UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ALTAZOR Y EL MITO SOBRE EL LENGUAJE: LA DECONSTRUCCIÓN DEL SIGNO LINGÜÍSTICO COMO MEDIO REGRESIVO PARA LLEGAR AL ORIGEN DEL LENGUAJE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
IAN EMMANUEL BALLARDO OVIEDO

ASESOR: DR. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES



CD. MX. FEBRERO, 2025

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Primeramente, agradezco a Dios, al de mi inocente infancia y al de mi intrincada adultez, por revelarme la palabra divina y la humana. El Verbo se hizo carne, quizás sólo por experimentar el lenguaje de los hombres. Acepto el misterio, y agradezco la revelación.

Agradezco a mi familia. A mi madre, por su inagotable amor y cuidado en cada día de mi vida. A mi padre, por su esfuerzo permanente y ejemplo firme. A mi hermana, por tantas horas de complicidad. Tenía esta deuda con ustedes.

Agradezco al Seminario de Técnicas y Metodología de la Investigación Literaria (Letras Hispánicas) (SEM_23_01) de la Facultad de Filosofía y Letras, por apoyarme a concluir mi etapa universitaria con este trabajo.

Agradezco a cada una de las personas involucradas en mi vida durante la realización de este trabajo. A las que estuvieron y a las que permanecen, de cerca o de lejos. “Aquí debería estar tu nombre”, escribió Rubén Bonifaz Nuño. Y claro que lo está.

Índice

Introducción ……..…… 3

Capítulo 1. Estado de la cuestión …… 10

Capítulo 2. Eje mitológico …….. 25

2.1. La metáfora …….…….…… 30

2.2. Símbolos y tópicos mitológicos en *Altazor* ……..…….…..… 39

2.3. El dios creador Altazor ……..……...……..……. 49

Capítulo 3. Eje antropológico…….. 60

3.1. El periodo lingüístico y el tiempo cíclico…….…… 65

3.2. El período prelingüístico y el ritmo de los ritos...…… 75

3.3. La zona prelingüística y el caos original…….……..…….…….. 85

Conclusiones……..……..… 96

Introducción

Hablar de los orígenes del lenguaje significa entrar en uno de los temas antropológicos de gran discusión en el entendimiento universal del ser humano. Diferentes disciplinas se han interrelacionado para ofrecer diversas posturas: desde la lingüística y la evolución de la comunicación humana, la neurociencia y el desarrollo cognitivo, la sociología y el crecimiento de los asentamientos humanos, hasta la filosofía y la biología. Un tema tan amplio y ambiguo, ligado a las primeras raíces de la humanidad, despierta controversias científicas y una amplia gama de posibilidades. En la antigüedad, en la época histórica de las culturas fundacionales, el hombre creó todo un sistema de creencias y explicaciones del mundo a través de los mitos. Estas narraciones imaginativas y cosmológicas constituyeron las primeras formas de literatura y también las primeras explicaciones para el entendimiento de nuestro mundo, incluyendo el lenguaje.

De esta manera, los mitos conservan una gran riqueza antropológica por la construcción de una cosmogonía en cada cultura. Desde la perspectiva literaria, entretejen una tradición tanto oral como escrita de personajes y tramas en los tiempos de la creación del mundo. Además, se originan a través de una fuerza poética innata, esto es, usando la imaginación antes que la razón para generar la cohesión narrativa y para explicar las causas del universo. Ahora bien, desde la perspectiva antropológica, los mitos sintetizan y codifican el pensamiento arcaico, desde las estructuras metafísicas hasta los orígenes de cualquier actividad humana. Nuevamente, la imaginación se sobrepone ante la explicación científica y reúne un conjunto de símbolos para la construcción de la experiencia religiosa. En referencia al lenguaje, cada cultura ha propuesto su propia explicación mítica para

entender este elemento antropológico y lingüístico. Tal cuestionamiento ha sido retomado, en específico para esta investigación, por un poeta chileno del siglo XX: Vicente Huidobro.

Nacido en 1893 en Santiago de Chile, Vicente Huidobro fue un poeta que desde sus diecinueve años ya poseía un objetivo claro dentro de la poesía: "En mis primeros años toda mi vida artística se resume en una escalada en ambiciones [...]. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: «Es preciso ser el primer poeta de mi siglo»" (Huidobro, citado por Costa, *Introducción* 10). A partir de 1916 empezaría a profesar su postura estética y su movimiento poético: el creacionismo, en el que el poeta crea su propia naturaleza con sus leyes imaginarias a partir de imágenes totalmente inéditas. A través de sus conferencias escritas y de sus ensayos, Huidobro sostenía los postulados y fundamentos de su corriente artística, vislumbrando así una revolución en la naturaleza metafórica de la poesía. A tal extremo llevó su experimentación estética que, en 1931, apareció el poema largo que es considerado su obra cumbre y la mayor consecuencia del creacionismo tanto estética como lingüísticamente: *Altazor o el viaje en paracaídas.*

Este poema es la obra más ambiciosa de Huidobro. A su vez, como se mencionó, representa el mayor ejemplo estético y teórico del creacionismo, ya que cumple con estas dos finalidades: la exaltación de un mundo metafórico inédito y el cuestionamiento de las fórmulas retóricas tradicionales, lo que provoca la demostración de sus ideales hasta las últimas consecuencias sobre el sistema lingüístico. Estos son los propósitos de *Altazor* y su realización sucede a través de la caída narrativa de un personaje alado durante siete cantos. Desde el Prefacio pareciera que el mundo alrededor está creándose en el momento, y muy pronto el cuestionamiento poético y moral se desarrolla. Sin embargo, mientras más se avanza en la lectura, el orden morfosintáctico se desconfigura, a tal grado de finalizar en un desorden vocálico y totalmente incomprensible en el último canto. Por ello la caída de

Altazor guarda una relación íntima con el lenguaje y su ambigüedad ha causado diferentes perspectivas críticas.

Por lo tanto, como primer objetivo, en el primer capítulo, este trabajo reúne las diferentes interpretaciones críticas alrededor de *Altazor*. En general, los estudios que han presentado un análisis sobre el poema se pueden dividir en dos extremos: como un viaje ascendente y estratosférico en la búsqueda de la eternidad, o bien, como una caída moral y lingüística debido a la imposibilidad de sostener un mundo creado. La ambigüedad de *Altazor*, en especial de los últimos cantos, permite el desarrollo de ambas categorías. Sin embargo, hay dos interpretaciones en especial que ofrecen una mirada totalmente distinta a la línea vertical de la ascensión y a la caída. Estas propuestas son la raíz de este trabajo: la revisión de *Altazor* como un viaje horizontal y regresivo, el poema que comienza con el momento de la creación y el lenguaje normativo hasta el último canto que representa el caos codificado por una incomprensión lingüística. De esta manera nace el cuestionamiento de esta visión crítica: el poema de Huidobro como un mito sobre el origen del lenguaje y la codificación regresiva hacia los albores de este.

Entonces, la interpretación de este trabajo plantea una posible lectura del poema como un mito y, por ende, propone la identificación de las características mitológicas y antropológicas para sustentar dicha lectura. Un autor fundamental para este trabajo y seleccionado por su visión en este tema es Roland Barthes y su definición teórica del mito a partir del signo lingüístico saussureano. Sin embargo, otro de los objetivos de este trabajo es la demostración de cierta particularidad de *Altazor:* el poema que no sólo narra, a semejanza de un mito, la creación de un mundo y el origen del lenguaje, sino que también utiliza el sistema lingüístico o la escritura para codificar los inicios de este. Por tanto, este trabajo está dividido en dos capítulos analíticos. En primer lugar, el eje mitológico

(Capítulo 2), donde se reúnen las propiedades semánticas (en otras palabras, las interrelaciones en el área del significado) que proporcionan a *Altazor* la constitución de una lectura mítica. Y, en segundo lugar, el eje antropológico (Capítulo 3), donde se manipula el significante para ejemplificar el origen antes mencionado.

Este orden obedece al análisis de Roland Barthes con su relación entre el mito y el signo lingüístico. Por lo tanto, el segundo capítulo de este trabajo está enfocado en el área del significado y su propósito es identificar las posibles propiedades mitológicas de *Altazor,* las cuales se conforman por un entretejido semántico y poético. Una de las claves fundamentales para este primer apartado es la concepción de la metáfora para Vicente Huidobro. De ser un recurso retórico para la comparación de dos objetos, la metáfora se convierte en la ley constructiva de un mundo totalmente inédito e imaginario. Esta percepción que nace desde el creacionismo, movimiento estético fundado por el mismo Huidobro, le permitirá crear en *Altazor* un espacio de nuevas interrelaciones semánticas y en proporciones mitológicas en el momento de la creación.

En efecto, el creacionismo de Huidobro modifica la visión estética de la metáfora[1], lo cual permite crear en *Altazor* nuevos escenarios similares, como explica el poeta en su ensayo "El Creacionismo": "El poema crecionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados" (139). Asimismo, para la constitución de una narración poética, el poeta utiliza diferentes tópicos mitológicos y símbolos, los cuales también son necesarios revisar en el primer capítulo por sus implicaciones semánticas. Los tópicos mitológicos son producto de la tradición narrativa de los mitos, mientras que los símbolos están presentes como recursos poéticos con una carga semántica y estética. Sin

[1] Vicente Huidobro escribió diversos textos donde estableció los principios estéticos del creacionismo, por ejemplo, el poema *Arte poética* y el manifiesto *Non Serviam,* los cuales serán esenciales para este trabajo.

embargo, lo peculiar del trabajo de Huidobro dentro de *Altazor* es la reactualización de estos elementos, es decir, la adaptación debido a la influencia del creacionismo y a la época del siglo XX. De esta manera, este trabajo busca identificar los tópicos y los símbolos que Huidobro resignifica para la posible esencia mitológica en el hilo narrativo del poema.

Asimismo, un tercer elemento revisado en la categoría del eje mitológico es la presencia de los entes divinos dentro de los mitos y, en correspondencia, de una personalidad creadora dentro de *Altazor*. En primer lugar, hablando sobre los mitos, es evidente la presencia de los dioses en la creación del cosmos y su convivencia con el ser humano a través de las costumbres y las fuerzas de la naturaleza: "Y los seres supremos de las poblaciones primitivas, así como los grandes dioses de las primeras civilizaciones históricas, relatan todos ellos relaciones más o menos orgánicas con el cielo, la atmósfera, los acontecimientos meteorológicos, etc." (Eliade, *Tratado*... 120). Por otro lado, Huidobro expone en su teoría creacionista la posición del poeta como el creador de su propio mundo y de su propia naturaleza inédita, lo cual queda demostrado en el poema. El narrador y también protagonista del poema, el ser alado que desciende con su paracaídas y llamado Altazor, se presenta como creador de nuevas imágenes y de un cosmos generado por las leyes de la imaginación, estableciendo así un ambiente mítico.

Ahora bien, en el tercer capítulo de este trabajo se desarrolla el eje antropológico para complementar la lectura mitológica de *Altazor*. En primer lugar, la esfera cosmológica, donde se entiende el pensamiento religioso sobre la sacralidad del tiempo y el espacio en la mitología. En segundo lugar, la esfera lingüística, donde Huidobro intenta codificar su propia versión de la adquisición del lenguaje de manera regresiva y poética. Un fundamento teórico para este ángulo es la división de Roman Jakobson entre el periodo lingüístico y el prelingüístico para categorizar los fenómenos sucedidos en el aprendizaje infantil del

lenguaje. Por ende, se demuestra en este trabajo que los últimos cantos de *Altazor* codifican una versión del origen del lenguaje utilizando, de manera regresiva, los principios pragmáticos del proceso de adquisición en el infante.

De esta manera, en el tercer capítulo se revisan particularmente los últimos tres cantos de *Altazor*, los cuales han causado múltiples perspectivas críticas por su ambigüedad. Los cantos V y VI cubren la etapa lingüística en la adquisición del lenguaje, pero ordenados de manera regresiva. Por tanto, en primer lugar, se revisa el Canto V, donde las experimentaciones morfosintácticas de Huidobro podrían estar paralelamente relacionadas con los principios pragmáticos aplicados en la adquisición de lenguaje. Posteriormente, en el Canto VI, donde sólo aparecen sustantivos y verbos sin conexión gramatical ni semántica, hay una asimilación con la etapa transitoria hacia el periodo prelingüístico donde todavía no aparecen las palabras funcionales que ordenan sintácticamente el discurso. Al mismo tiempo, también se revisan las nociones cosmológicas del tiempo cíclico y el espacio sagrado que se implementan en estos cantos para continuar con la lectura mitológica del poema.

