la obra de Marcel Duchamp los objetos han sido arrastrados a un estado performativo, y por ende “preformativo”, pues sus formas acontecen entre la hibridez y la neutralidad, en *Altazor* las palabras acceden a un intersticio anfíbio cercano al silencio, más allá del cual puede existir la nada del significado o también un todo casi completo que excede las definiciones parciales (la parcialidad del pensamiento). Mediante la repetición cataléptica de sonidos, las sílabas encuentran su mejor oportunidad exhibicionista en la página, para producir allí un canon fonético idiosincrásico, una exageración de la autorreferencialidad entendida esta como el pasaje de lo constante a lo gratamente extraordinario.

En *Altazor*, el ritmo interviene una vez perdida la utilidad racional de las palabras. Estas declaran (y declaman) su modernidad al margen de un significado determinado, manteniendo su unidad incluso en los suburbios del alfabeto. La borradura de la realidad del signo se concreta con el pasaje de la etimología a la onomatopeya, donde a los signos les ocurren cosas de las cuales tal vez solo el sonido sabe bien de lo que se trata. En la traza escrita, ¿palabra, versión taquigráfica?, emerge la apariencia de una metamorfosis que únicamente tiene en cuenta aquello que no puede pronunciarse con las mismas palabras de siempre, pero que se expresa al borde de un tumulto fónico con anatomía y consecuencias propias, porque la poesía, como dijo Ezra Pound, es lenguaje cargado con sentido hasta el mayor grado posible (Eliot, 3).

Paronomasia, glosolalia, bomba de tiempo en la coherencia semántica desechada, *Altazor*, en su totalidad y en sus partes, representa la matriz de una rareza algorítmica mientras “está haciéndose.” En sus disidentes zonas de dicción caracteriza el hogar a la intemperie de las palabras, las cuales, en el proceso de autoidentificación, pasaron a ser la instancia anterior o posterior a la definición, un sonido no identificado en retrospectiva, una deformación auditiva que agrega aura a la cadena metonímica. Dentro de esa lúdica exactitud, la especificidad sintáctica se atomiza; el poema deja de ser un esquema lineal: ahora sus palabras deben verse en más de un sentido, incluso en el que actúa como visión auditiva. La voz entrometida se detiene para volver a decir lo que todavía no dijo completamente, para desparramar versiones

del tono en direcciones opuestas. En lo que parece ser un estrabismo auditivo, emerge una continuidad de ametralladora (con todos sus efectos); eso, pero además se articula una insistencia frenética por nombrar al borde de la aniquilación del habla. La lengua es dinamitada. El exceso de habla rota destaca lo imposible que resulta intentar imponer un único significado (un sentido sobre otro) y, por lo tanto, posibilita que el estro (en estado de *cogito*) del lenguaje resulte interminable:

Dibujar corderos como sonrisas
 Embotellar sonrisas como licores
 Engastar licores como alhajas
 Electrizar alhajas como crepúsculos
 Tripular crepúsculos como navíos
 Descalzar un navío como un rey
 Colgar reyes como auroras
 Crucificar auroras como profetas
 Etc.etc.etc. (96)

O bien, todo el canto VII y final:

Lusponsoredo solinario
 Aururaro ulisamento lalila
 Ylarca murlllonia
 Hormajauma marijauda
 Mitradente
 Mitrapausa
 Mitralonga
 Matrisola

matriola

Olamina olasica lalila
 Isonauta
 Olandera uruaro
 la ia campanuso compasedo (137).

Refiriéndose al libro *Stanzas in Meditation*, John Ashbery dice que la poesía es obediente “a un rítmico impulso sucediendo en el corazón de todo” (252). Como si fuera una función de *matinée* en donde cada película es seguida por otra, y la gente entra y sale, cada segmento de *Altazor* se articula dentro de un escenario familiar, pero discontinuador de las expectativas. La expresión de su poderío es intransitiva, en tanto itinerancia y errancia son sintomáticas de una profusión de acontecimientos textuales acontecidos exclusivamente por contagio. La continuidad de trazas contiguas no conduce a ningún acceso orientador. Por el contrario, puesto que despliega un abanico de audaces improbabilidades, se convierte en dispositivo alterador de la

normatividad de lectura. *Altazor* no puede ser asimilado mediante una complacencia asociativa, pues deja establecido, mediante su usina de tácticas y travestismos de dicción, que las escasas evidencias que presenta son autorreferentes. La caza del poema sucede en la casa del lenguaje: laberinto sin salidas o, mejor dicho, con salidas que llevan nuevamente adonde ya se está o se cree estar.

