

*ALTAZOR O EL DESEO MÁS ALLÁ DE LO SIMBÓLICO*¹

ALTAZOR OR THE DESIRE BEYOND THE SYMBOLIC

Luis Antonio Tolentino Sifuentes
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima
pchultol@upc.edu.pe

RESUMEN

El artículo analiza la colisión entre los deseos de Altazor y las estructuras simbólicas latentes en el poema: el cristianismo, el capitalismo y la poesía tradicional. Terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos» será el gran dilema del protagonista. Para desarrollar este planteamiento, se recurre al método hermenéutico con enfoque multidisciplinario. Se concluye que los deseos insatisfechos ante los patrones institucionalizados develan la fragilidad de los valores en que se asienta la cultura.

PALABRAS CLAVE: Altazor, Psicoanálisis, Existencialismo.

ABSTRACT

The article analyzes the collision between the wishes of Altazor and the latent symbolic structures in the poem: Christianity, capitalism, and traditional poetry. Ending “in the jaws of insatiable oblivion” or reaching “eternity like a dove in his hands” will be the protagonist’s great dilemma. To develop this approach, a hermeneutical method and multidisciplinary focus will be used. The article concludes that the unsatisfied desires reveal the fragility of the values on which the culture is based.

KEY WORDS: *Altazor, Psychoanalysis, Existentialism.*

Recibido: 19 de marzo de 2022. Aceptado: 30 de Agosto de 2022.

¹ Este estudio se realizó en el marco del X Concurso de Incentivo a la Investigación auspiciado por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, institución donde laboro en la línea de Investigación del área de Humanidades.

1. INTRODUCCIÓN

Altazor o El viaje en paracaídas. Poema en VII cantos (1931) de Vicente García Huidobro Fernández asienta, sin duda, una de las piedras fundacionales en la lírica de la vanguardia hispanoamericana. El lirismo épico de sus versos explora la subjetividad moderna cuestionando los cimientos de su constitución ontológica: la fe, el trabajo y el arte. A Altazor le aterra el carácter artificial de estos parámetros socioculturales, los cuales han sido instituidos para el sufrimiento, la disolución de la identidad humana y el fácil olvido, respectivamente. Se enfrenta a esas imposturas que atentan contra su voluntad mediante la construcción discursiva de sus ansias de infinito. De tal suerte que sus pretensiones de absoluto persiguen una afirmación de naturaleza ontológica, una redención ante el sufrimiento, la disolución de la identidad y el olvido institucionalizados en el horizonte simbólico el mismo que -como apunta Žižek- siempre está operando de manera virtual en nuestras interrelaciones y en el circuito de nuestros deseos (19).

Desde sus primeros versos, el poema hace sentir el resquebrajamiento con un orden anterior. Se trata de la hiancia fundamental:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
 ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonris
 Con la espada en la mano?
 ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?

(Canto I, vv. 1- 5).

Súbitamente, Altazor reconoce la pérdida de su serenidad, el abandono de su sonrisa y «el terror de ser» a través de un desdoblamiento de la voz lírica en una segunda persona. Con esta proyección poética, Altazor encarama sus inquisiciones metafísicas del ser-en-el-mundo por un escenario mítico primordial: «la espada en la mano» retoma la metáfora de la expulsión del paraíso terrenal en un amago lírico que a su vez anticipa -como se verá más adelante- la condena del «hombre hormiga» y la búsqueda de la redención en una nueva poesía. Desde el inicio, el poema también presenta la conciencia trágica del protagonista. Como apunta Kierkegaard, «[a] tener el héroe trágico una conciencia reflexiva, esta reflexión sobre sí misma no solo lo aísla del Estado, la familia y el destino, sino que muchas veces lo desvincula de su misma vida anterior» (23). Y los versos siguientes, en efecto, posicionan a Altazor en un escenario de absoluto aislamiento:

Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que florece en las alturas del vacío

No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 ¿En dónde estás Altazor?

(Canto I, vv. 9 - 13).