Finalmente, se llega al capítulo VII, la codificación del periodo prelingüístico, donde se refleja el desarrollo de cadenas silábicas sin conexiones semánticas hasta las mínimas vocales de los balbuceos. Esta última parte del poema concentra la mayor ambigüedad y dificultad de lectura por su incoherencia semántica, pero, al mismo tiempo, por la mayor libertad fonética. En este punto, las propuestas de Jean-Jacques Rousseau sobre el ritmo como generador del lenguaje primitivo son puntualmente útiles. En el Canto VII, Huidobro escribe y codifica de manera poética su propia versión del origen del lenguaje, y por ello este segundo capítulo en general se enfoca más en el área del significante. Asimismo, el Canto VII podría materializar el caos cosmológico utilizando

recursos lingüísticos. Por lo tanto, a través de estos procesos, este trabajo busca sostener la visión de *Altazor* como un mito sobre el origen del lenguaje con la diferencia y la particularidad de codificar y ejemplificar tales inicios al final del poema.

La cuestión sobre el origen del lenguaje ha provocado diferentes perspectivas científicas a lo largo de la historia del hombre, las cuales se complementan de manera interdisciplinaria para una mayor comprensión. Por otro lado, en los tiempos de las civilizaciones antiguas, la mitología fue una manera de responder al mismo cuestionamiento utilizando narraciones metafóricas y personajes sagrados. Cada mito que contestaba a los orígenes del habla y del lenguaje es diferente según la cultura. Sin embargo, todos mantenían la misma conciencia cosmológica: la reactualización del evento cósmico. En el siglo XX, Huidobro diseña un poema que no sólo muestra un mundo imaginario totalmente inédito y creado, sino que también desafía todas las leyes normativas del lenguaje. A través de este trabajo, podríamos encontrar ciertas propiedades en *Altazor,* tanto mitológicas como antropológicas, para leerlo como el mito moderno y vanguardista sobre el origen del lenguaje. Sean ansias de inmortalidad o fracaso creacionista, las últimas consecuencias de *Altazor* bien podrían ser las primeras causas: el balbuceo de la especie, que empieza a enunciar y codificar el mundo que le rodea.

Capítulo 1. Estado de la cuestión

Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en siete cantos fue publicado en 1931 por la Compañía Ibero Americana de Publicaciones en España (111). Dieciocho años después, el poema de Huidobro llegó a su patria chilena en la edición de *Altazor*, publicada por la Editorial Cruz del Sur en 1949 (107). Destaco la importancia cronológica de ambas ediciones porque, con ello, se puede vislumbrar el despliegue de la crítica alrededor del poema. De hecho, uno de los primeros textos que se refiere a *Altazor* es el prólogo realizado por el poeta chileno Eduardo Anguita, "Vicente Huidobro, el creador", en *Antología* del año 1945[2]. Durante la segunda mitad del siglo XX, múltiples artículos críticos aparecieron en revistas, tanto literarias como académicas, que abordan *Altazor* desde diferentes perspectivas, ya sea con un análisis estructural ajustado a sólo una revisión del poema, o bien, con una interpretación personal de cada investigador sosteniendo una temática teórica o ideológica.

En este estado de la cuestión reviso el material crítico disponible alrededor del poema de Huidobro. *Altazor* es un poema complejo, difícil de entender mientras más se avanza en la lectura, y los últimos cantos donde sucede la desarticulación del lenguaje son el centro que divide y multiplica las distintas percepciones críticas. Por ende, he decidido organizar las revisiones de la crítica en dos apartados, en dos extremos de una línea vertical: la caída y la ascensión. Frente a nosotros tenemos dos posibles caminos o direcciones adonde podemos llegar dentro del poema, ya que éste puede ser visualizado como una caída con esencia de angustia e imposibilidad o, desde otro ángulo, como una exploración ascendente en el infinito, un anhelo de eternidad. Debo aclarar que ninguna de

[2] La información de las ediciones de *Altazor* junto con la publicación de Eduardo Anguita se puede encontrar en la "Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro" de Cedomil Goic.

las dos opciones se establece obligatoriamente como correcta, pues ambas se sostienen bajo fundamentos teóricos y personales de cada crítico, expandiendo así el horizonte interpretativo. Sin embargo, después de aglomerar los artículos bajo este orden bipartito, también presento una sección primordial para este trabajo, ya que consta de artículos que se acercan más a nuestra tesis inicial: este conjunto contradice la línea vertical de la caída y la ascensión para proponer una línea horizontal, una regresión lingüística para llegar al posible génesis del lenguaje dentro de *Altazor*.

En primer lugar, abarcaré trabajos que se concentran en la dirección vertical de la caída, y una de las visiones más cercanas a ésta la podemos encontrar en Andrea Ostrov, quien en su ensayo "Altazor de Vicente Huidobro: la realidad en el lenguaje" expone la perspectiva general que posee la crítica acerca de la caída y de la desarticulación lingüística. De hecho, Ostrov indica que, para la realización de ambos propósitos de Huidobro dentro del poema, primero se formula un cuestionamiento del lenguaje como un sistema normativizado y ajustado a las reglas literarias. Es visible la desaprobación de Huidobro con respecto a las viejas tradiciones poéticas, como el uso clásico y anticuado de la comparación, por ejemplo, cuando declara: "Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos comos iluminados" (43)[3]. Por ende, Ostrov señala la importancia de la metáfora creacionista, la cual quiebra las relaciones con el lenguaje, ajusta una nueva lógica y, por tanto, una nueva realidad.

Ahora bien, la complejidad de *Altazor* radica en sostener la nueva realidad bajo un eje temático considerando la desarticulación del lenguaje y la reformulación de la realidad. La caída se convierte, entonces, para Ostrov y para la crítica en general, en la temática del

[3] A partir de aquí se utilizará, para remitir el número de página, la edición de *Altazor* de la Editorial Axial, año 2006.

poema: “Por esta razón, una de las críticas fundamentales de la crítica de *Altazor* ha sido encontrar un eje, un hilo conductor […] el tema de la caída ─del viaje en paracaídas en sus diferentes interpretaciones─ confiere unidad al poema” (185). Posteriormente, Ostrov aporta una explicación a la ruptura del lenguaje a través de la caída y lo unifica a la temática bajo una ambivalencia: “El viaje en paracaídas culmina con la desintegración simultánea del sujeto y del lenguaje. La caída por el espacio y la aniquilación del lenguaje forman parte de un mismo movimiento” (186). Sin embargo, este proceso, al parecer, culmina en una desintegración total del lenguaje, el desapego a toda designación de la realidad. Es la visión crítica general que se tiene de los dos últimos cantos y, como lo escribe Ostrov, “en el canto VII asistimos a la desintegración casi total del sistema lingüístico, hasta quedar una sumatoria de sonidos sin sistematización alguna” (190). Ésta es la cuestión por resolver, que la desintegración no es un proceso culminado, ya que, para esta tesis, puede ser interpretada como un medio o una finalidad.

Ahora bien, el ensayo del crítico Alan Schweitzer, “*Altazor* de Huidobro: poema en paracaídas”, extiende la discusión nietzscheana como una forma de visión y lectura del poema. Como dice el autor, el personaje de Altazor refleja una naturaleza caída y, a la par, el sentimiento de ausencia y orfandad por la muerte de Dios[4]: “El tema central es una reactualización poética del abandono cósmico y de la caída sucesiva de Altazor-Huidobro […]” (Schweitzer 55). La caída contiene dos dimensiones, como una angustia existencialista y, además, como una consecuencia del pecado original, lo que conlleva a la nostalgia y al retorno paradisíaco. El resultado de esa angustia es el desprendimiento de sus

[4] La muerte de Dios para Nietzsche simbolizaba el rechazo a toda estructura moral, pensando específicamente en la judeocristiana que impregnaba la cultura europea: “[…] para Nietzsche, afrontar el problema de Dios como problema no sólo equivalía a perder la creencia en el Dios religioso, sino poner en entredicho las categorías filosóficas tradicionales: verdad, bien, progreso o emancipación” […]” (Cano 58).

ideales morales sobre Dios y la mortalidad, esto es, la transmutación de los valores[5]: "Este rechazo de los valores, la negación absoluta de toda categoría moral produce por un lado la manifiesta experiencia de la desorientación angustial; por otro lado la súbita pérdida del orden jerárquico" (70). Esta operación transgresora se manifiesta moralmente y, gracias al contexto del poema, con consecuencias lingüísticas.

Schweitzer no sólo considera la caída a través del análisis nietzscheano, también busca una forma de trascendencia, la cual no tiene igualdad con un ascenso metafísico sino con una superación de la angustia. Es aquí donde ingresa otro concepto de Nietzsche para validar la trascendencia buscada por Altazor: "El poema es la búsqueda del hombre eterno, del *Ubermensch*[6] que anhela realizar su última metamorfosis en la larga serie evolutiva de seres que comprenden el universo creado" (56). De esta manera, podemos suponer una comparación del superhombre con Altazor, ambos con ansias de reemplazar el lugar de Dios en términos morales y creadores: la posibilidad de crear un mundo a través del lenguaje. Sin embargo, la propuesta de Schweitzer es el desmoronamiento de ese deseo, ya que la locura provocada por las ansias de inmortalidad ocasiona la desintegración del lenguaje y, por consecuencia, la incomunicación con la eternidad. El acierto de Schweitzer es tener una visión diferente sobre la desarticulación del lenguaje, ya que para este crítico representa la locura de la angustiosa caída y la imposibilidad de trascendencia.

[5] La muerte de Dios promueve no sólo en la anulación de la moral, sino también en el replanteamiento y crítica de una nueva moral: "[…] Nietzsche no duda en hablar del prejuicio de la moral. Tras este obstáculo […] cabe entender el nuevo proyecto de transmutación de valores [*Umwertung aller Werte*] y su genealogía histórica de los ideales morales, interpretaciones cristianas que no serían en última instancia sino nihilistas" (Cano 48).

[6] El hombre, una vez desligado de la figura omnipotente de Dios e inmerso en la operación de la transmutación de los valores, ahora busca su superación, esto es, el superhombre: "[…] el *Ubermensch* apunta a un horizonte en el que el centro de gravedad existencial ya no está ubicado en ninguna estructura ideal o trascendente" (Cano 59).

Como vimos, la caída no sólo representa la imagen nítida de Altazor descendiendo con su paracaídas, también denota otro destino: el inevitable caos o, más bien, la imposibilidad. Ésta es la inclinación personal que desarrolla Mathias Lillig en su ensayo "Los fracasos de *Altazor*", en el cual muestra el fracaso exterior e interior del poema: "Altazor proviene de un fracaso y encarna otro. Proviene del fracaso del cristianismo occidental, y encarna el fracaso del creacionismo" (35). En primer lugar, el exterior y el contexto histórico-social de *Altazor* se desmorona con la "muerte" del cristianismo debido a las guerras mundiales y la tecnología bélica y de masas. Asimismo, este fracaso del cristianismo también tiene un efecto interior en el poema: un Altazor que detecta su situación de abandono y soledad, descendiendo en la angustia de su caída.