El movimiento rítmico con (di)solución de continuidad impone una intensidad auditiva insistente aunque de difícil rastreo, pues las constelantes afinidades originan un zigzag imprevisible sobre el cual el poema pasa a existir autobiográficamente, hablando de lo que podría decir si no estuviera diciendo otra cosa y hasta algo más. Sus principios resultan indemostrables. Encriptado en sus señuelos informa de un estado palimpséstico, de la mutante variedad de información presentada sobre una realidad a punto de colapsar. El código impuesto por redundancias, tanto sea de estrategias asociativas (“golongira/golonlira”) como autorreferenciales (Aia ai aaia i i), conversa sin revelar los aspectos convenientes de su información. Esas estrategias mantienen la intensidad encriptada como un proyecto del cual se está hablando justo cuando se habla. En ese entramado apodíctico surgen ecos de Rimbaud, en cuanto el poema debe hacer hablar a una lengua secreta. En el caso de *Altazor*, esa lengua progresa hacia el momento de su incompleta conclusión, cuando entra en crisis el propósito de finalidad y el fin, por lo tanto, queda cancelado, pues la conversación entre las palabras tiene para un largo rato, porque esa conversación siempre será “recién.”

Altazor emerge como una estela de frases residuales que llegan a destino luego de traspasar una nebulosa de ruidos y estados de asonancia en apariencia desordenados. ¿Cuál, entonces, es el resultado de esa constancia de sonidos pasados por el cedazo de una singularidad frástica? Lo que resalta, en caso de que pueda hablarse de algo que resalta más que lo demás, es la noción de ciertas estrategias de originalidad ejercitadas mientras se ponen a prueba. La síntesis de procedimientos habilita una distinción que informa entrópicamente sobre sentidos derivados de referentes indemostrables. Si *Altazor* es sobre todo acción del lenguaje, o al menos la oportunidad que tiene este para iniciar su disolución como dador de congruencia, su estado de inaccesibilidad queda constituido por intersticios que propician la discontinuidad mediante la acumulación de pliegues auditivos. La poesía sale de la realidad y del tiempo, crea su dispar identidad situada entre “el unipacio y el espaverso”, ocupando un lugar insólito (e inhóspito para las interpretaciones lógico-racionales) que resulta imposible de definir solamente con nombres. La poesía juega a ser ella. A todo volumen, juega seriamente, como juegan los niños o un molino de viento:

Y juega con nosotros el molino de viento
 Molino de viento
 Molino de aliento

Molino de cuento
 Molino de intento
 Molino de aumento
 Molino de unguento
 Molino de sustento
 Molino de tormento
 Molino de salvamento
 Molino de advenimiento (118).

Al estar sobre estimulado, instalado en un acelerador anafórico, experimentando una sobredosis de deseo sonoro, convertido en mantra disfuncional, el lenguaje deja de ser emisor de información accesoria. Se abstiene de articular significados, asiste a su propia ineptitud: “El entierro de la poesía / Todas las lenguas están muertas” (97). El poema representa un estado incomparable, apenas accesible a sus aspectos incompletos. Su distinguible marea de sonidos evita informar sobre la procedencia espuria de las frases, aunque termina adhiriéndose a una secuencia de ritmos que se interesan por lo que está sucediendo con las palabras en su despliegue menos característico. La coincidencia de factores asistemizantes es interrogada en la información que exhibiendo oculta. La geografía auditiva del poema atraviesa momentos en los cuales lo único que hay para escuchar es lenguaje: lenguaje hablando y esperando ser oído, o sacado del silencio. Las palabras conforman su escenario libradas del cometido de añadir datos a la realidad. Son para ser dichas en voz alta. Cumplen con los requisitos de la sintaxis desde espacios aledaños, donde todavía el mensaje es oración, cláusula, parte condescendiente de la frase, sonido unido a una grafía:

La faranmandó mandó liná
 Con su musiquí con su musicá

La carabantantina
 La carabantantú
 La farandosilina
 La Farandú
 La Carabantantá
 La Carabantantí
 La farandosilá
 La faransí (125)

El sonido exagera su presencia para situarse en el embrollo textual donde no necesita pedir ayuda ni pone sus razones de ser en peligro. Más bien garantiza los beneficios de una continuidad extendible. Las evidencias de la existencia de lo supuestamente poético del poema no aparecen en primera fila, sino que son presentadas

como emblema de una contradicción convertida por su duración en paradoja. La redundancia auditiva es restaurada, incluso antes de empezar a existir. El desorden paratático llega a consecuencias que no han sido buscadas, pero son encontradas durante el proceso de planeada dislocación. Algo que parece ser una melodía a punto de diluirse sucede en el espacio del poema, donde algo está a un tris de expresarse, pero siempre “casi” (en la medida en que se posterga su dicción definitiva).