El inicio del poema articula entonces dos momentos. Uno, en el que el protagonista vuelca sus inquisiciones contra sí en un ejercicio de búsqueda ontológica; y dos, cuando se instala en un escenario de absoluta soledad como una estrategia enunciativa de posicionamiento ético suspendido: *No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza*. Esta suspensión es necesaria para que Altazor se ubique al margen del orden simbólico; a partir de ahí se van a producir más adelante los cuestionamientos de las ofertas simbólicas (desde una posición ontológica con una ética suspendida); esta operación discursiva es necesaria para la iluminación de la conciencia crítica de Altazor, pues como apunta Lacan: «si la emoción puede ser desplazada, invertida, inhibida, si ella está comprometida en una dialéctica, es porque ella está capturada en el orden simbólico» (*Los escritos técnicos de Freud* 346). Posicionado un tanto al margen, Altazor irá por la posibilidad de un nuevo fundamento ético para la cultura:

Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
 ¿No ves que vas cayendo ya?
 Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
 Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
 Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
 Sin miedo al enigma de ti mismo
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios

(Canto I, vv. 26 - 30).

En cuanto a la recepción crítica del poema, coexisten dos líneas hegemónicas de interpretación². En la línea interpretativa del fracaso (o la muerte), Schweitzer (1971) concibe la angustia de Altazor como la expresión de la tragedia humana ante

² En otro artículo, Altazor en la crítica. Hacia un estado de la cuestión (1971 - 2021), se abordó la hipótesis de que la crítica altazoriana, históricamente, ha actuado de manera contradictoria y verificacionista. Por una parte, en marcos temporales casi simultáneos, *Altazor* es el poema de la muerte y la rebelión; y al mismo tiempo, el poema del fracaso y el triunfo. Por otra parte, ha sido recurrente la hermenéutica verificacionista centrada en el cotejo de la experiencia ficcional del protagonista (o la estructuración explosiva de los cantos) con otras narrativas incluso disímiles, como es el caso de la asociación del canto séptimo con el conjuro de un chamán o el fin de un evento cósmico.

sus límites por comprender el universo³ -esta experiencia tendría su correlato en la expulsión del paraíso edénico-: «Altazor se asienta [...] en un mito básico, el mito del abandono paradisiaco y la voluntad de afirmación» (413). En la misma línea interpretativa, Borinsky (1974) concibe el descenso en el paracaídas como el entierro de la poesía: «*Altazor* es un entierro de la poesía hispanoamericana del Modernismo al Creacionismo. Es el fin de los cenáculos literarios, los manifiestos, la ilusión de que la poesía tiene objetivos unívocos» (128). Sucre (1975) y De Costa (1981), los estudiosos canónicos del poema, reajustan sus ángulos de lectura y sustituyen la connotación de la muerte por la del fracaso.

En la línea interpretativa del triunfo, Caracciolo (1974) descifra la reversibilidad del palíndromo *eterfinifrete* del canto IV como una estrategia discursiva a partir de la cual se revierte la negatividad ontológica de los primeros cantos del poema. Unos años más tarde, en 1978, Yúdice avala la propuesta de Caracciolo: «es evidente que la interpretación de que el final del poema solo representa el fracaso, expuesta por la mayoría de la crítica, tiene que reevaluarse» (184); y sugiere que el incesante subir y bajar de emociones se condensa gráficamente en la reversibilidad del palíndromo *eterfinifrete*. También comparten esta perspectiva Quiroga (1992) y Ávila (2001), quienes redescubren la función lúdica del palíndromo como respuesta a la búsqueda de la afirmación. El primero sostiene: «Vista desde el principio o desde el final de la palabra, la *n* es la séptima letra, que corresponde a los siete cantos de *Altazor* y a las siete letras de la palabra *Altazor*» (360). Y para Ávila, la presencia radioactiva de los cantos finales sería la ruta para entender la propuesta de una poética lúdica y jubilosa ante las moribundas expresiones cotidianas sumidas en el pragmatismo.

Sin embargo, en ninguna de estas líneas hegemónicas de interpretación, se ha reflexionado lo suficiente en un aspecto central del poema: la subjetividad disidente del protagonista ante los códigos socioculturales y estéticos, enjuiciados a lo largo del poema: el cristianismo y sus plegarias muertas, capitalismo y el hombre hormiga, y la “poesía poética de poético poeta”. Por ello, la hipótesis que guía nuestro estudio es que los deseos de *Altazor* disienten de los ofrecimientos ontológicos del orden simbólico; pues al examinarlos uno a uno, es llevado por su conciencia reflexiva a una encrucijada existencial: Terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos». Ergo, la metáfora de la caída postula la revisión de los cimientos en que se asientan los valores de la cultura, dado que, desde la perspectiva de *Altazor*, parecen estar encauzados hacia el sufrimiento, la agonía

³ La lectura de Schweitzer asocia dos elementos en la tensión ontológica de *Altazor*: sus ansias de infinito y su terrenidad: «El conato de usurpar al régimen divino y el esfuerzo por ganar la sabiduría infinita están contenidos por la certidumbre de que la conciencia humana es limitada, mortal [...]» (61).

y el olvido. Discursivamente, por eso, impregna sus deseos más allá de las plegarias muertas del cristianismo, de la rutina del «hombre hormiga» atrapado en el capitalismo y más allá de la «poesía poética de poético poeta».