Ante la catástrofe histórica y moral del siglo XX, tanto Huidobro como Altazor optan por la misma opción: el creacionismo, la creación de su propio mundo y la superación de la angustia a partir de la manipulación del lenguaje. Sin embargo, pronto las desventajas se descubren: ni el lector puede comprender la realidad poética creada, ni el poeta puede controlar la desenfrenada desarticulación del lenguaje (37). Por tanto, el poeta aterriza en un campo del lenguaje, inexplorado e incomunicable: la caída de Altazor es también la caída del lenguaje. Es en este punto donde Lillig explica el fracaso del creacionismo, indicando que "[…] el poeta se da cuenta [de] que su teoría va a fracasar. No puede ser testigo del fracaso mismo, representado por la incoherencia del Canto VII, porque el Canto VII también representa la pérdida de su acceso al lenguaje" (40). Por lo tanto, para Lillig, la caída es sinónimo de fracaso y, bajo el mismo razonamiento, el fracaso es sinónimo de imposibilidad. No obstante, el acierto que ayuda a nuestra tesis es que el autor comparte la visión de Saúl Yurkievich, el cual se revisará más adelante y en su visión comparte que *Altazor* alcanza una etapa prelingüística, plantea el retorno a un estado

primigenio del sonido sin conexión con el mundo. Sin embargo, Lillig lo examina bajo un matiz de incoherencia, de imposibilidad.

Otro caso en el que la caída o descenso simboliza un fracaso metafísico y lingüístico lo encontramos en el trabajo "*Altazor,* o la divina parodia", realizado por David Bary. No obstante, hay una peculiaridad en su percepción acerca de los principios teóricos y estéticos de Huidobro: mientras que *Altazor* es la cumbre y la consumación del creacionismo para numerosos críticos, para Bary es todo lo contrario: "El poema significa el fin de la época creacionista. Hasta podría afirmarse que es el poema anticreacionista por excelencia" (Bary 288). Su contrasentido lo argumenta a través de una comparación con los antecedentes poéticos de Huidobro, ya que su poema largo incumple con algunas posturas retóricas del creacionismo[7]. Además, lo que sucede en los dos últimos cantos es la aniquilación total del creacionismo: no sólo se conforma con erosionar la imagen, sino que culmina con la destrucción fragmentaria de la palabra.

En su afán de buscar un lenguaje que codifique la eternidad, Huidobro sólo encuentra el fracaso del creacionismo y la desarticulación de sus ideales poéticos: "Así, en sus tentativas de encontrar el lenguaje deseado, llega Huidobro casi al total abandono de la palabra. ¿Logró su intento? Creo que lo más prudente es aceptar el fallo del propio Huidobro, quien creía, como veremos, que había fracasado" (290). Efectivamente, al parecer Huidobro está muy consciente del fracaso que conlleva la ejecución y la catástrofe de su teoría poética. Dentro del mundo cosmológico de *Altazor* y debido a la muerte del cristianismo, Huidobro se convierte en el «pequeño dios» de su propio poema. Sin embargo, la desarticulación lingüística de los últimos cantos funciona sólo como una

[7] Bajo la perspectiva de David Bary, *Altazor* incumple con algunos postulados del creacionismo, como la supresión de la prosa anecdótica dentro del poema, o la inclusión de versos breves sin una imagen metafórica sólida, elementos que podemos percibir en los primeros cantos de *Altazor.*

aparente imagen de la experiencia mística de ser creador. He aquí la imposibilidad de un lenguaje metafísico, proceso que termina, en palabras de Bary, en la divina parodia de *Altazor*. Recapitulando todas las consideraciones ya vistas, observamos que la caída representa la trascendencia frustrada, la desesperanza del creacionismo y la imposibilidad de una poesía superior.

La línea vertical se vuelve, ahora, como un péndulo, una oscilación entre la caída y el ascenso, ya que también encontramos trabajos críticos que consideran ambas direcciones. Uno de ellos es el análisis de Jaime Concha, "*Altazor* de Vicente Huidobro". Dentro de este estudio podemos identificar dos elementos que añaden estructura al poema largo de Huidobro y, además, una temática lineal con cierta finalidad: "Con dos procedimientos logra Huidobro estructurar unitariamente su poema: mediante la creación de un personaje lírico y por su desplazamiento en un espacio imaginario" (114). Por ende, observamos la identidad y sensibilidad del personaje-voz poética de Altazor, alter ego de Huidobro, un híbrido entre pájaro y humano, ángel y demonio. La constitución del personaje está acompañada con la exploración del espacio debido a los influjos etéreos y cósmicos relacionados a la caída, lugar donde el escenario metafórico pierde toda conexión lingüística con la realidad.

Pensando nuevamente en el personaje de Altazor, recordemos que en numerosas ocasiones se repite la mención o la acción de la caída. Como lo vimos anteriormente, esta caída tiene su raíz espiritual en la muerte nietzscheana de Dios y en la negación moral del cristianismo y, para Jaime Concha, "es, pues, este hecho histórico-cultural el que determina el temple de Altazor, como obra y personaje […]" (125). Sin embargo, a pesar de contemplar la caída y esta sensación de angustia y orfandad de Dios dentro del poema, para Concha será la causa de un giro inverso, el anhelo de eternidad, el cual sólo es alcanzado a

través de la mujer del Canto II[8] y por el contacto con el éter cósmico en el espacio atmosférico del poema. Tal es mi desacuerdo: para Concha, la eternidad no es una trascendencia sino un lugar aéreo habitado por el éter. Por lo tanto, aunque contempla ambas direcciones, al parecer la búsqueda de eternidad no tendría interconexión con la deconstrucción lingüística.

Un segundo ejemplo de bidireccionalidad, es decir, la consideración dual de caída y ascenso, se encuentra en la reflexión que realiza Antonio Cortijo Acuña en su ensayo "*Altazor*, la palabra poética: estudio de su unidad". Como es evidente, algunos trabajos críticos se enfocan en la búsqueda y definición de las temáticas que funcionan como estructura y unificación de *Altazor*. La propuesta de Cortijo pertenece a esta categoría. Su trabajo nos ofrece dos distintos caminos de análisis teórico. Primero, realiza una revisión del entramado temático del poema a través de ejes isotópicos[9], para llegar a la conclusión de que la isotopía del viaje reúne dos ejes, lo cual revela la contradicción y finalidad de *Altazor*: "El viaje, pues, es espacial y temporal en un anhelo de superar la eternidad […]. Un viaje simbólico de caída angustiada, un viaje a lo largo de la vida, ya marchando hacia adelante, ya volviendo la vista atrás" (54). Por tanto, la isotopía del viaje se desarrolla a través del ambiente metafórico espacio-temporal y con el avance de la identidad de Altazor-Huidobro (yo poético) a través del espacio textual deconstruido. Además, considera que el viaje incluye tanto la angustia de la caída como la búsqueda de la eternidad, los dos extremos (pero de una relación paralela) de nuestra línea vertical.

[8] Incluyo el énfasis y la importancia que el Canto II tiene para Concha ya que, en ocasiones, este canto ha sido considerado como un fragmento que desentona con el resto de *Altazor*. No obstante, el crítico chileno logra hacerlo encajar al analizar a la mujer como un ideal de belleza y eternidad.

[9] Una definición de isotopía la encontramos en el lingüista francés Algirdas J. Greimas: "[…] Hay isotopía cuando se da reiteración de contenido semántico que permite la lectura jerarquizada de un texto […] configura una línea de conexión semántica, una coherencia, un proyecto de lectura" (106).

Esta inclusión de ambos destinos aparece también en el segundo análisis teórico que incluye Cortijo. En éste hay una división del poema en tres temáticas: "El poema *Altazor* participa simultáneamente de los tres regímenes: el postural o diurno, el nocturno o digestivo y el copulativo o amoroso"[10] (63). En pocas palabras, las dos primeras abarcan un conjunto de dualidades: mientras que el diurno representa la caída y la ascensión, el nocturno encierra la eternidad y la muerte. Por otro lado, el tercero, el copulativo, muestra la cualidad procreadora del lenguaje y los alcances a donde desea llegar Altazor. Sin embargo, aquí radica una nueva diferencia de perspectiva por parte de Cortijo, ya que el terreno de la incomprensión causada por la desarticulación del lenguaje sólo es posible en un entorno onírico y nocturno: "El hombre-poeta-Altazor no puede suprimir las barreras temporales y el escape sólo es posible en el ensueño […]. No es cuestión de posibilidad ─explorada hasta sus últimas consecuencias─ sino de realidad y ficción" (60). La diferencia en el trabajo crítico de Cortijo no sólo comprende la consideración de ambos sentidos verticales, la caída y la ascensión, sino también un nuevo sentido para los cantos VI y VII: sólo en el sueño nocturno es posible el mundo irreal y metalingüístico del poeta.

Una vez considerada la conjunción de ambos extremos de la línea vertical, ahora examinaré las propuestas enfocadas en la ascensión. En esta categoría aparece Federico Schopf, quien ha contribuido con sus ensayos a la apreciación del panorama vanguardista latinoamericano, con un cierto énfasis e interés en figuras como Nicanor Parra y Pablo Neruda. En uno de sus escritos, "Poesía y lenguaje en *Altazor*", Schopf propone y vislumbra el ambicioso proyecto de Huidobro: una nueva poesía. Ésa es la tesis principal

[10] Los tres regímenes fueron establecidos por Gilbert Durand para el análisis textual de la configuración simbólica-semántica del espacio, y Cortijo Polar utiliza el poema *Altazor* "como modelo de aplicación al análisis textual de las categorías de Durand -además del régimen postural y del régimen nocturno añade un tercero, el copulativo [...]- como modelo de aplicación pragmática y de justificación teórica" (63).

dentro de su ensayo, resaltando la deconstrucción lingüística como un medio para la meta propuesta: "para el sujeto (anti)poético de *Altazor*, la destrucción de la lengua ─no sólo su deconstrucción, que es razonada─ conduce a la nueva poesía: el acto de destrucción permite el surgimiento de los significantes de la poesía intentada en el poema" (5).

Schopf aporta una observación necesaria para el punto de vista acerca de la deconstrucción lingüística. Reconoce que, a pesar de la incomprensión semántica y gramatical a donde desemboca el poema, la nueva poesía se sigue sustentando con las ruinas del lenguaje, no lo destruye totalmente y estas últimas consecuencias "se constituyen aun en el interior del sistema de la lengua y sus estructuras fundantes. Son sobreestructuras montadas sobre la base lingüística normal y no sobre su destrucción" (11). En otras palabras, la deconstrucción[11] es fundamental, pero no absoluta, pues necesita del mismo lenguaje para llegar a la superación de éste. Otro elemento que no es absoluto para Schopf es la idea de la trascendencia en *Altazor* o, mejor dicho, ésa no es la manera en que el investigador lo interpreta. Aunque lo he catalogado bajo la percepción vertical del ascenso, para Schopf no hay una trascendencia mística, sino una superación ontoteológica[12]: "y su intento de alcanzar una escritura (un salto) que traspase la malla ontoteológica de la lengua heredada" (11). Por tanto, si se supera dicha frontera ontoteológica, este entorno nuevo y superior permite el conocimiento de nuevos significados.

La aproximación crítica que realiza Hugo Montes Brunet en su ensayo "*Altazor* a la luz de lo religioso", no sólo reconoce la ascensión en *Altazor,* sino que contempla al poema bajo un matiz bíblico y místico. Uno de los versos clave para tal interpretación y que

[11] Cabe señalar que el término "deconstrucción", utilizado a lo largo de este trabajo, será considerado como sinónimo de desnaturalización o desarticulación de los niveles lingüísticos, para desvincularlo así de algún contexto filosófico.

[12] Para entender la ontoteología nos remontamos a la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant, donde se ofrece una definición: "La teología trascendental […] cree conocer la existencia de dicho ser [originario] sin apoyo de experiencia ninguna, por medio de simples conceptos, y se llama ontoteología" (487).

inaugura el Prefacio es "Nací a los treinta y tres años el día de la muerte de Cristo" (Huidobro 5). El personaje se autoproclama sucesor de Cristo y, por su condición de caída, se presenta como una especie de ángel desterrado en busca del Paraíso. A partir de este inicio, dice Montes Bronet, "esta relación con lo religioso se da en gran parte del poema y constituye, a nuestro juicio, una clave para su mejor comprensión. En el mismo Prefacio se habla del Creador, de la Virgen y de Dios" (37). Asimismo, incluir a la Virgen aporta más sentido religioso al poema, ya que esta figura femenina sería equivalente a la mujer del Canto II, dándole importancia temática para integrarlo al resto del poema.