La deriva de la linealidad está auspiciada por las palabras (y por aquello que aparenta ser tales) que quieren decir más de lo que dicen o de lo que no quieren decir, pues a nivel grafémico cargan un mensaje vacío y un cometido auditivo. Quizás el poeta solamente está reproduciendo el lenguaje de las palabras cuando se hablan unas a otras sin intermediación del hablante y sin tener a este como destinatario. Algo similar parece haber advertido el poeta cuando reconoce oír “las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables”. El resto pertenece a la participación del sonido leído en voz alta, donde la traza en estado desconocido resulta gratificante para todo lo que pueda decirse sin caer en la evidencia ni en la retórica de una repetición advertida como respuesta a la misma tradición poética. En la rutilante maquinaria frástica, donde cierto atisbo de verosimilitud racional quiere establecerse, la parte literaria del poema pierde sus atributos ornamentales, hace que pueda ser la mayor insolencia, imposta una promesa de significación.

El nivel fónico triunfa al desplazarse por la sintaxis sin responsabilidades y sin causalidad aparente, salvo la de existir entre sonidos, guiado por el ojo, actuando en voz alta. Al respecto, el uso de la delectación auditiva pone de relieve aquellas partes del poema en las cuales este puede ser más de lo que es, y principalmente ejercitar en público todo lo que (ya) no quiere ser. Así se exhibe: contentado, desinhibido. Pero, ¿los sonidos vienen o ya están allí? En otro poema, posterior, “Sin por qué”, del libro *Ver y palpar* (1941), el poeta se pregunta sobre la causa de su procedimiento, respecto a si las palabras llegaron porque fueron llamadas o en verdad no llegaron sino que ya estaban allí, esperando por una voz que las pronunciara: “Arum, arum / Por qué he dicho arum / Por qué ha venido a mí sin timonel / Y el azar de los vientos / Qué significa esta palabra sin ojos / Ni manos de estrella / Tú la has puesto en mi cabeza / Es la noche que la trajo *a mis oídos*” (Huidobro, *OC*, 986, las cursivas son mías).

En la fábrica auditiva de *Altazor*, el devaneo sintáctico con expresiones que desbordan la matriz semántica termina convertido en fuente generadora de frecuencias intransitivas, de armonías atonales, que en sucedánea complicidad ponen la comunicación al borde de la anomía. En todo ese periplo de efectos efectivos, el habla quiere que la dejen actuar donde pueda existir sin obligaciones semánticas específicas, sin tener que informar ni formar identidad y prosodia al mismo tiempo. El manifiesto publicado en el almanaque “Una trampa para jurados. 2”, de 1913, y firmado

por los poetas futuristas David Burliuk, Yelena Guro, Vladimir Mayakovsky, Kruchonykh y Velimir Khlebnikov, dice en una de sus partes lo siguiente:

- “1. Cesamos de prestarle atención a la formación de palabras y a la pronunciación de palabras de acuerdo a reglas gramaticales, ya que comenzamos a ver en las letras solo vectores del habla. Liberamos a la sintaxis.
2. Comenzamos a fundar palabras con contenido basado en sus características gráficas y fónicas” (53-54).

En *Altazor*, la palabra queda dada (por Dada, y por lo que da) a sus ritmos incorruptibles, insertada, para su propio bien, entre lo convencional y lo que hasta ahora no había sido escrito al margen de reglas gramaticales, traza benevolente a la cual le basta con ser nombre para justificar su aplicable pero inexplicable existencia. A su paso, la voz del lenguaje, ya sea como acepción aceptada (“paracaídas”), neologismo (“uiaya”) o sonido sin intermediarios (“i i o”), crea instancias bifurcativas que se oponen a cumplir una función única. En el tránsito de la connotación a la denotación, la palabra, una vez desmaterializada, se convierte en pseudónimo del ritmo y acepta sus desafíos para desafiar a su vez el lugar que ocupa en la escritura. No es algo que pueda ser para todos los momentos, pero demuestra que aprendió a dejar para después su verdad, poniendo en práctica la escalera tonal anticipada en el poema “Tour Eiffel”, de 1918:

Do
 ré
 mi
 fa
 sol
 la
 si
 do

(Huidobro, *OC*, 616)

En *S/Z*, Roland Barthes considera al acto de escribir como “una cacografía intencional”, la cual en poesía puede entenderse a partir del momento preciso en que las frases asimilan sonidos como parte embellecedora del vocabulario (3). La instancia comunicativa se adensa al quedar atravesada por reverberaciones auditivas que vaticinan lo que pueden llegar a significar en relación a la información que marginan de la congruencia. Según esto, *Altazor* no puede entonces leerse como la transcripción de ciertos significados ejerciendo sus irreconciliables afinidades. En un acto de escritura atípica se verifica la presencia de una realidad autónoma, mientras otras afines, aunque no consecuentes, pueden estar sucediendo en la página al mismo tiempo: sucesión y simultaneidad. La cita es en la sintaxis. Allí la proliferación de

coincidencias permite que las palabras se adapten al ritmo de su procedimiento en proceso para conformar una singularidad auditiva recorrida por interrupciones y reinicios.

La poesía, como consta en este caso, es un mecanismo audiovisual con sus propias instrucciones; es una experiencia contraria a la prosa. *Altazor*, al menos eso aparenta, es la representación de una estructura siempre en estado de formación, una estructura larvaria, durando como comienzo improvisado cuya finalidad es ser propósito y no resultado. No en vano, la escritura acepta interferencias, desvíos a la manera de otras informaciones, superponiéndose a la principal, hasta que todas juntas pasan a formar parte de una estructura diferente a la que empezó siendo. Al modo de la improvisación propia del jazz, el poema se organiza a medida que va borrando las huellas de cualquier orden previo y establece ritmos que interrumpen los anteriores; predice su imprevisibilidad para devenir al instante acto de escritura donde lo único específico que sucede es el acontecimiento del lenguaje como suma asimétrica de multiplicidades deudoras del movimiento espasmódico de la mente.

Hasta los signos de puntuación del poema son pausas figurativas cuya especificidad solamente puede quedar alertada en voz alta, mientras las frases sigan ejerciendo su improvisada continuidad. En el momento de la improvisación, cada instancia del ritmo, por instantánea que sea, es sustituida por la anterior. En el poema, los pensamientos colapsan a medida que van haciendo su aparición en el espectáculo de la estructura, sometiéndose al veredicto de la linealidad sintáctica corregida por los dispositivos retóricos que improvisan una sonoridad cargada de intenciones (anteriores, posteriores), la cual desfila desafiada de cualquier obligación productiva. Se escuchan voces hablando al unísono (coincidiendo en la disonancia), teniendo el mérito de saber que cada una admite su presencia para beneficiar la presencia de las demás.

Las voces convocadas en el poema (*Altazor* tiene personalidad múltiple) son todas las que quieren existir a la misma vez, en lucha con el mínimo momento de dicción que les ha tocado inaugurar para hacer posible su existencia, aunque por naturaleza quede incompleta. Cada sonido reside en una reducida instancia temporal, en un instante considerado suficiente para conseguir sus efectos. La ontología auditiva participa de una sesión de escritura improvisatoria, en la cual un balbuceo sin fin ni finalidad surge como contrapartida de un acto del habla que supuestamente debería tener conclusión, más no sea una precaria. El big bang gráfico y sonoro arremete contra las convenciones de la idea del poema, esto es, contra las nociones racionales que deberían imponerse durante la lectura, que es precisamente cuando la escritura está ocurriendo por primera vez. A principios del siglo xx, el crítico uruguayo Lauxar arremetió contra la lírica de Julio Herrera y Reissig afirmando que sus poemas carecían de principio y de final (129). La consideró —como gran defecto— ilógica. En una época en que el mundo se cargaba de sonidos prístinos (primera

mitad del siglo xx), el difícil trabajo de crear una incongruencia perfecta a partir del nivel auditivo era abominado.