En cuanto al abordaje metodológico, nuestro artículo sigue un enfoque multidisciplinario con énfasis en los aportes del psicoanálisis de orientación lacaniana y los aportes del existencialismo (de Kierkegaard a Heidegger). Del primero, nos interesa los postulados referidos al orden simbólico; y del segundo, las ansias de perpetuación a través del otro ante la angustia de la nada y el terror al olvido. El alcance de nuestro análisis pone mayor atención en los cantos I y III porque concentran el motivo de nuestro interés en el presente estudio.

2. ALTAZOR Y LAS PLEGARIAS MUERTAS DEL CRISTIANISMO

En este apartado, se describe la colisión entre los deseos de Altazor y la oferta ontológica del cristianismo; es decir, se pone en evidencia la imposibilidad de la fe cristiana para tramitar los deseos de posteridad del protagonista. De entrada, en el poema se aprecia el terror a la muerte como una inquietud radical:

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

(Canto I, vv. 20 - 22)

Los versos anuncian una de las claves del poema: la permanencia del ser a través de la voz: mientras la tierra siga su órbita, siempre podrá haber un traspie, una amenaza ligada a la entropía; y una forma de superarla es consiguiendo la permanencia de la voz (vale decir: que no se seque, que no se haga invisible, que siga constituyéndose en una fuente de significados). La voz con la que Altazor pretende alcanzar esa permanencia es la del poeta, cuya libertad le permite explorar los resquicios más profundos de la subjetividad humana incluyendo la angustia de su finitud. Como apunta Kierkegaard: «El propio lenguaje verifica que la angustia es una categoría de la reflexión [...] A esto hay que sumar que la angustia involucra siempre una reflexión sobre la temporalidad» (54).

Uno de los caminos por los que, bíblica e históricamente, la voz ha permanecido en la memoria de los hombres es el cristianismo. Lucas, Mateo, Marcos, Juan devienen en vehículos por los que la palabra de Cristo ha permanecido hasta nuestros días. La voz, la palabra -o el lenguaje en un sentido más amplio- calzan en este caso en la consigna heideggeriana: «el lenguaje es la morada del ser». Altazor ansía esa posteridad a través de la palabra, pero enfrente tiene un rival muy poderoso, Cristo.

Por eso, si bien Altazor celebra su deicidio, la lógica del cristianismo pervive en él, pues guarda un plan redentor para la humanidad:

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

(Canto I, vv. 565 - 568).

La figura de la hostia es muy poderosa por todo lo que representa en la tradición judeocristiana; posee una carga semántica e histórica asociada a la ética que se manifiesta concretamente en la limpieza periódica de la conciencia. Y si retomamos la idea heideggeriana del lenguaje como morada del ser, «la hostia de la palabra» evidentemente sugiere un reordenamiento ético de la cultura. Por consiguiente, la aspiración de Altazor consiste en ganar un espacio en el horizonte estético de la palabra; solo a partir de ese espacio ganado podrá transmitir el evangelio de su poesía: «Con cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática». Si intenta instaurar otro orden fundacional, es preciso apartar el que tiene en frente:

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

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema 100
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
 El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
 Hundirse con sus templos
 Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso

(Canto I, vv. 91 - 106).

El horizonte simbólico del cristianismo canaliza los deseos humanos de hermandad y comunidad terrenales, pero desatiende aquellos deseos humanos de trascendencia ontológicamente inherentes: «La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el empeño por universalizarse,

es el hambre y sed de eternidad y de infinitud» (Unamuno 154). Si bien la fe es uno de los dispositivos institucionalizados históricamente a través de la Iglesia, Altazor advierte su desgaste; la metonimia «cruz agonizante» personifica la crisis de los valores eclesíásticos y, por tanto, el abandono espiritual del hombre moderno. Aquellos códigos cristianos como amar al enemigo u ofrecer la otra mejilla no forman parte del proyecto altazoriano; constituyen más bien «plegarias muertas». La sumisión y obediencia han sido neutralizadas, y el mandato cristiano ha perdido eficacia. Kierkegaard señala que la consigna del sufrimiento por los demás solo puede funcionar de manera cabal si responde a una obediencia absoluta (40).