A partir de esta visión, cada canto tiene una interrelación mística y religiosa, sobrepasando la caída y la angustia gracias a una superación metafísica: la búsqueda de la palabra creadora, el "Verbo". Por ende, los últimos cantos tienen una interpretación diferente para Montes Bronet: no es incomprensión, es acercamiento a la palabra sin significado, a la palabra que crea: "Es un esfuerzo máximo, de increíble audacia para llegar a la palabra. En verdad, si se quiere, al sonido. El Canto VII representa la cúspide en este esfuerzo" (43). Pareciera que la interpretación de Montes alcanza un destino similar a nuestra tesis, a una zona de creación; sin embargo, tiene una dirección y valor diferente: la desarticulación del lenguaje, en lugar de ser una vía regresiva para llegar al origen, es un desprendimiento terrenal que alcanza una comunión mística con el Verbo. Tal comunión, donde la palabra habita sin noción de realidad y sin propósito de comunicación, sólo tendría su semejanza con el silencio de San Juan de la Cruz y su *Cántico Espiritual*[13]. Al parecer, Huidobro y San Juan de la Cruz logran entrar adonde el lenguaje ya no abarca lo

[13] San Juan de la Cruz (1542-1591) fue un poeta místico, figura destacada dentro de la tradición poética española. Su *Cántico espiritual* es un ejemplo que refleja sus ideales estéticos y religiosos: la poesía como una vía de comunión con lo divino, utilizando el recurso de la amada para la sublimación del amor y su emparejamiento con el amor de Dios. En el *Cántico espiritual* encontramos el verso "Un no sé qué que queda balbuciendo", que evidencia la desarticulación del lenguaje debido a un encuentro místico, referencia que podemos conectar con los últimos cantos de *Altazor*.

trascendental y lo indecible, lo inefable se expresa a través del silencio provocado por la experiencia mística, lo cual afirma la alternativa de la ascensión en *Altazor*.

Hasta aquí ya reunimos los casos críticos que abarcan los dos extremos ─la caída y la ascensión─ de nuestra línea vertical como una forma de visualizar las distintas interpretaciones del viaje de Altazor. Ahora bien, esta tercera sección encierra una propuesta de interpretación con la imagen de una línea horizontal, la cual se apega más a nuestra tesis y donde la regresión y la progresión marcan un ritmo en la lectura del poema de Huidobro. Uno de los trabajos que más se aproximan a esta visión de *Altazor* como una regresión del lenguaje es el ensayo llamado "*Altazor,* la metáfora deseante", de Saúl Yurkievich. El análisis realizado por Yurkievich realmente es una apología y una sublimación de la metáfora, no como una herramienta retórica, sino como la descripción de una naturaleza inédita e imaginaria. Aunque otros críticos buscan ejes temáticos que unen todo el poema de Huidobro, Yurkievich sostiene que la metáfora es el recurso de unificación y constitución de la realidad creacionista: "*Altazor* deshace el mundo literal para sustituirlo por otro regido por la causalidad hilozoísta[14] de lo metafórico […] la metáfora ocasiona tanta migración figurativa que ésta se vuelve transmigración conceptual" (143). Por lo tanto, la metáfora es vista como el motor literario de la unidad y dirección del poema, así como un fundamento estético-teórico que establece un orden cosmológico.

Ahora bien, la metáfora no sólo transforma la realidad del mundo, sino también la realidad del lenguaje. La metáfora se convierte en el curso que multiplica y ensancha el significado a tal grado que se adentra al contexto de los significantes, esto es, a las palabras en sí. Esto es lo que exactamente sucede en los cantos VI y VII: se da una superación del

[14] "Hilozoísmo: (gr. *hyle, zoé,* materia y vida) doctrina que sostiene que la materia es animada o viva. Se encuentra en muchos pueblos primitivos y en algunos de los filósofos presocráticos" (Xirau 534).

orden semántico y la ruptura del orden gramatical, así como la deconstrucción total hasta las unidades mínimas de las vocales. Yurkievich lo sintetiza de esta manera: "*Altazor* retorna al dadá primigenio, al caldo biogenerador, a la prelengua, a la fluidez amniótica, a la flotación melódica" (146). Por ende, el fin del poema desemboca en un aparente estado anterior de la lengua, donde todas las posibilidades semánticas son ilimitadas y no existen normativas en ningún nivel del lenguaje.

Podemos presenciar aquí una posible etapa prelingüística o, en otro sentido, el origen del lenguaje. Esto se acerca a nuestra tesis inicial, ya que encuentra el mismo propósito a través de otro medio: para Yurkievich, la metáfora es la única herramienta que deconstruye la realidad y el lenguaje para llegar a un posible origen; en cambio, nuestra tesis considera la deconstrucción lingüística como un medio conformado por varios fenómenos mitológicos y antropológicos, entre los cuales se halla la metáfora. Aunque el camino es diferente, una cosa es cierta: el origen del lenguaje es el mayor espacio con potencial metafórico, donde los significados, en lugar de ser comparados, son creados.

La segunda propuesta dentro del margen de la línea horizontal resulta ser una sorpresa dentro de la acumulada crítica del poema largo de Huidobro, ya que constituye la postura musical con la cual Felipe Cussen analiza las últimas consecuencias de la desarticulación del lenguaje. Aunque su ensayo, "Canto VII de *Altazor:* lecturas críticas a través del sonido", contempla las posturas tanto de la caída en descenso como de la conquista del lenguaje a través de la ascensión, su interpretación se enfoca en la cualidad sonora de los últimos cantos. De esta manera, a partir de una reunión de interpretaciones, Cussen concluye que "[…] pareciera que la mayoría de los críticos hispanoamericanos aún no han evaluado la posibilidad de relacionar el Canto VII como parte de la explosión de la poesía fonética de inicios del siglo XX" (83). Esta nueva lectura del poema destaca la

vertiente vanguardista y experimental en la cual está inmerso Huidobro y, por consecuencia, puede catalogar a *Altazor* como poesía fonética.

Pero Cussen aporta una visión muy peculiar a través de la traducción musical de los fragmentos fonéticos del poema, ya que enumera algunos trabajos musicales inspirados en *Altazor* y que reemplazan las palabras por instrumentos y cantos. Algunos de estos trabajos transportan el Canto VII a un entorno musical, logrando una similitud con un lenguaje primitivo, una especie de ceremonia chamánica. Tomando como ejemplo una composición de Patricio Wang[15], encontramos el uso de indumentaria relacionada con las aves y su función cosmológica para los pueblos chamanes, "pero más importante que estas referencias, es el intento por crear, aunque sea dentro de los límites de una pieza de concierto, un ambiente cercano al de una ceremonia" (85). Dentro de esta ceremonia, más allá de las danzas y los instrumentos, el lenguaje utilizado en los rituales se compone de vocalizaciones y cánticos incomprensibles. Según esta percepción musical, el Canto VII representa una lengua primitiva, una serie de sonidos rítmicos y sin ningún significado semántico. Su interpretación crítica-musical propone un retorno al origen de una lengua utilizada con fines "sagrados", no comunicativos; por tanto, se convierte en una vía cercana a nuestra tesis, puesto que se remonta regresivamente hasta la lengua de los pueblos primitivos para interpretar la desarticulación del lenguaje del Canto VII.

Ambos trabajos, el seguimiento de la transformación de la metáfora en Yurkievich y la interpretación musical que identifica Cussen, se ajustan a nuestra línea horizontal como una forma de regresión lingüística a lo largo de *Altazor*. Por tanto, ambas visiones evolucionarán, para este trabajo, como ejes teóricos para continuar la fundamentación del

[15] Patricio Wang, nacido en el año 1952, es un músico y compositor chileno, perteneciente al grupo folclórico Quilapayún. Wang tuvo contacto con Huidobro y, de hecho, realizó una musicalización de los últimos cantos de *Altazor* en una composición llamada "Dialecto de pájaros", referencia considerada para este trabajo.

poema como un recorrido regresivo hacia el origen del lenguaje. En otras palabras, la metáfora como parte de un corpus mitológico y la musicalidad ritual de los últimos cantos nos ofrecen un soporte y un camino para llegar a tal origen. En primer lugar, como explica Yurkievich, la metáfora llega a tal grado en el poema que ya no es necesaria ni la gramática ni las palabras, bajo una incomprensión comunicativa. Esto es lo que podemos encontrar en el origen del lenguaje, en los últimos cantos de *Altazor,* una explotación semántica fuera de las normativas lingüísticas: ya sea que las nuevas sílabas se vacíen de significado o, por otro lado, las nuevas palabras posean una semántica fuera de nuestra comprensión. Todo este proceso encaminado bajo un desarrollo de elementos mitológicos y lingüísticos. En segundo lugar, la musicalidad ritual nos recuerda a las ceremonias, ese acto sagrado que sacraliza el lugar, el tiempo y el lenguaje. Lo profano se vuelve sagrado, el canto ceremonial se vuelve mito. Es aquí donde podemos preguntarnos si Huidobro utiliza el mito de la caída para retornar a un origen primigenio y mitológico del lenguaje. Esto puede relacionarse con el filólogo alemán Max Muller, quien fundó la mitología comparada y concluyó que el mito es una "enfermedad del lenguaje". De esta forma, el eje mitológico y el antropológico son dos posibles vías dentro de la desarticulación del lenguaje para llegar a su origen.

Capítulo 2. Eje mitológico

Como se mencionó, una de las vías para analizar *Altazor* como un posible viaje regresivo hacia el origen del lenguaje será lo que en este trabajo denomino "eje mitológico". En pocas palabras, el poema de Huidobro contiene elementos propios de la mitología que aportarían una relación y cercanía con los albores del lenguaje. De esta manera, el mito, anterior a la racionalización científica de la realidad, confiere causa al mundo del hombre y un significado a lo existente. Los mitos explican mediante un lenguaje no científico, sino contemplativo, imaginario. Este razonamiento aporta un punto de partida para este capítulo: la poesía, en cuya esencia es contemplación de la naturaleza y razonamiento imaginativo, es el lenguaje del mito. Esta idea la encontramos en las culturas primigenias: la explicación del mundo a través de lo imaginativo, el instinto poético como interpretación de la realidad. Y la manera de conceptualizar y simbolizar esta realidad fue a través de la metáfora, sustento vital de la poesía: "el lenguaje del poema crea mundos nuevos y la metáfora sirve de enlace entre esos mundos imaginativos y el mundo de la realidad empírica (Bobes Naves 50). Éste es el universo de *Altazor*, visto en este capítulo como un recorrido mitológico, donde la metáfora fundamenta su realidad y engendra el lenguaje: "la metáfora huidobriana procrea un orden nuevo. También el orden establecido fue al principio, como todo orden, generado metafóricamente" (Yurkievich 142). Por lo tanto, la metáfora es el recurso cosmológico y fundamental en la esencia de los mitos primitivos.

Ahora bien, antes de profundizar en los elementos mitológicos dentro de *Altazor,* es necesario definir el concepto de mito y su convergencia con la poesía en los tiempos primigenios. Una de las primeras definiciones de mito la encontramos en el *Diccionario de religiones* de Edgar Royston Pike:

> Relato imaginario sobre personas, actos y acontecimientos sobrenaturales; se distingue de la leyenda por ser puramente ficticio, en tanto que la segunda contiene un fundamento histórico real. Sin embargo, los creadores de un mito creían en la verdad de lo que referían, y puede considerarse que los mitos tienen realidad en la medida que simbolizan todo aquello que escapa a la razón. (319)

En primera instancia, Pike define al mito como un relato de naturaleza imaginaria y de contenido sobrenatural. Entonces, el mito usa la imaginación como recurso explicativo de los acontecimientos. Ahora bien, habría que definir lo sobrenatural, según las creencias arcaicas, como el espacio donde lo humano y lo divino convergen, aquello que escapa a ser comprendido con la razón. Sin embargo, lo que el mito explica con la imaginación es aceptado por sus creadores, según Pike, como evidencia de la realidad. Para el pensamiento primitivo la imaginación esclarece donde la razón no alcanza: las causas del cosmos, su origen, radicaba en el impulso imaginativo de los hombres. Es aquí donde actúa la poesía como voz primigenia de lo sobrenatural: "Porque las cosmogonías son poesía humana, que el hombre hace para representarse en su unidad no sólo lo que ve, sino también su misteriosa Génesis, su historia" (Zambrano 212).