Saturado de acontecimientos fono-textuales, *Altazor* resulta a primera y ulteriores vistas un espacio ocurrente y exclusivo, donde ni las historias de antes ni las historias de después escondidas en las palabras llegarán a ser completamente conocidas. Allí, en el cenit de ciertos sonidos haciendo *surf* sobre la ola más alta de la atención, la idea de origen y finalidad sucumbe para hacer prevalecer un sentido de instantaneidad, de que algo está ocurriendo sin que se sepa bien qué o por qué sucede. Sin punto de comparación, el poema retiene todas las cicatrices auditivas que participan de la coincidencia entrópica, la cual permite verificar un resultado sin causas. El lenguaje se ha cansado de esperar, se pega a las modificaciones que pone en práctica, saliendo de lo convencional mediante una conversación en la cual se oyen otras hablas en el habla, otros silencios en aquello que empieza a hacer mutis. En todo caso, la poesía renace como sonido epifánico aconteciendo tras el fracaso originado por el pensamiento neo-positivista con intenciones de explicar la vida nueva cuando esta hacía su aparición. El lenguaje es llevado a una hendidura implosiva en la cual se pacta su reinicio, porque las palabras, tal como han quedado dispuestas, ya no bastan para significar al mundo en su recién estrenada complejidad:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfínifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Tralalí tralalá
 Aia ai aaia i i (Huidobro 1983, 111)³.

Así concluye el canto IV, en tanto el V se inicia afirmando: “Aquí comienza el campo inexplorado”. El poema, canto a canto, exhibe el misterio de una escritura leída mientras se escribe, mientras deviene expectativa de sí misma y responde a un intento de explicación en vías de desarrollo. Estamos ante un fenómeno proliferante que no quiere acostumbrarse al razonamiento y que esconde las piezas faltantes de su rompecabezas. Por el propio contenido de sus estrategias, impide ser anticipado y verificado por la razón: preserva las evidencias para su propio beneficio. Las frases no dejan pistas rastreables como para advertir lo que viene antes ni tampoco luego,

³ Cabe observar, respecto a este pasaje, que cuando el corrector de español de Word (spelling and grammar) llega a las instancias del poema en las cuales predomina un “paisaje de letras”, automáticamente cambia al inglés. Por supuesto que tampoco en esa lengua reconoce el escenario lingüístico a corregir.

coincidencias permite que las palabras se adapten al ritmo de su procedimiento en proceso para conformar una singularidad auditiva recorrida por interrupciones y reinicios.

La poesía, como consta en este caso, es un mecanismo audiovisual con sus propias instrucciones; es una experiencia contraria a la prosa. *Altazor*, al menos eso aparenta, es la representación de una estructura siempre en estado de formación, una estructura larvaria, durando como comienzo improvisado cuya finalidad es ser propósito y no resultado. No en vano, la escritura acepta interferencias, desvíos a la manera de otras informaciones, superponiéndose a la principal, hasta que todas juntas pasan a formar parte de una estructura diferente a la que empezó siendo. Al modo de la improvisación propia del jazz, el poema se organiza a medida que va borrando las huellas de cualquier orden previo y establece ritmos que interrumpen los anteriores; predice su imprevisibilidad para devenir al instante acto de escritura donde lo único específico que sucede es el acontecimiento del lenguaje como suma asimétrica de multiplicidades deudoras del movimiento espasmódico de la mente.

Hasta los signos de puntuación del poema son pausas figurativas cuya especificidad solamente puede quedar alertada en voz alta, mientras las frases sigan ejerciendo su improvisada continuidad. En el momento de la improvisación, cada instancia del ritmo, por instantánea que sea, es sustituida por la anterior. En el poema, los pensamientos colapsan a medida que van haciendo su aparición en el espectáculo de la estructura, sometiéndose al veredicto de la linealidad sintáctica corregida por los dispositivos retóricos que improvisan una sonoridad cargada de intenciones (anteriores, posteriores), la cual desfila desafiada de cualquier obligación productiva. Se escuchan voces hablando al unísono (coincidiendo en la disonancia), teniendo el mérito de saber que cada una admite su presencia para beneficiar la presencia de las demás.

Las voces convocadas en el poema (*Altazor* tiene personalidad múltiple) son todas las que quieren existir a la misma vez, en lucha con el mínimo momento de dicción que les ha tocado inaugurar para hacer posible su existencia, aunque por naturaleza quede incompleta. Cada sonido reside en una reducida instancia temporal, en un instante considerado suficiente para conseguir sus efectos. La ontología auditiva participa de una sesión de escritura improvisatoria, en la cual un balbuceo sin fin ni finalidad surge como contrapartida de un acto del habla que supuestamente debería tener conclusión, más no sea una precaria. El big bang gráfico y sonoro aremete contra las convenciones de la idea del poema, esto es, contra las nociones racionales que deberían imponerse durante la lectura, que es precisamente cuando la escritura está ocurriendo por primera vez. A principios del siglo xx, el crítico uruguayo Lauxar arremetió contra la lírica de Julio Herrera y Reissig afirmando que sus poemas carecían de principio y de final (129). La consideró —como gran defecto— ilógica. En una época en que el mundo se cargaba de sonidos prístinos (primera

mitad del siglo xx), el difícil trabajo de crear una incongruencia perfecta a partir del nivel auditivo era abominado.