El desgaste de la fe y el abandono espiritual del hombre moderno se agudiza más desde la perspectiva de Nietzsche. Para él, la fe cristiana no es una convicción de la existencia de Dios, sino una súplica “espiritual” con la que el hombre crea para sí un horizonte salvador. Los versos 95 y 97 del fragmento citado, «¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? » «¿Y hay que poner algo acaso?», expresan en efecto la angustia del ser humano por identificarse con algún semblante de la cultura: «*un semblante es el momento ontológico del ser [...] el momento en que un objeto “semeja” darnos la causa final de nuestros esfuerzos*» (Mondoñedo 90). Y la causa final del cristianismo, hacia el cual apunta todos sus esfuerzos apenas es una promesa: la resurrección después del Juicio Final. Altazor rehúye de esta oferta ontológica; ¿cómo confiarle nuestra fe a un dogma que «no ha resuelto ningún problema»?

La búsqueda de Altazor es la gloria, la posteridad, la permanencia. Mientras no haya esa garantía, su deseo no podrá tramitarse entre las ofertas simbólicas de la cultura. Desde la perspectiva lacaniana, el lugar del deseo es crucial para la comprensión del sujeto. «Esta posición solo puede concebirse en la medida que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico» (Lacan 215). Sin Cristo, sin fe, sin esperanza, el deseo altazoriano se convierte en un reclamo existencial hacia sí mismo:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos
 Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
 Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana 220
 Pasto en las fauces del insaciable olvido
 Pasto para la rumia eterna del caos incansable
 Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
 Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
 Se me caen los dedos muertos uno a uno 225
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?
 Dadme el infinito como una flor para mis manos

(Canto I, vv. 217 – 228).

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

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

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

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

La expresión «Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?» guarda estrecha relación con la cuarta frase de Cristo en la cruz: «Padre mío, ¿por qué me has abandonado?». El carácter implacable del sufrimiento cristiano es la imagen concluyente a la que apela el yo lírico para ilustrar su desamparo. La secuencia «¿Qué has hecho de mí?» - «Se me caen los dedos muertos uno a uno» expresa la pesadilla humana del ser-para-la-muerte. Ante esta experiencia heideggeriana del ser arrojado al mundo (es decir, al lenguaje), Altazor se pregunta qué ha sido de su voz, su «voz cargada de pájaros en el atardecer». La vitalidad únicamente parece conservarse en una memoria que se esparce. El temor por el debilitamiento de su voz también se aprecia

con claridad en el verso veinte del primer canto: «Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible». Como urge sobreponerse a esa amenaza, se apela a la misma lógica del cristianismo: persistir en la memoria de los hombres a través del lenguaje. Solo de ese modo puede actualizarse constantemente el rito sacrificial; sobre este punto Lacan sostiene: «Toda la aventura cristiana se entabla a partir de una tentativa central encarnada por un hombre cuyas palabras deben ser vueltas a escuchar todas ellas» (Lacan 178). De algún modo, la desaparición física que implica la muerte es compensada con la continuidad fenomenológica en el orden del lenguaje.

Si asumimos que el responsable de la arquitectura retórica de un discurso, más allá del yo poético, es el sujeto de la enunciación, entonces, cuando Altazor interpela a Vicente Huidobro y le dice «qué has hecho de mi voz»⁴ le está exigiendo insumos lingüísticos y poéticos para su inmortalidad (como poeta). El recurso del desdoblamiento autor – personaje revela también, como apunta Hugo Friedrich, una conciencia crítica en el quehacer de la poesía moderna. No en vano, en su poema “Arte poética”, Huidobro remarca que «El rigor verdadero/ reside en la cabeza». En esta medida, Altazor traslada estratégicamente la presencia del gran Otro cristiano a un gran Otro autoral. En efecto, la relación de Altazor (personaje) con el Otro (autor) encumbra al autor a un rango divino. Ya que en el tesoro de significantes del cristianismo, no puede tramitar sus deseos de eternidad, Altazor recurre al tesoro de significantes de la poesía y apela a su propio autor, ante quien se reconoce un súbdito de su voluntad.

3. ALTAZOR Y EL HOMBRE-HORMIGA DEL CAPITALISMO

Altazor rechaza también el orden simbólico capitalista por el efecto deshumanizante del hombre hormiga. En el proyecto altazoriano, en el que la música y la poesía juegan un rol fundamental, el hombre hormiga constituye un óbice de rango ontológico y no representa una garantía para comprender la reformulación ética de la civilización en función de valores que recuperen el centro de la subjetividad humana.