Por otro lado, Mircea Eliade también ofrece una definición de mito considerando su conocimiento antropológico como historiador de las religiones: "El mito cuenta con una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial [...] Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser" (*Sagrado y profano*, p. 84). Lo fundamental en esta definición es que Eliade acentúa la propiedad temporal del mito, una historia que narra el comienzo de algo, el momento de su creación. Por ende, el mito es anterior al tiempo histórico o se sitúa en el comienzo del tiempo histórico. En el primer caso, una narración mítica se referirá a seres sobrenaturales y divinos que coexisten antes del tiempo de los hombres, esto es, la eternidad. Sin embargo, en el segundo caso, estos mismos entes divinos también se revelan

como creadores de todo lo relacionado con el hombre, conviviendo con éste dentro de su tiempo histórico.

Tomando en cuenta la definición de Eliade, la existencia del mito revela la existencia de las cosas, un espacio primitivo donde el hombre narra sin haber sido un testigo ocular, sin haber estado presente en ese entorno primigenio. De ahí surge el cuestionamiento sobre las causas de lo existente, y las respuestas se plantean desde la perspectiva cosmogónica de cada cultura: "Es el pasado que queda libre, especie de hueco que atrae a la representación y cuya existencia es sin duda la determinación primera de la necesidad de crear mitos [...]. La necesidad de fábulas proviene, sin duda, de ese pasado puro" (Zambrano 306-307). Ahora es entendible el impulso creativo usado para responder a las cuestiones primeras del hombre, lo que conlleva al uso del mito como explicación y representación de las causas. Frente a esta necesidad, el hombre usa el conocimiento contemplativo para definir su mundo tangible y comprender el mundo sagrado de los dioses. Es aquí donde radica la relación entre mito y poesía, ambas como un recurso para narrar y rememorar los primeros hechos del universo, como lo explica Zambrano: "La formación de los dioses, su revelación por la poesía, fue indispensable, porque fue ella, la poesía, quien primeramente se enfrentó con ese mundo oculto de lo sagrado" (66). Por ende, es comprobable y necesaria la presencia de la poesía en los orígenes míticos. En *Altazor* se realiza la conjunción entre poesía y mito, la aplicación de recursos y símbolos poéticos sobre una línea mítica con dirección al origen del lenguaje.

Ahora bien, Roland Barthes, desde la perspectiva semiológica, aporta una visión sobre el mito, incluso aplicando sus ideas teóricas en los mitos o, mejor dicho, en objetos mitificados de la sociedad contemporánea. En su obra *Mitologías,* el filósofo francés expone que "el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el

mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea, se trata de un modo de significación, de una forma" (118). Su obra es un ejercicio aplicado de sus ideas teóricas acerca del mito: los objetos o las situaciones, al ser mitificados, entran en un proceso de resignificación. Pensando desde el sistema sausseriano, el mito hace uso del signo lingüístico, lo utiliza y lo apropia, sin embargo, el significado parece innecesario y reemplazado, por lo que el signo lingüístico ahora es un significante mítico, provisto de una nueva significación para la formación de un signo mitificado: "en el mito [...] el significante se encuentra formado por los signos de la lengua. Al tercer término del mito lo llamaré significación: la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica" (123).

Es posible revisar la aplicación de la resignificación de Barthes en el poema *Altazor* y, así, encontrar la relación entre el lenguaje y el mito dentro del poema. El primer paso es identificar los elementos dentro del texto de Huidobro sobre los cuales se realiza la resignificación para comprobar la naturaleza mítica del poema. Sabemos, a través de la lectura, que Huidobro utiliza diversos símbolos poéticos, como el paracaídas o la caída misma, que sostienen el mundo cosmológico de *Altazor.* Además, también está presente el "personaje principal" que es la voz poética, esa fusión de voz narrativa y personaje alado que es Altazor. Además, hay otras características que aportan esta cualidad mítica, como es la propiedad metafórica del creacionismo y el verbo creador. Por lo tanto, en este primer capítulo se revisará la resignificación que realiza Huidobro de cada uno de estos temas con el propósito de mitificar el poema.

Además, para entender la resignificación en *Altazor*, es necesario retomar la siguiente idea de Barthes: "El discurso escrito [...] puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia

puede ser dotada arbitrariamente de significación" (118). El poema de Huidobro no sólo podría ser un mito resignificado sobre el origen del lenguaje, sino que también posee una particularidad a diferencia de otros mitos: utiliza la escritura para ejemplificar y materializar tal origen. *Altazor* es, de cierta manera y lo que deseamos comprobar, un mito sobre el origen del lenguaje. Considerando que el poema es un discurso escrito, según Barthes, en el segundo capítulo se revisará el campo del significante deconstruido para materializar dicho origen. Este procedimiento se realizaría a través de la desarticulación regresiva de todos los niveles lingüísticos. Quizás, para Barthes, lo que se aprecia como deconstrucción sería más bien resignificación. En Altazor el lenguaje no es destruido, sólo redefinido. A este proceso llamaremos deconstrucción: la desarticulación del lenguaje conocido para un acercamiento al lenguaje primigenio y mítico; y esto nos revela una posible vía hacia su origen.

La lectura mítica de Altazor se entiende tanto en el contenido como en la forma. Dentro del poema, el personaje-narrador, Altazor, deambula dentro de una narración con tópicos mitológicos renovados por la vanguardia y símbolos resignificados por Huidobro dentro de su tendencia creacionista. En la estructura del poema, en su forma, la desarticulación lingüística del poema muestra un modo de resignificación del lenguaje. Éste sufre una segunda manera de apreciar el sistema lingüístico para ofrecer la propuesta de una escritura que simule el origen del lenguaje. Así lo manifiesta Mathias Lillig parafraseando a Merlín Forster: “la caída ocurre en la estructura lingüística del poema tal como en su argumento. De hecho, la caída del lenguaje es la caída principal, y se intensifica a medida que el poema se desarrolla" (39). A continuación, revisaremos en *Altazor* aspectos resignificados y, por ende, mitificados.

2.1 La metáfora

Como se mencionó anteriormente, *Altazor* contiene diversas características donde es posible entrever el carácter mitológico del poema. Además de la resignificación del lenguaje, un elemento fundamental a revisar, especialmente por el movimiento creacionista de Huidobro, es la metáfora. El poeta chileno resignifica la metáfora en sus propuestas teóricas para posicionarla como la base poética del creacionismo. Este recurso retórico, para Huidobro, trasciende la simple comparación o símil para establecer una nueva realidad creativa e imaginaria. En esta nueva realidad metafórica del creacionismo, las situaciones no son comparadas, son propuestas bajo una nueva naturaleza inventiva. *Altazor* fue elaborado bajo esta concepción metafórica y, por lo tanto, es necesario revisar la metáfora como un impulso creativo tanto de la mitología como de la poesía. Además, debido al trayecto regresivo del poema, la metáfora se convierte en un medio de acercamiento con la naturaleza creativa del lenguaje, con su estado anterior al lenguaje racional.

Uno de los estudios más exhaustivos que se ha realizado acerca de la metáfora lo ha elaborado Carmen Bobes Naves, abarcando la evolución cronológica y literaria del tropo retórico. Para tratar un tema que es por naturaleza complejo y ambiguo, como es la metáfora misma, Bobes Naves ofrece sus características particulares:

> La metáfora, desde el comienzo de sus estudios, fue considerada un tropo, es decir, "un empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde"; se encuentra en la lengua como uno de los recursos para la creación y ampliación del léxico; se codifica a veces en el habla cotidiana como una expresión habitual; se usa en el discurso literario como un recurso artístico de ambigüedad, de ornato, de claridad de precisión [...]. (10)

La metáfora se empieza a definir desde su categorización como tropo, es decir, un recurso retórico que modifica creativamente el sentido denotativo del lenguaje. Sin embargo, por su gran ampliación semántica, Bobes Naves sólo delimita la metáfora desde tres posibles campos: la metáfora lingüística, que ha perdido su potencial metafórico para normalizarse

en el lenguaje; la metáfora del habla cotidiana, que guarda su naturaleza imaginativa para su uso habitual en diversas áreas del hablante; y la metáfora literaria, utilizada para un fin totalmente creativo y creada individualmente por el artista.

La metáfora literaria es la que nos interesa específicamente para esta tesis y en la que más profundiza Bobes Naves, ya que es la herramienta fundamental para analizar el material poético de Huidobro. Principalmente, para que una metáfora literaria sea creada, se necesita de un autor, por lo cual cada metáfora tendrá originalidad y ambigüedad, pues depende del potencial imaginario propio del artista. Dentro de esta particular categoría de la metáfora literaria, hay dos grandes campos teóricos donde la metáfora se ha realizado históricamente, según sintetiza Bobes Naves. El primero, bajo los preceptos de la *mimesis*, proveniente de la época clásica y desarrollado en la poesía tradicional, entiende que el arte es la imitación de la naturaleza (45), donde la observación causa la semejanza y, como consecuencia, la sustitución. Sin embargo, posterior a esta etapa mimética y desde el siglo XIX con el romanticismo, empieza la visión de la metáfora bajo el presupuesto de la poesía como experiencia subjetiva (41), por lo cual el poeta se convierte en creador de un mundo de correlaciones imaginarias.

Considerando tanto la *mimesis* tradicional como la metáfora creada, Bobes Naves resume esta visión teórica global en relación con el autor: "la metáfora literaria, que se presenta como una creación directa del poeta, para expresar una analogía existente o para proponer una nueva" (11). Aquí se observa una particularidad que es útil para esta tesis: mientras que la mímesis ofrece una analogía o una comparación, la metáfora como creación es una propuesta, una invención. La metáfora como generadora de una realidad imaginaria es lo que específicamente nos interesa para acercarnos a *Altazor* y, de hecho, es la base estética de la poética creacionista (y, de hecho, de toda la vanguardia latinoamericana).

Sabemos, a través de los mismos testimonios de Huidobro en sus ensayos teóricos sobre su poética, que la idea del creacionismo empezó a generarse desde el año 1912, resultado de sus experimentos poéticos en revistas y conferencias. Más en específico, en la conferencia del Ateneo de Buenos Aires del año 1916, es acuñado el término "creacionista" para hacer referencia al autor y a la poesía perteneciente a esta estética[16]. Con el creacionismo, Huidobro no sólo asegura su desapego de la poética tradicional de la mimesis, sino que también supera la postura de la metáfora como una realidad subjetiva y desarrolla una estética donde la metáfora es una nueva naturaleza de imágenes creadas: "Nada se le parece al mundo externo; hace real lo que no existe [...] Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte" (138). En el creacionismo se presentan fenómenos o sucesos que son inventados bajo una realidad fantástica, en una naturaleza donde las leyes son establecidas por la imaginación. Para que dichos fenómenos puedan realizarse, Huidobro utilizó la metáfora como herramienta fundamental de su poética:

> [...] tiende a considerar la metáfora como una creación del poeta, a partir de las relaciones que le sugiere su propia intuición o que crea con su imaginación; [...] hace a sus lectores partícipes de su original visión del mundo; el poeta es un creador que ofrece en sus metáforas relaciones que permiten conocer la realidad desde una perspectiva nueva. (Bobes Naves 10)

El creacionismo se convierte no sólo en la visión del mundo para Huidobro, sino también en la construcción teórica de su propio mundo. En Huidobro, poética y poesía están interrelacionadas: a través del recurso de la metáfora materializa su visión del mundo y realiza una resignificación de ésta para ofrecer una nueva postura teórica. Lo realmente relevante de la metáfora huidobriana es que transmuta para convertirse en la ley de la nueva

[16] "Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916 donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear". (Huidobro, “El creacionismo” 137)

naturaleza imaginaria. La metáfora huidobriana evoluciona para hacer del poema, en este caso *Altazor*, el espacio donde existe el ambiente procreado. Esta visión en la creación poética de su mundo la define Huidobro en su ensayo "La creación pura": "El hombre nunca estuvo más cerca de la naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas" (89). Por ende, la metáfora ya no se muestra ni como el recurso mimético ni como la realidad subjetiva, sino que ahora es la ley procreadora de una nueva naturaleza. Así lo fundamenta el poeta en su manifiesto "Non serviam", sobre este nuevo potencial metafórico: "Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse" (41).