Saturado de acontecimientos fono-textuales, *Altazor* resulta a primera y ulteriores vistas un espacio ocurrente y exclusivo, donde ni las historias de antes ni las historias de después escondidas en las palabras llegarán a ser completamente conocidas. Allí, en el cenit de ciertos sonidos haciendo *surf* sobre la ola más alta de la atención, la idea de origen y finalidad sucumbe para hacer prevalecer un sentido de instantaneidad, de que algo está ocurriendo sin que se sepa bien qué o por qué sucede. Sin punto de comparación, el poema retiene todas las cicatrices auditivas que participan de la coincidencia entrópica, la cual permite verificar un resultado sin causas. El lenguaje se ha cansado de esperar, se apega a las modificaciones que pone en práctica, saliendo de lo convencional mediante una conversación en la cual se oyen otras hablas en el habla, otros silencios en aquello que empieza a hacer mutis. En todo caso, la poesía renace como sonido epifánico aconteciendo tras el fracaso originado por el pensamiento neo-positivista con intenciones de explicar la vida nueva cuando esta hacía su aparición. El lenguaje es llevado a una hendidura implosiva en la cual se pacta su reinicio, porque las palabras, tal como han quedado dispuestas, ya no bastan para significar al mundo en su recién estrenada complejidad:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfínifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Tralalí tralalá
 Aia ai aaia i i (Huidobro 1983, 111)³.

Así concluye el canto IV, en tanto el V se inicia afirmando: “Aquí comienza el campo inexplorado”. El poema, canto a canto, exhibe el misterio de una escritura leída mientras se escribe, mientras deviene expectativa de sí misma y responde a un intento de explicación en vías de desarrollo. Estamos ante un fenómeno proliferante que no quiere acostumbrarse al razonamiento y que esconde las piezas faltantes de su rompecabezas. Por el propio contenido de sus estrategias, impide ser anticipado y verificado por la razón: preserva las evidencias para su propio beneficio. Las frases no dejan pistas rastreables como para advertir lo que viene antes ni tampoco luego,

³ Cabe observar, respecto a este pasaje, que cuando el corrector de español de Word (spelling and grammar) llega a las instancias del poema en las cuales predomina un “paisaje de letras”, automáticamente cambia al inglés. Por supuesto que tampoco en esa lengua reconoce el escenario lingüístico a corregir.

en el acontecer de la próxima frase que cumplirá con los mismos propósitos de incompletitud que la anterior.

La autorreferencialidad no pierde de vista sus proposiciones (ni se pospone), ni explicita los motivos de su apego a una continuidad cargada de sucesos independientes de la secuencia. Su oportunidad en la dicción depende de aquello que en el poema puede ser (y ocurrir) una vez más. El poema, pues, es una antología de sus panorámicas idiosincrasias; convergencia protagónica de los materiales textuales sobre los cuales el pensamiento lleva a cabo una sesión auditiva que se disipa y se reinicia, que es documento sonoro antes que monumento gráfico: estado en alerta de una textualidad particular que no generaliza, sin embargo, la ausencia de categorías.

En el itinerario de los nombres cuando son dichos, el poema deviene un compendio de registros en desarrollo, cuyas prerrogativas han ido desapareciendo durante el transcurso de la dicción, en el trayecto de eliminación de la redundancia, en la consagración retórica de un impulso caracterizado por lo que podría haber sido mientras todavía es y no obstante sigue de largo. Caracterizando la aplicación de un método cuya *paideia* resulta inaplicable, el poema ejemplifica una fuerza desestabilizante atraída por sus recursos, por la facilidad de estos para hacerse irreconocibles, encriptados en el secreto de siempre. Va contra la noción de literatura, de reconocimiento en términos de interpretación. La escritura diagnostica algo que no ha ocurrido, para intentar saber así cómo sería de haber sucedido y contribuido a ser paradigma de una inexistencia.