Como es sabido, a partir del siglo XVII se acentúa la organización empresarial del mundo capitalista en distintas etapas. Nos interesa remarcar la del Fordismo, aquella en la que la producción de automóviles en serie incluyó también estrategias comerciales para despertar el deseo masivo del consumo en nombre del progreso: «la fecha simbólica de iniciación del fordismo es 1914, cuando Henry Ford introdujo su jornada de cinco dólares y ocho horas para recompensar a los trabajadores que habían armado la línea de montaje en cadena de piezas de automóvil» (Harvey 147).

⁴ En tanto que *Niebla* de Unamuno es publicado en 1914, es probable que Huidobro haya revisado el pasaje en que Augusto Pérez desafía con finos argumentos a su propio autor don Miguel de Unamuno.

A partir de ese año, se transformó considerablemente el estilo de vida de los obreros, quienes ingresaron pronto al circuito del consumo de los productos que ellos mismos fabricaban. Hacia 1930, el Fordismo se consolidaba como una forma generalizada de productividad mecanizada en las fábricas.

Como se puede intuir, la presencia del hombre-hormiga en el poema presenta un correlato histórico. En el imaginario social, dicha imagen ha ido evolucionando y ganando una connotación más positiva; está asociada, por ejemplo, al hombre trabajador, aquel que se gana el pan con el sudor de su frente. Este yo ideal prefigurado simbólicamente por el sistema capitalista mediante mandatos de laboriosidad desmedida es, naturalmente, rechazado por Altazor:

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

Si bien el progreso es el mandato del yo ideal en el sistema capitalista, es también una fuerza exterior enajenante, pues diluye la identidad humana hasta reducirla a mera cifra... No es la voluntad individual la que prevalece, sino la voluntad de los aparatos de producción: «En la producción de mercancías que se realiza en las condiciones del trabajo asalariado, gran parte del conocimiento, de las decisiones técnicas, así como del aparato disciplinario están fuera del control de la persona que en realidad hace el trabajo» (Harvey 145). Incluso, las posibilidades de que el hombre – hormiga se divierta (y consuma) es escrupulosamente planificado por los sistemas sofisticados de producción. Por eso, desde una perspectiva althusseriana, Altazor capta un doble agravio contra el hombre – hormiga: su voluntad no cuenta en las decisiones sobre la producción y, para mitigar sus tribulaciones, sus necesidades de consumo son direccionadas. Solo le queda ironizar a Altazor:

Ah la hermosa vida que preparan las fábricas	481
La horrible indiferencia de los astros sonrientes	
Refugio de la música	
Que huye de las manos de los últimos ciegos	

Frente a la hermosa vida que traen las fábricas en las producciones masificadas, Altazor contrapone la alternativa estética de la música. Sin embargo, no será fácil transmitir su propuesta de sensibilidad estética, pues como apunta Harvey:

La aglomeración de los trabajadores en las grandes fábricas siempre planteó la amenaza de organizaciones laborales más fuertes y mayor poder de la clase obrera: de allí la importancia del ataque político a los elementos radicales dentro del movimiento obrero después de 1945 (157).

En otras palabras, la arquitectura mercantilista del Fordismo evitó cualquier intento de organización humana. La música y el arte en general suscitan experiencias privadas de disfrute que amenazan la producción y el consumo en cadena. El verso «La horrible indiferencia de los astros sonrientes» grafica la desatención de la subjetividad humana en las «Gigantescas ciudades del porvenir». Además, la lógica del progreso capitalista es inversamente proporcional a las atenciones de la subjetividad: las grandes ciudades pueden ser más grandes materialmente, pero la atención humana del sujeto es cada vez menor. Como esta verdad es insoportable, entran a tallar las máscaras sociales con un sinfín de aparatos institucionalizados, cuya finalidad termina siendo el ocultamiento de la precariedad material y espiritual de la existencia humana. Irónicamente, estas máscaras terminan configurando nuestra cultura y sus mandatos. Tal vez por esta razón, como apunta Žižek, la palabra *cultura* termina siendo «el nombre para todas esas cosas que hacemos sin creer en realidad en ellas, sin tomarlas muy en serio» (39). Es precisamente este carácter artificial del ordenamiento cultural el que Altazor intenta desnudar en los siguientes versos:

¿Qué me importa la burla del hombre-hormiga
Ni la del habitante de otros astros más grandes?
Yo no sé de ellos ni ellos saben de mí
Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular
De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres
(Canto I, vv. 522 - 526).