Ahora bien, *Altazor* no sólo se presenta como un conjunto de metáforas creacionistas. *Altazor* es el escenario procreado por el potencial imaginativo de Huidobro y que se desarrolla como una historia ficticia y épica, con principio y final, con un movimiento vertiginoso alrededor de un personaje, lo cual añade un valor mítico al poema. Anteriormente se había mencionado, en palabras de Pike, que el mito mostraba un relato imaginario sobre una persona o suceso, así como Eliade ubica al mito en el tiempo de la creación. Tales características son visibles en el personaje Altazor y su recorrido regresivo hacia los orígenes del lenguaje. Y esta perspectiva es posible también encontrarla en la visión de Huidobro, en su ensayo titulado "El creacionismo": "Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas" (138). Por lo tanto, el poeta chileno no sólo elabora una resignificación en el tratamiento de la metáfora, sino que también resignifica la construcción de su historia ahora con carácter mitológico. Huidobro utiliza la metáfora como medio fundamental para amplificar la naturaleza mitológica del poema, lo cual nos recuerda al pensamiento del filósofo Giambattista Vico:

> La metáfora, que es tanto más elogiada cuando da sentido y pasión a las cosas insensibles, conforme a la metafísica aquí razonada: pues los primeros poetas dieron a los cuerpos la existencia de sustancias animadas, dotadas sólo de que cuanto ellos eran capaces, o sea, de sentido y de pasión, y así hicieron las fábulas; de modo que toda metáfora así hecha es una pequeña fábula. (197)

Como se revisa en el pensamiento de Vico, la metáfora es sustancial en los albores del lenguaje, ya que representa la etapa del lenguaje con relaciones y explicaciones imaginarias para el conocimiento del mundo. La característica esencial de esta visión mitológica del mundo es el influjo animista sobre la naturaleza: todo lo que rodea al hombre, ahora, tiene alma y su propia historia de vida. De esta manera, el espíritu emocional y existencial del hombre es transferible al entorno natural y, de la misma manera, al entorno de los dioses: estos entes divinos con carácter emocional que conviven con los hombres. Esta forma imaginaria de ver al mundo a través de la metáfora es la que acontece en *Altazor,* y revisaremos cómo se desarrolla el animismo y la divinización de la naturaleza. Algo que es posible puntualizar a partir de la última parte del pensamiento de Vico, pero que será explicado en el capítulo posterior, es que esta visión mitológica antecede al lenguaje racional; por ende, es necesario afectar dicho orden racional para aproximarnos (en el caso de *Altazor,* de manera regresiva) a la atmósfera primitiva de los orígenes del lenguaje.

En primer lugar, observamos que Huidobro inaugura el poema con un "Prefacio" antes de los siete cantos. Es importante examinar, desde allí, el entorno y la narración mítica que se establece en el inicio alrededor del personaje-autor Altazor. Los primeros versos nos ofrecen la información incluso del día de su nacimiento y de sus progenitores:

> Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.
> Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.
> Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche [...]
> Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos [...]
> Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcoiris. (vv 1-8)

A partir de este fragmento se entiende la posición narrativa de Altazor como voz narrativa y personaje. En estos versos ya se expone una ubicación temporal para la apertura del poema y, además, las proporciones cósmicas que envuelven al artista creador. Estos temas, tanto la ruptura del cristianismo como punto de partida para el espacio mitológico y la presencia de un demiurgo creador, se analizarán más adelante como soportes del eje mitológico para el análisis de *Altazor*. Sin embargo, estos elementos ya conforman un escenario donde la metáfora ofrece una naturaleza imaginaria. Aquí, por ejemplo, la madre del personaje Altazor es capaz de bordar lágrimas, hecho que no sucede racionalmente y sólo podría acontecer en un ambiente metafórico, y en el preludio del tiempo, esto es, "en los primeros arcoíris".

Con esta apertura para el escenario mitológico del poema, hallamos situaciones inimaginables y elementos de la naturaleza que ahora poseen emociones y pensamientos. El influjo mítico se apodera tanto de las imágenes como de las metáforas de *Altazor*. Bajo esta perspectiva, la teoría poética de Huidobro con énfasis en la metáfora es realizable; y de esta manera, revisaremos dos tipos de metáforas dentro del poema: la metáfora creacionista y la metáfora con influjo animista. La única diferencia entre ambas es el objeto principal dentro de la metáfora: en la primera el enfoque está en un acontecimiento nuevo e imaginario, mientras que en la segunda un objeto de la naturaleza piensa y siente, cobra vida. Esta manera de analizar dos tipos de metáfora no tiene el fin de ofrecer una nueva categoría conceptual o proponer un esquema teórico, sino ejemplificar las diferencias y la identidad de cada tipo. Recordemos que el mito refiere a eventualidades y personalidades ficticias y en un entorno de creación. Ambos elementos se encuentran en *Altazor* y en esta tesis se analizarán por separado para mayor ejemplificación.

Para empezar, como ya explicó Huidobro en sus manifiestos, la metáfora creacionista presentará un hecho totalmente nuevo e imaginario. Todas las posibilidades, entre la materialidad y la abstracción, son realizables. Desde el Prefacio se encuentran metáforas creacionistas, como "Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas" (v. 44) y también "Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán" (v. 78). Para el escenario de estas imágenes, los conceptos inmateriales se vuelven físicos, como la mirada y el suspiro, además participan y se involucran en la realidad. Las situaciones pueden ser proyectadas en la imaginación, con cierta lógica y posibilidad de existencia. Ya en el Canto I, Huidobro continúa añadiendo más de estas metáforas creacionistas y, a la par, usa el recurso para expandir el espacio interior del poema: "Siento un telescopio que me apunta como un revólver / La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno de eternidad / Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea ineludible" (v. 17-19). De la misma manera, estos eventos se pueden vislumbrar no con la razón, sino a través de la imaginación.

El Canto II presenta una carga metafórica centrada en la sublimación de la mujer, lo cual será conveniente analizar más adelante debido a su enfoque distinto. Sin embargo, el Canto III empieza a irrumpir el campo semántico y sintáctico, iniciando con una crítica a la retórica de las tradicionales comparaciones. Aunque hay un ejercicio metafórico, Huidobro alterna las palabras en las comparaciones como una simple obediencia a las fórmulas. De esa manera, crea distancia entre la comparación y la metáfora:

> Tocar un heliotropo como una música
> Vaciar una música como un saco
> Degollar un saco como un pingüino
> Cultivar pingüinos como viñedos
> Ordeñar un viñedo como una vaca
> Desarbolar vacas como veleros
> Peinar un velero como un cometa (vv. 72-78)

En cambio, en el Canto IV, continúa el esfuerzo por ofrecer más situaciones de naturaleza totalmente imaginaria, como en estos dos versos: "La cacería de leones en selvas de pestañas seculares / Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras retinas" (vv. 45-46). En este ejemplo, realmente se exhibe el potencial de Huidobro por remodelar su propia naturaleza, el rediseño imaginativo de las selvas y la migración de las aves. Por otro lado, también se observa la alternancia de las magnitudes en los objetos dentro de su poema. Un ejemplo más, esta vez avanzando en el Canto V: "Una a una las estrellas se arrojan por el balcón / El mar se está durmiendo detrás de un árbol" (vv. 30-31). En ambas situaciones la metáfora creacionista establece su propia lógica de longitudes y posiciones. Por ello, es posible encontrar un balcón estratosférico para la caída de las estrellas y un mar que descansa, con toda su anchura, detrás de un árbol.

Ahora se hablará del segundo tipo de metáfora en *Altazor,* que es la metáfora animista. Como se mencionó anteriormente, las metáforas con influjo animista están enfocadas en el objeto natural ahora con voluntad y emociones. Esta característica es la misma que encontramos en los mitos: una naturaleza magnificada. La influencia mítica afecta los componentes de la realidad dentro de *Altazor*. En el Canto I encontramos un ejemplo de los elementos naturales sensibilizados: "Cae la noche buscando su corazón en el océano [...] La luna niño de luz se escapa de alta mar / Mira este cielo lleno" (vv. 63, 66-67). En estos versos observamos un recurso poético muy característico dentro de las narraciones míticas: la prosopopeya. Bajo este elemento retórico, se atribuyen propiedades humanas (emociones, pensamientos, acciones) a los objetos naturales o inanimados. En estos versos, por ejemplo, la noche posee la movilidad humana de buscar su corazón. Asimismo, el siguiente verso es relevante: la luna es asimilada o calificada con un niño, utilizando la prosopopeya para referirse a su tamaño, adquiriendo figura humana a través de

la metáfora. También, en el Canto I, encontramos los siguientes versos: "Me sentaba en los caminos de la noche / A escuchar las elocuencias de las estrellas / Y la oratoria del árbol" (vv. 393-395). Como es posible observar, la atmósfera del poema adquiere dimensiones míticas: la naturaleza posee cierta comunicación, transfiriendo esta habilidad humana a las estrellas y a los árboles. Uno de los momentos cumbre, al final del mismo Canto I, evidencia el potencial mítico de la naturaleza, como si en ese momento se estuviera formando la creación: "Silencio / Se oye el pulso del mundo como nunca pálido / La tierra acaba de alumbrar un árbol" (vv. 682-684).

Avanzando en el poema, encontraremos una característica esencial mítica en dos versos similares. Primeramente, en el inicio del Canto III, leemos lo siguiente: "El arcoiris se hará pájaro / Y volará a su nido cantando / Los cuervos se harán planetas [...] Y el árbol se posará sobre la tórtola / Mientras las nubes se hacen la roca" (vv. 29-31, 39-40). Debido a la evolución multifacética de la metáfora, donde las conexiones semánticas afectan lo corpóreo y las dimensiones, pareciera que es posible entrever un recurso mitológico usual, que es la metamorfosis de los objetos[17]. En este inciso, es necesario recordar la poética que establece el creacionismo, donde la transformación metafórica no requiere de similitudes para la comparación[18]. Asimismo, dentro de los mitos, es posible encontrar a un dios volviéndose en un animal, o un objeto tornándose en otro distinto. Por otro lado, ya en el Canto V, encontramos un par de versos similares que son muy útiles para esta investigación: "Sol tú que naciste en mi ojo derecho / Y moriste en mi ojo izquierdo [...]

[17] En diferentes mitologías, como la grecorromana, es común la metamorfosis de los dioses como una propiedad omnipotente para convivir con los hombres en su plano terrenal: “La primera manera de sobrepasarlo, sin llegar aún al *ser*, es la de los dioses griegos, intermedios entre lo sagrado —sin unidad— y lo divino, en el despliegue de la metamorfosis” (Zambrano 48). Por ello, en el caso de *Altazor*, esta propiedad se transfiere a los elementos de la naturaleza dentro del poema.

[18] "El hombre ya no imita, inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a vapor, un auto, un aeroplano…" (Huidobro, *Época de creación* 93).

Ahora que la grúa que nos trae el día / Volcó la noche fuera de la tierra" (vv. 463-464, 474-475). Estos versos intentan ofrecer una explicación, de manera imaginativa, al fenómeno astronómico del día y la noche: pensar que el sol muere cuando anochece o que una grúa coloca la puesta de sol. En lugar de ofrecer una razón científica, el mito ofrece respuestas metafóricas y ficticias. Y como ejemplos están el Génesis judeocristiano, las historias de Faetón en el mundo griego, y las leyendas de los astros entre los prehispánicos.

Cuando Huidobro establece los términos del creacionismo, supera la tradicional comparación, y los objetos de la naturaleza son parte de una creación en bruto a manera de similitud, lo que provoca dentro de *Altazor* una línea narrativa mítica. Y de esta manera el mito recrea un entorno, dentro del poema, para referirnos al origen de los eventos. Y la metáfora será una gran herramienta, puesto que, cuando los lindes semánticos superan y trascienden los niveles lingüísticos, entonces asistiremos a los inicios del lenguaje.