El límite más allá del espacio grafémico es transgredido por una onda expansiva sonora, y en ese límite incalculable un destino imprevisto puede ser vislumbrado, una y otra vez, aunque no sea accesible o esté próximo a su conclusión. El poema arremete contra la noción de literatura, de reconocimiento en términos de literatura. Las palabras quedan libradas de la obligación de primero ser nombre para recién luego ser significado. Después de todo, el Verbo se hizo presente en el mundo como ruido iniciático, como nacimiento auditivo:

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo.

“Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano. “Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales” (Huidobro 1986, 56).

Entonces, ¿cuáles serían los límites dentro del sistema del poema, hasta qué punto la combinación de ciclos auditivos hace posible un estado de continuidad en los versos, alrededor de los cuales las variaciones se acumulan? En *Altazor*, el lenguaje interroga la itinerante sensibilidad de la sintaxis. Prolonga los efectos de una semiosis, articulando con cortes y subrepticias cesuras una disciplina fragmentaria

propiciante de su inaccesibilidad. El acertijo retacea sus contraseñas, traslada el reconocimiento hacia la periferia, donde las huellas del erosionado sentido reconocen su privacidad. En este aspecto, la curiosidad del sonido puede ser incalculable: sabe hablar en voz más alta que baja, a la cual no se llega por aproximación, aunque se llega antes de estar. La voz acontece como instrumento nada didáctico, sin convertirse en fórmula ni prerequisite, siendo más bien reconocimiento de algo que no puede ser definitivamente declarado. La respuesta del habla precede a la comunicación, poniéndola en vías de desaparición.

Las expectativas de interpretación aplicadas al poema se sienten inoperantes una vez que el ritmo se ha saturado de su mejor resonancia, alterando la trayectoria de sus trazas bajo las cuales se esconde un destino indefinido, autoexcluido de todo afán taxonómico; en esa coreografía sin aplicación específica, la beligerancia lingüística encuentra la manera de excederse sin repetirse. El lenguaje se rebela contra el papel que le han querido imponer en el papel para convertirlo en agente referencial, coartada del entendimiento: contra la taxonomía, pero además contra la taxidermia. Es un organismo vivo. Al expandirse pierde rigidez (también nitidez) y en su adensamiento cumple con su misión de activar lo inmotivado, lo que comienza a significar en el momento en que la interpretación asume su fracaso y la atmósfera del poema queda definida por una deriva auditiva, en la cual varias texturas rítmicas entran en colisión.

Tal como se ha destacado, *Altazor* privilegia una sintaxis elíptica expansiva. Las palabras se sienten completas a solas, en trance solipsista, incluso cuando son versiones de neologismos con significado indetectable, establecidas más cerca del lenguaje del oído que de la coincidencia simétrica con un significado emergiendo después de “lo que se escribe”. El poema es el recinto donde las voces no han sido llamadas pero igual vienen. Se prolonga como paradoja asintáctica, como caja de Pandora y resonancia en donde la gramática auditiva sospecha de su probable sentido ausente. Le toca ponerse a decir sin haber planeado hacerlo. Triunfa la impostura de un tartamudeo traducible exclusivamente al ámbito de la percepción. Las reiteradas alusiones a un vacío repetitivo entran en colisión y determinan la pausa que al replegarse habla de otra manera, apelando a un ritmo con solfeo propio.

El proceso abstractivo, originado por un haz audiovisual (cuyo desplazamiento a la manera de un collage en movimiento crea unidades fuera de la totalidad) y radicalizado por la composición fragmentaria del espacio del poema en el cual ocurre, alcanza su momento culminante mediante la consecutividad de estrategias auditivas distorsionantes que no pasan dos veces por la misma frase. Todo, también lo restante, se establece para que ocurra la próxima vez. Las palabras significan aquello que son cuando suenan y expresan, pero asimismo representan la sensualidad de su resonancia. Son el ritmo troquelante que magnifica la *significancia* (o

sensualidad del significado postergado) e imposibilita cualquier explicación deductiva a partir de la prosodia (una prosodia solo con pros).

De esta manera, el dispositivo a disposición cuestiona el acto mismo de la lectura, la forma tradicional de leer, palabra por palabra, sintagma por sintagma, estrofa por estrofa, intentando divisar en la arquitectura grafémica en apariencia lineal un significado unificador, un instante pleno que incluya la participación de las opiniones de la razón. *Altazor* pasa al lector la responsabilidad de la interrogante: ¿Por dónde empezar, en qué momento situar la conclusión del acto de la lectura? El ojo entra en nerviosa vigilia debido a la actuación reiterada de un sonido que no permanece sin pasar desapercibido y que hace posible el reconocimiento de otras estrategias capaces de prolongar la dispersión en la unidad y el funcionalismo en la autorreferencialidad.