Biológica, existencial y éticamente, Altazor se concibe atrapado en una realidad violenta. El origen de esta violencia es la amenaza latente de su propia extinción. Frente a «la hermosa vida que preparan las fábricas», la angustia de Altazor expresa con elocuencia la tragedia humana de su inevitable desaparición. Esta conciencia a sangre viva guarda un paralelo inquietante con la súplica de Cristo en el monte de los Olivos; pues en ambos casos la conciencia de finitud interpela tenazmente. Dice Feuerbach que Cristo asume un sufrimiento absoluto porque su obediencia es absoluta; en el caso de Altazor, la fuente de sus inquietudes es «la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres». Reluce una vez más la conciencia crítica del héroe trágico; en efecto,

los cómodos guiones que provienen del ordenamiento sociocultural resultan incompatibles con los deseos de Altazor. Quien sí parece subordinarse a aquellos guiones de supervivencia es el hombre – hormiga, sin agencia ética ni capacidad reflexiva, cuya identidad se diluye en las construcciones artificiales del orden simbólico: «Es como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como marionetas, con nuestras palabras y gestos dictados por un poder omnipresente y anónimo» (Žižek 18).

Ante tales amenazas (el aplanamiento de su individualidad, el atentado contra la singularidad y el agravio contra sus las pretensiones estéticas), Altazor reafirma su conciencia reflexiva de héroe trágico con esta exhortación:

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

En el confinamiento fordista de la producción a gran escala, mientras el hombre-hormiga acata el mandato del patrón en las grandes fábricas, la postura de Altazor recae en la interpelación existencialista: «Revienta pesimista más revienta en silencio». Esta dicotomía recurrente en la presentación de la oferta de una estructura simbólica y los deseos insatisfechos del protagonista es una constante en todo el primer canto. La ambivalencia entre estadios de júbilo y arranques de angustia representa, siguiendo a Freud, la búsqueda de una homeostasis síquica: «Ante situaciones de máximo sufrimiento también se ponen en función determinados mecanismos psíquicos de protección» (24). Prima en Altazor, sin embargo, un imperativo insensato del autococonocimiento, una búsqueda identitaria que no parece hallar: «¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar? / ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?» (Canto I, vv. 504 - 505).

En contraposición a la crisis identitaria de Altazor, la presencia del hombre –hormiga goza de una identidad definida que, aunque vacua, le permite participar en la lógica del mercado y satisfacer sus deseos de consumo. En esta medida, se puede afirmar que el hombre-hormiga asume su laboriosidad bajo el guion fantasmático⁵ del

⁵ El hombre-hormiga está encapsulado en la fantasía del discurso de la modernidad, aquel que asegura el porvenir de las grandes ciudades a través del trabajo. Una fantasía es la construcción imaginaria que neutraliza la angustia: «La naturaleza ilusoria de la fantasía funciona como sostén para el deseo de identificación» (Stavrakakis 79).

éxito (trabajo = progreso); Altazor rehúye de ese guion so pena de convertirse también en «Un número que se mueve y sufre y baila»; rehúye de ese disciplinamiento que, como señala Harvey, supuso en la época fordista «cierta mezcla de represión, acostumbamiento, cooptación y cooperación, todo lo cual debe organizarse no solo en el lugar de trabajo sino en la sociedad en su conjunto» (145). Llama la atención cómo esa facilidad con que en las «Gigantescas ciudades del porvenir» la subjetividad tiende a subordinarse a los ofrecimientos simbólicos del mercado continúa en nuestros días:

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

4. ALTAZOR VS. LA “POESÍA POÉTICA DE POÉTICO POETA”

La única certeza que avizora Altazor en sus inquisiciones metafísicas es la seguridad de su propia desaparición: «Altazor, morirás. Se secará tu voz y serás invisible» (I, 19). En su intento por reconvertir esta situación, desliza una intención disidente desde el Prefacio: «Los verdaderos poemas son incendios [...] Un poema es una cosa que será». La tensión entre la certeza de la desaparición física y las ansias de continuidad se resuelve con la poesía, una poesía «que será». En esta estratagema, que bien remite a la figura del ave fénix, Altazor argumenta por qué la poesía romántico modernista carece de ese espíritu de resurrección. En el drama altazoriano, el deseo ontológico de permanencia colisiona contra una estética poética artificial. El canto III intenta resolver esta tensión:

Matemos al poeta que nos tiene saturados	50
Poesía aún y poesía poesía	
Poética poesía poesía	
Poesía poética de poético poeta	
Poesía	
Demasiada poesía	
[...]	
Todas las lenguas están muertas	
Muertas en manos del vecino trágico	

Hay que resucitar las lenguas	
Con sonoras risas	
Con vagones de carcajadas	125
Con cortacircuitos en las frases	
Y cataclismo en la gramática	

A diferencia de la zozobra de Altazor cuando examina el orden simbólico del cristianismo enajenante y capitalismo deshumanizante, ante la poesía saturada reacciona con entusiasmo, como si hallara al fin la oportunidad para su afirmación ontológica. De hecho, se encuentra en el terreno de su competencia: la poesía, el motor que empieza a impulsar su trascendencia. La idea es clara: Altazor aspira a ser un poeta imperecedero, pero los recursos poéticos hallados en el camino no son suficientes. Por ejemplo, no confía en el carácter ornamental de los recursos modernistas o románticos en boga. Protesta: «Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos como iluminados/ Otra cosa otra cosa buscamos» (Canto III, vv. 65 - 67). Y en esta búsqueda, propone «Cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática» (Canto III, vv. 126 - 127). Así empieza a notarse el proyecto creacionista que subyace en *Altazor* «[...] el Creacionismo es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto» (Huidobro 1637). Entre los versos 70 y 100 del canto III, se aprecia con más claridad este intento:

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

El mandato poético anunciado en el canto I, «Que se derrumben las vigas del cerebro», empieza a tomar cuerpo en el canto III. La «catástrofe preciosa en los rieles del verso», que habrá de chisporrotear en los cantos finales del poema, amaga su propósito en la treintena de símiles del fragmento citado. La cascada de versos se inicia con el verbo «Sabemos», y cabe preguntarse rápidamente ¿quiénes saben y qué se sabe? De facto queda descartado el protagonismo del hombre-hormiga; se trata más bien de una propuesta subjetiva que articula la trascendencia humana a través de la poesía.

Dicho de otro modo, la treintena de símiles evidencia lúdicamente el lugar común de la poesía tradicional; «Sabemos» alude a un hartazgo de la sintaxis poética convencional; pero expresa también una agencia en el plano del conocimiento poético,

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

En un sentido freudiano, el enriquecimiento de las expresiones poéticas responde al principio del placer, el cual está, no obstante, en permanente tensión con el principio de realidad. De ahí el necesario intercambio simbólico entre el sujeto y el orden cultural, entre el yo y el peso de la Ley, entre la innovación vanguardista y el peso de la tradición. Como apunta Braunstein, «[e]l conflicto del sujeto y el Otro sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios» (58). Es por eso que en los versos citados se conserva todavía el lado referencial de los infinitivos y los sustantivos. Se conserva asimismo el lado semántico de las palabras (mirada, árboles, pájaros, navíos, rey auroras, profetas), pero se interrumpe la composición tradicional de las estrofas. Volviendo a Freud, puede afirmarse que la potencia aplastante de la proliferación anafórica responde también a un principio del placer en el proyecto altazoriano:

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

(Canto III, vv. 142 - 147).

Hay otro momento, entre los versos 566 – 569 del canto V, en el que la intención lúdica del principio del placer se amalgama con la búsqueda de la posteridad y se ejecuta el anuncio disidente del Prefacio: «Los verdaderos poemas son incendios [...] Un poema es una cosa que será». De este modo, la desaparición física que implica la muerte es compensada con la continuidad fenomenológica en el orden del lenguaje:

La canción del pirata	Altazor
La luna en el mar riela En la lona gime el viento Y alza en blando movimiento Olas de plata y azul	La lona en el mar riela En la luna gime el viento Y alza en blanco crugimiento Alas de olas en mi azul