2.2. Símbolos y tópicos mitológicos en *Altazor*

Entendemos, ahora, la narrativa mitológica en *Altazor* a partir de la resignificación de la metáfora que realiza Huidobro. Ya con este planteamiento, se puede visualizar el poema dentro de un plano mitológico para su lectura general, añadiendo ahora más elementos que refuerzan esta visión. Uno de estos, que es el tema por analizar en esta sección, es el hilo narrativo que introduce y desarrolla el plano mitológico dentro de *Altazor*. Para el análisis de este punto, es necesario entender la manera en que Huidobro inicia la ruptura con el tiempo histórico y, por consecuencia, instaura el tiempo mitológico, donde suceden todas las eventualidades imaginarias y los símbolos que refuerzan dicho escenario. En síntesis, aquí analizaremos tres aspectos importantes del tópico mitológico dentro de *Altazor*: el rompimiento del tiempo histórico a través de la ruptura con el cristianismo, la idealización

de la mujer como entrada al espacio sagrado y los símbolos poéticos involucrados en la construcción de la caída. Debe entenderse que, aunque estos aspectos suceden simultáneamente con la lectura, su cohesión genera un regreso al tiempo mitológico, una caída con dirección regresiva.

En primer lugar, como se mencionó anteriormente, es necesaria la irrupción del tiempo histórico para el comienzo del tiempo mitológico dentro del poema[19]. Si el planteamiento es generar una vía narrativa y poética hacia el origen del lenguaje, entonces la sucesión es reemplazada por la regresión, esto es, hacia los tiempos de la creación. El primer método que Huidobro utiliza para recrear esta irrupción temporal es el desapego con el cristianismo, lo cual simboliza también el desapego con la historia y con los valores de Occidente. Después de las catástrofes de la Primera Guerra Mundial, la humanidad entra en un periodo de pérdida de valores. Ante la natural caída del hombre por su poder de autodestrucción, el cristianismo ya no es necesario, lo cual causa el abandono nietzscheano de Dios y su dominio cronológico sobre la historia: “En efecto, el tema de la «caída» del mundo occidental está presente en el primer Canto. Hay muchas referencias a los avances tecnológicos que hicieron posible la destrucción incomparable de la guerra” (Lillig 36).

El abandono de Dios no sólo simboliza la pérdida de un eje moral e histórico, sino también la pérdida de un creador. Con esa vacante para un nuevo dios y una nueva creación, Huidobro inaugura su poema: "Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor" (Prefacio, v. 1). Con la desaparición de Dios, Huidobro entra como sustituto para una nueva creación. El

[19] En términos mitológicos y antropológicos, Eliade describe el sistema cronológico de los pueblos primitivos en su obra *El mito del eterno retorno*: la repetición de sus ritos respondía a una necesidad de reactualizar su mitología, y establecer el tiempo sagrado en el tiempo del rito, "cuya intención es la abolición del tiempo transcurrido, la restauración del caos primordial y la repetición del acto cosmogónico” (57). Esta noción es esencial para entender el establecimiento del tiempo sagrado o mitológico dentro de *Altazor*, y que también se replanteará más adelante en su afección al lenguaje.

nuevo dios, el poeta, instaura la creación de una naturaleza imaginaria y la posibilidad de la regresión hacia un tiempo mítico. Los vestigios del cristianismo aparecen en el Canto I del poema. En el siguiente fragmento se argumenta la ineptitud del cristianismo, donde se destaca su falta de resoluciones durante dos mil años de permanencia. Al mismo tiempo, lo innecesario de colocar un ser divino en el lugar donde murió el Dios judeocristiano. Por lo tanto, Altazor es ahora el sustituto y el conquistador de la creación:

> 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?
> 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
> Que sólo ha enseñado plegarias muertas
> Muere después de dos mil años de existencia (vv 91-102)

Ahora bien, para continuar con la subversión del tiempo histórico, Huidobro establece un segundo método para el sustento del tiempo mítico: la idealización de la mujer. Para este momento, se puede hablar específicamente de una parte exacta, que es el Canto II de *Altazor*. Para la vista general del poema, el Canto II es todo un reconocimiento hacia la figura de la mujer, aunque pareciera desencajar con la narrativa de la caída general y, por lo tanto, no es un foco de estudio para la crítica de *Altazor*. Sin embargo, encontramos dos aportes que intentan definir su función dentro del poema. El primero es de Montes Brunet desde la perspectiva religiosa de su ensayo: "Es la amada, la tierra misma, la Virgen madre. El Canto elogia lo femenino personificado de manera múltiple" (5). Por ende, la mujer del Canto II tendría relación mística con la Virgen. Asimismo, también Jaime Concha describe los valores de la mujer en el mismo canto: "Así pues, en el Canto II observamos cómo la

mujer unifica los tres motivos básicos antes señalados: soledad y angustia, afán de eternidad, y es, en fin, presencia humana sensible de la Poesía" (129). En ambos casos, encontramos sustentado el segundo método de Huidobro: la idealización de la mujer como una entrada a la atmósfera mística y eterna, el umbral hacia el terreno de lo sagrado.

Entonces, desde el comienzo del Canto II, la figura de la mujer es ahora la apertura hacia la eternidad, el establecimiento de un tiempo mítico. En su papel idealizado, la mujer sacraliza el tiempo y el espacio, y ocupará todos los lugares de la creación en su propiedad de divinidad omnipresente. Huidobro lo expresa de la siguiente manera:

> Mujer el mundo está amueblado por tus ojos
> Se hace más alto el cielo en tu presencia
> La tierra se prolonga de rosa en rosa
> Y el aire se prolonga de paloma en paloma (vv 1-4)

Se debe destacar esta característica divina infundida a la mujer: la omnipresencia. Como si fuera una divinidad, y a manera de cierto panteísmo, el mundo está ocupado por la presencia ensanchada de sus ojos. Pero esa no es la única característica mítica sobre la mujer ahora idealizada. Asimismo, pensando en este ambiente mitológico, la mujer es una diosa habitante de la eternidad y su estancia está en el ancho infinito:

> Haces dudar al tiempo
> Y al cielo con instintos de infinito
> Lejos de ti todo es mortal
> Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
> Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad
> [...]
> Y ese mirar que escribe mundos en el infinito
> Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad (vv 44-48, 159-160)

De esta manera, además de abolir el tiempo histórico con el rechazo del cristianismo, ahora la sublimación de la mujer a un ente divino causa un puente con dirección a la eternidad. Ahora lejana de todo lo que sea mortal, la mujer como divinidad está rodeada no sólo de

una atmósfera infinita, sino que también establece la eternidad como un tiempo diferente al cronológico, esto es, un tiempo cósmico. Como Huidobro escribe en el primer verso de este fragmento, la mujer genera una duda, un cuestionamiento sobre el discurrir del tiempo y, en consecuencia, la asimila con la eternidad.

Ahora bien, una vez establecidos los elementos de apertura para la abolición del tiempo histórico y la recreación de una atmósfera mítica y divina, es necesario crear un eje narrativo para el desarrollo del trayecto. Es fundamental recordar el nombre oficial del poema, el cual contiene en sí mismo la idea temática general: *Altazor o el viaje en paracaídas.* La lectura del poema nos enfrenta a un personaje en continuo descenso, y cuya caída se refleja tanto en la moralidad (la pérdida nietzscheana de valores) como en las categorías lingüísticas, características reflejadas en la deconstrucción del lenguaje y que será revisada a profundidad en el siguiente capítulo. Asimismo, habría que diferenciar el tema de la caída y el tema del descenso, los cuales son comunes en las diferentes mitologías de los pueblos antiguos y que se interrelacionan con el poema: "El personaje Altazor, armado de su paracaídas, descendiente a las honduras. Esta caída se relaciona estructuralmente con descensos clásicos similares: el de Orfeo, Enea, Dante [...]" (Fernández 268). Sin embargo, el descenso es un recorrido con una intención voluntaria, en el caso de Eneas y su camino a las profundidades inframundanas. El tema de la caída, por otro lado, nos recuerda a personajes mitológicos que obtuvieron consecuencias catastróficas e inesperadas, como Faetón en el carruaje del sol o también Ícaro con el colapso de sus alas. En el cristianismo, por ejemplo, la caída del diablo ocasiona una inversión de su

personaje, la inversión de ángel a tentador. Su nuevo rol, a la par, sería proyectado como una influencia en la naturaleza perversa y en la caída del hombre[20].

Para la funcionalidad del poema, Huidobro escoge la tradición de la caída para establecerse dentro de la narrativa del mito. Desde una mirada antropológica, la caída representa el estado profano del hombre, distanciado de la inmortalidad de los dioses, y por lo tanto tiene vínculo con la tentación, exponiendo su naturaleza corrupta. En palabras de Durand, "este esquema de la caída no es nada más que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralidad en forma de castigo [...] en ciertas apocalipsis apócrifas, la caída es confundida con la posesión por el mal" (107). Es aquí donde se unen todos los cabos de *Altazor*, se empalman adecuadamente los propósitos de Huidobro: el uso de la caída como un tema mítico para el poema, el cual irrumpe el avance cronológico del tiempo en su desapego del cristianismo. De esta manera, podemos implantar el poema *Altazor* dentro de un abanico de textos mitológicos debido al tratamiento del tema de la caída.

Ahora bien, se analizarán a continuación los fragmentos con los versos donde se despliega el tema de la caída. Sin embargo, retomando el concepto de la resignificación propuesto por Roland Barthes para el estudio de los mitos, habrá que realizar un análisis específico de la nueva simbología de Huidobro para resignificar el tema de la caída en su obra. En esta resignificación es necesario contemplar los símbolos utilizados y la dirección de la caída. Ya desde el "Prefacio", el narrador-personaje Altazor inaugura el comienzo de su viaje en descenso: "Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae" (v. 7). Ya

[20] Fuera del cristianismo, el hombre también es visualizado como un ente caído desde una perspectiva antropológica, una entidad de experiencias espirituales durante su vida terrenal. Así lo afirma Eliade de manera generalizada en *El mito del eterno retorno:* "Así pues también para esos pueblos primitivos la existencia del hombre en el cosmos se considera como una caída" (72).

desde el título del poema y desde este verso anterior se utiliza un símbolo esencial para el trayecto de Altazor: el paracaídas. Este símbolo lo revisaremos a profundidad más adelante, pero su mención es de vital importancia para establecer la noción de una caída, de un inevitable descenso. Asimismo, la aparente fauna aérea se hace presente para construir la trama del vértigo y la atmósfera, como lo son la estrella y las golondrinas.

La caída se realiza como un hilo narrativo que progresivamente afecta diversos niveles literarios y lingüísticos, tanto en la constitución del personaje como en los elementos discursivos. Por lo tanto, afecta de manera visual y subjetiva la voz narrativa, ya que transforma su paisaje exterior y su percepción interior. El abandono de Dios ocasiona una orfandad moral, un huérfano existencial a la deriva con un destino miserable, como lo profetiza Huidobro en sus palabras: "Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cenit al nadir porque ése es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra" (Prefacio, v. 74). Observamos que la consecuencia de la negación divina es la aceptación de la caída como destino irremediable. Asimismo, durante el Canto I del poema, identificamos nuevamente el movimiento vertiginoso de la caída, temática que se extenderá a lo largo del poema como hilo narrativo. Esta caída adquiere dimensiones atemporales, eternas, estratosféricas y subjetivas. Caer en el infinito de la existencia externa e interna:

> 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
> [...]
> Cae
> Cae eternamente
> Cae al fondo del infinito
> Cae al fondo del tiempo
> Cae al fondo de ti mismo
> Cae lo más bajo que se pueda caer (vv 26-30, 33-38)

Dentro de este conjunto de versos, hay uno en especial con un valor específico para la visión general del poema. Observamos la siguiente demanda sobre Altazor: "Limpia tu cabeza de prejuicio y moral". Y es un enunciado importante por un doble propósito: el distanciamiento de la moral judeocristiana y de los prejuicios lingüísticos, ya que ambos son el punto de partida para la deconstrucción. Una limpieza total de su codificación del mundo, tanto en su moral como en su lenguaje. Posteriormente, el dramatismo aumenta al añadir más elementos en la atmósfera circundante, como los planetas y las estrellas, creando así una localización panorámica:

> Que yo caiga por el mundo a toda máquina
> Que yo corra por el universo a toda estrella
> Que me hunda o me eleve
> Lanzado sin piedad entre planetas y catástrofes
> [...]
> ¿Por qué quieres romper los lazos de tu estrella
> Y viajar solitario en los espacios
> Y caer a través de tu cuerpo de tu zenit a tu nadir? (vv. 425-428, 663-665)

Ahora bien, para continuar con el hilo narrativo y mitológico de la caída, es necesario revisar los símbolos personales y esenciales para Huidobro. Dentro del poema largo, hay símbolos en específico que, bajo el tratamiento de la resignificación, refuerzan la atmósfera de la caída y la perspectiva mitológica de su narración. Esos símbolos se convierten, entonces, en el sello personal de Huidobro dentro de *Altazor*. Nos referimos a dos en especial: el paracaídas y el avión[21].