El mismo año de la publicación de *Altazor*, 1931, André Breton publicó el libro *Clair de terre*, que incluye el poema “L’union libre”, epítome de la poesía surrealista, situado entre el alarido monocorde de la voz (una voz ventrílocua) y la tonalidad desquiciada de un sonido a la búsqueda de un habla escrita (94). Ambos textos radicalizan una práctica fonética fuera del libreto, donde guturalidad y sintaxis actúan como hermanos siameses y en la cual se perciben de manera pormenorizada los legados diversos de Marinetti, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, pero también los ecos actualizados del Cabaret Voltaire y la música de sílabas dadaísta. Las onomatopeyas, repeticiones y frases distorsionadas al servicio de un ritmo, mas no de un significado interpretable, escenifican un acto encantatorio que redefine la actividad misma de escribir poesía, y de leerla. Escribo, luego pienso. ¿Qué es a partir de ahora eso que llamamos poesía y cuándo comienza a serlo? ¿Cuándo deja de ser tal, en caso de que sí? “Poesía del lenguaje” antes de que dicha clasificación existiera, *Altazor* es una parábola camaleónica situada entre la lírica del *non-sense* a lo Lewis Carroll y la abstracción polifónica propia del *sound poetry* y del *language school*, cuya exactitud epistemológica está dada por la aglomeración de sonidos apabullando las intenciones totalizadoras del significado, y lo que este supuestamente representaría. La interpretación termina agobiada. Entre el habla y la música, si es que existe tal anfíbio lugar, el poema de Huidobro exalta la técnica de una dificultad tensionada por lo que quizás sabe muy bien y sin embargo prefiere callar, por lo menos todavía. Es el canto de cisne de una época entre comillas anunciando que el futuro ya no será lo que era.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ashbery, John. “The Impossible”. *Poetry* 90.4 (1957): 252.
Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
Breton, André. *Clair de terre*. Paris: Gallimard, 1966.

- Cluver, Claus. "Reflections on Verbivocovisual Ideograms". *Poetics Today*, Vol. 3, No. 3, Poetics of the Avant-Garde (Summer, 1982): 137-148.
- Eliot, T. S. *The Letters of T.S. Eliot*. Volume 1:1898-1922. Valerie Eliot, ed. New York: Harcourt, 1988.
- Huidobro, Vicente. *Altazor/Temblor de Cielo*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1983.
- . *Obra poética*. Edición crítica de Cedomil Goic. Nanterre: ALLCA XX, 2003 (Colección Archivos, 45).
- Lauxar (Osvaldo Crispo Acosta). *Motivos de crítica*. Montevideo: Palacio del libro, 1929.
- Lawton, Anna, ed. *Russian Futurism through its Manifestos 1912-1928*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

RESUMEN / ABSTRACT

La originalidad de *Altazor, el viaje en paracaídas* coincide con el amanecer de una nueva época en la historia del mundo caracterizada por la revolución tecnológica y la aparición de varios protagonistas ubicuos de la realidad del siglo xx, como el televisor, la radio y el avión. El poema da cuenta de este momento augural y puede verse como una lectura crítica del mundo moderno, en el cual se articula una imposibilidad de significación, esto es, tiene lugar el primer gran fracaso del lenguaje como instrumento de conocimiento. El poema es, en ese aspecto, uno de los primeros ejemplos en ilustrar la consolidación de una época gutural, caracterizada por sonidos autorreferentes que vienen a ocupar el lugar de las palabras.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro, *Altazor*, revolución tecnológica, lectura crítica, mundo moderno, fracaso del lenguaje, sonidos autorreferentes.

VICENTE HUIDOBRO' ALTAZOR AND THE ONOMATOPEIA OF FLIGHT

The originality of Altazor, Voyage in Parachute coincides with the dawn of a new world era characterized by a technological revolution that was marked by the appearance of such twentieth-century artifacts as television, radio, and airplanes. The poem reflects the beginning of this new era and can be interpreted as a critical reading of the modern world which gives expression to the impossibility of signification—that is, to the first great failure of language as an instrument of knowledge. In this sense, the poem is an expression of the consolidation of a "guttural era," characterized by self-referential sounds that take the place of words.

KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), *Altazor*, (1931), technological revolution, critical reading, Modern world, language failure, self-referential sounds.

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008