Tabla 1: *La canción del pirata y Altazor*

Intercambiar *luna* por *lona* en los dos primeros versos tiene como propósito elevar la imagen del viento de un paisaje marino a un escenario sideral. La facilidad con que este efecto se consigue (únicamente se han interpolado vocales) insinúa la fuerza transgresora de la poética huidobriana. El propósito subversivo de Altazor, en términos poéticos, se puede apreciar en la inversión de la jerarquía: lona – luna. Visualmente, en el cuarteto de Espronceda, el término *luna* ocupa el primer verso, mientras que en el canto de Altazor se ubica en el segundo. Este detalle sería superfluo si no fuera por la fuerte tradición romántica que hay detrás de dicho término. El verso altazoriano «En la luna gime el viento» evidencia la impronta vanguardista del creacionismo en dos niveles. Por un lado, irrumpe en el plano del significante sutilmente para subvertir un contenido instaurado en la tradición; el intercambio sutil de las vocales insinúa además la delicadeza con que se puede intervenir en los discursos de la cultura para elevar su valor estético: «En la lona gime el viento», visualmente, eleva su rango semántico: «En la luna gime el viento». Por otro lado, ese mismo verso anuncia la posibilidad de una deconstrucción del orden cultural; pues el viento que se eleva por el espacio lunar cuenta además con la cualidad humana de gemir. El viento está asociado al movimiento y el gemir tanto al dolor como al placer. El viento que gime por la luna grafica los esfuerzos por alcanzar un deseo, algún sueño. Solo así se entiende los dos versos siguientes: «Y alza en blanco crugimiento/ Alas de olas en mi azul». En suma, la transgresión poética responde a una voluntad de afirmación; mientras en los versos de Espronceda, el protagonista es el viento que genera las olas en una noche de luna; en los versos huidobrianos, el protagonista es Altazor.

A GUISA DE CIERRE

Rehuir de las ofertas simbólicas del orden sociocultural permite un mayor acercamiento a las condiciones de vulnerabilidad de la subjetividad humana. Cuando Altazor rehúye de ellas, no solo las sojuzga, sino también cuestiona su propio estatus ontológico en el mundo. Ante esta angustia, ni el cristianismo, ni el capitalismo, ni la poesía tradicional ofrecen respuestas satisfactorias. La pérdida súbita y violenta de la «primera serenidad» del protagonista pone en evidencia la intensidad de sus deseos insatisfechos frente a los patrones del orden cultural establecido. La oferta ontológica

del cristianismo no es aceptada por Altazor, porque a través de sus plegarias muertas solo reproduce el sufrimiento. Y aunque implícitamente sugiere una vida más allá de la muerte, en la práctica «no ha resuelto ningún problema». Asimismo, el protagonista advierte la condición deshumanizante del orden simbólico capitalista que trae como consecuencia la imagen desubjetivada del hombre hormiga. Esta consecuencia deshumanizante tiene como punto de apoyo el fordismo en cuyos engranajes de producción en serie incluso consideraba un espacio para el consumo masivo de los propios obreros. El proyecto poético de Altazor colisiona con ese entramado, porque su canto necesita un espíritu sensible. Por último, la disconformidad de Altazor con la tradición poética es una forma de cuestionar los fundamentos en los que se sostiene la civilización. La preocupación que ronda en la conciencia crítica de Altazor desde el primer canto no solo es de índole estético, sino fundamentalmente un cuestionamiento de su ser-en-el-mundo. La crítica contra la «poética poesía de poético poeta» es también una crítica contra los valores que fundamentan la civilización contemporánea. En una entrevista de 1937, Huidobro lo sostenía claramente: «Pienso que el poeta debe saber que se trata de ofrecer obras que fundamenten el mundo y la visión del hombre» (1641). Lo interesante de la poesía altazoriana es que discurre críticamente por los discursos instaurados hegemónicamente en la tradición para desestabilizarlos desde sus propios fundamentos y propone, insinúa más bien, un replanteamiento de los valores éticos y estéticos en que se sostiene la cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Borinsky, Alicia. "Altazor: entierros y comienzos". *Revista Iberoamericana* (1974): 125-128.
- Braunstein, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. 2º ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- De Costa, René. "Introducción a Vicente Huidobro". *Altazor / Temblor de cielo*. 7º ed. Madrid: Catedra, 1994.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición a cargo de Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ALLCA XX, 2003.
- Freud, Sigmund. *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Madrid: Editorial Trota, 2012.
- Lacan, Jacques. *Los escritos técnicos de Freud. Seminario I*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____. *El seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Kierkegaard, Soren. *De la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Mondoñedo, Marcos. *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse*. Diss.

- Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011. Repositorio UNMSM Web 23 ene. 2022
- Mondoñedo, Marcos; Vargas, Martín; Calle, Karen. *Lo que no cesa de no escribirse*. Dedo Crítico Editores, 2014.
- Quiroga, José. “El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y Altazor”. *MLN* 107.2 (1992): 342-362. Web. 15 ago 2019 <www.jstor.org/stable/2904743>
- Schweitzer, Allan. “Altazor, de Huidobro: Poema en Paracaídas”. *Revista Chilena de Literatura* (1971): 55-77.
- Stavrakakis, Yannis. *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2007
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Sarpe: 1983.
- Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.