En primer lugar, el paracaídas se presenta ya desde el título como un símbolo fusionado con el protagonista Altazor y con la modalidad de su viaje. Desde los primeros

[21] Bien podría plantearse un tercer símbolo, esencial en la poética de Huidobro y también para las necesidades del poema, que es el molino. Sin embargo, este símbolo será más analizado,
en el siguiente capítulo, por sus consecuencias en el lenguaje y no por su carga mitológica. Aunque la única observación que aquí sería necesaria es que el molino es el símbolo y la propuesta de una nueva cruz. En uno de los versos de su caligrama *Moulin,* Huidobro realiza la comparación simbólica: "Estarás triste como la cruz". Aunque observamos la nueva cruz para Huidobro, será más fructífero revisarlo por sus consecuencias lingüísticas en *Altazor*.

versos del Prefacio el paracaídas aparece como una herramienta utilizada en el comienzo de la caída: "Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte" (v. 9). Anteriormente, habíamos observado la carga mitológica de la caída en su representación del estado profano del hombre y su resquebrajamiento moral con el fracaso del cristianismo. El paracaídas representa la soledad de Altazor en una deriva metafísica: "Hasta la imagen central del poema, el paracaídas, da a entender que la congoja de Altazor se liga a la congoja de su contexto social. El paracaídas es un símbolo del aislamiento total [...]" (Lillig 36). Soledad y fatalismo constituyen el descenso gravitatorio de Altazor. De esta manera, el paracaídas sintetiza el desplazamiento vertical desde los espacios cósmicos hasta su desenlace en la muerte: "Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto [...] Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente" (vv. 22, 24).

Como es posible apreciar, el símbolo del paracaídas aúna la atmósfera cósmica e infinita con el destino final de la mortalidad. Nuevamente en el Prefacio encontramos estos dos extremos, el extremo celestial de las estrellas y el terrenal del sepulcro: "Tomo mi paracaídas, y del borde de mi estrella en marcha me lanzo a la atmósfera del último suspiro" (v. 34). Es aquí donde la resignificación que Roland Barthes estipula sobre el mito actúa sobre el símbolo del paracaídas, que es una reactualización huidobriana del árbol cósmico. En la visión antropológica de las mitologías, el árbol cósmico representa el puente entre el cielo y la tierra. Eliade lo explica en su *Tratado de historia de las religiones*: "Hemos encontrado a menudo en los mitos y las leyendas relativas al árbol de vida la idea implícita según la cual se encuentra en el centro del universo y une al cielo, a la tierra y al infierno" (273). Por lo tanto, el paracaídas es la resignificación del árbol mitológico que une las zonas celestes con el plano terrestre del hombre. A su vez, considerando la

personalidad y la sensibilidad de Altazor, el paracaídas desarrolla toda una alegoría sobre el destino fatal del hombre encaminado siempre hacia la muerte inevitable:

> La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.
> Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir
> [...]
> Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
> Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo. (Prefacio, vv. 72-73, 79-80)

Por otra parte, otro de los símbolos resignificados por Huidobro y que actúa paralelamente con el paracaídas es el avión, el aeroplano. Mientras más avanzamos en la observación del espacio atmosférico, más exploramos la fauna celeste alrededor de Altazor, como lo son las estrellas y las golondrinas. Desde el principio del Prefacio el aeroplano se añade dentro de estas apariciones aéreas: "Hacia las dos aquel día, encontré un precioso aeroplano, lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia" (v. 11). De la misma manera que el paracaídas, el aeroplano ocupa un vacío metafísico. Asimismo, sustituye el lugar simbólico que ocupaba la cruz antes del desprendimiento con el cristianismo, tal como lo menciona Mathias Lillig: "El Aeroplano también evoca la imagen de una cruz, que deja sin sentido al crucifijo de Cristo. El poema pone énfasis en el vacío metafísico que sucede al cristianismo" (36). Nuevamente se acentúa la orfandad de Dios y el desapego con la moral cristiana. El aeroplano reemplaza la figura de la Cruz y se establece como el guía de la creación total: "Él, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos" (Prefacio, v. 61).

Bajo el mismo proceso realizado con el paracaídas, Huidobro resignifica el aeroplano para sus propósitos dentro del poema. Su presencia simbólica revela también la inclusión de la nueva tecnología del siglo XX, signo del progreso humano: "Mil aeroplanos saludan la nueva era / Ellos son los oráculos y las banderas" (Canto I, vv. 107-108). Estas

implicaciones estéticas son posibles debido a la influencia del futurismo dentro de la poética de Huidobro. Por ende, la aparición de los elementos tecnológicos son parte de la naturaleza creativa y constituyen la mitología del poema, como lo puntualiza Concha en su ensayo: "Creemos que él consiste en trasladar el futurismo, desde las cosas artificiales o inventadas por el ser humano, a la naturaleza [...] Es al movimiento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde Huidobro trasplanta su visión futurista" (119). A la par, este símbolo está entretejido, como se mencionó anteriormente, a los propósitos últimos del autor. El aeroplano revela ya la dirección de la narrativa mitológica hacia los orígenes de nuestro lenguaje: "Y el avión trae un lenguaje diferente / Para la boca de los cielos de siempre" (Canto III, vv. 11-12).

Contemplamos, entonces, a manera de recapitulación, que Huidobro despliega un conjunto de elementos ideológicos y narrativos para una construcción mitológica dentro de *Altazor*. En primer lugar, el rompimiento con el cristianismo y la idealización de la mujer permiten la recreación de un espacio sagrado junto con un tiempo regresivo. A su vez, esta dirección narrativa se refuerza con los símbolos resignificados del paracaídas y del avión. En otras palabras, los nuevos símbolos de la modernidad con una carga cosmológica y religiosa dentro del poema. Estos elementos recrean la lectura mitológica de *Altazor* en dirección al origen del lenguaje. Ahora bien, sólo falta un último segmento del eje mitológico, que es la deificación de un ente creador**.**

2.3. El dios creador Altazor

Hasta el momento Huidobro ha recreado todo un recorrido mitológico a través de la resignificación de los símbolos en el tópico de la caída y bajo la retórica de las metáforas creacionistas. De esta manera asistimos al momento instantáneo de la naturaleza creada,

junto con un tiempo no histórico ahora sacralizado: una mitología actualizada por la regresión. Ahora bien, para completar esta revisión de *Altazor* en su lectura mítica, destacamos un pilar fundamental a lo largo del poema: la voz y la participación de un ente creador. Como se mencionó, Huidobro contempla la inauguración del poema desde el desapego con el cristianismo y, por consecuencia, con el Dios judeocristiano. Ahora es el poeta, encarnado en la voz poética y en el personaje Altazor, que ocupará el sitio como autor de la creación. Desde esta postura, principalmente fundamentada por su poética creacionista, encontramos el último eslabón a analizar: la necesidad de una divinidad celeste para el comienzo de un mundo mítico.

Es necesario revisar este punto continuando con la perspectiva mitológica y también desde un sentido antropológico, pero con sus repercusiones poéticas a lo largo de *Altazor*[22]. La noción de un ente divino es parte de la construcción cosmológica del hombre primitivo, y registrada en la memoria mítica de su sociedad. Este dios creador era esencial para entender los comienzos del universo y la potencia de la naturaleza: “Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre” (Zambrano 27). Y no solamente existían antes de los tiempos de la creación, sino que también mantenían su existencia con la regulación moral y ritual de la sociedad humana. Ante este entendimiento del pensamiento primitivo-religioso, la presencia de este ente divino es inherente al hombre antiguo: "Lo que está fuera de duda es la casi universalidad de las creencias en un ser divino celeste, creador del universo y garantizador de la fecundidad de la tierra [...]" (*Tratado* 57).

[22] Como aquí se puntualiza, es natural observar la estrecha relación entre el eje mitológico y el antropológico para este estudio del poema de Huidobro y la noción de un dios creador es un ejemplo de esta combinación. Todos los elementos estudiados en este trabajo suceden simultáneamente dentro del poema, con el orden misceláneo y establecido por el poeta. Por lo tanto, estudiar el personaje-creador Altazor genera implicaciones mitológicas y antropológicas, pero con un enfoque materializado en los fragmentos del poema.

Además, para que estos seres divinos continuaran su intercomunicación con el hombre, su permanencia tanto primitiva como actual se realizó a través de los mitos. De esta manera, los hombres moldeaban su creatividad y su conocimiento para posicionar a los dioses como creadores del mundo existente. El uso de símbolos y fórmulas narrativas masificaban las historias dentro de cada cultura antigua, donde los dioses poseían un papel protagónico en su convivencia con los humanos. Y el cielo se establecía como punto de partida, siempre arriba e inalcanzable, ya que contenía suficiente carga antropológica para otorgar propiedades etéreas y omnipotentes a los dioses: "Sin recurrir siquiera a la fabulación mítica, el cielo revela directamente su *trascendencia*, su *fuerza*, su *sacralidad*. La simple contemplación de la bóveda celeste provoca en la conciencia primitiva una experiencia religiosa" (*Tratado* 57). Es aquí donde ahora entendemos los usos mitológicos del cielo aplicados por Huidobro dentro del poema.

Ahora bien, con la añadidura de estos dos pilares mitológicos, el cielo como atmósfera sagrada y la presencia de un ente creador, podemos continuar la fundamentación de una lectura mítica de *Altazor*. Sin embargo, durante su lectura, identificamos las resignificaciones y las exploraciones que Huidobro hace con el tema del ente divino. Como ya se analizó, el rechazo del Dios judeocristiano causa un quiebre moral y existencial, y es Altazor quien pronto conquista ese lugar como creador. Su desdoblamiento, como voz narradora y personaje alado, perturbará tanto su conciencia como su lenguaje. Estas consecuencias provocan, según María Zambrano, la evolución del mito a la filosofía, y destaca el papel fundamental de la poesía en medio de esa traslación: “Pues justamente el misterio último de lo divino quedaba como eludido en las figuras de los dioses descubiertos por la poesía que sólo llegaba a captar su danza, su historia, [...] la insuficiencia de los dioses, resultado de la poética acción, dio lugar a la actitud filosófica” (Zambrano 66).

Este papel necesario de la poesía como canal de recreación sagrada para los dioses es retomado de manera indispensable por Huidobro para el desarrollo de su poética. Su teoría se establece en sus poemas y ensayos, los cuales fueron manifiestos presentados en conferencias. Huidobro redacta los postulados del creacionismo, y reconcilia el papel omnipotente del poeta frente a la naturaleza[23]. Fundamenta, entonces, el verdadero potencial del poeta como un demiurgo[24] no sólo estético sino también cosmológico, y el poema como un espacio de situaciones fundacionales. Por ello, es utilitario revisar la figura del poeta creador dentro de su teoría creacionista. En uno de sus ensayos, "La creación pura", encontramos esta mentalidad mencionada: "Esta idea de artista como creador absoluto, del artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo «El poeta es un Dios, no cantes a la lluvia, poeta, haz llover»" (88).

En este fragmento ya se detecta, con clarividencia, una influencia del panteísmo ancestral y la visión del poema como el instante de la creación. El poeta, en el caso de Huidobro, ya no describe una lluvia preexistente, sino que ahora es una lluvia generada bajo las propias leyes constructivas de su mundo. Esta nueva modalidad trastoca el uso de la retórica y, en especial, la definición sobre la metáfora, que ya se revisó con anterioridad. Ahora bien, el poeta chileno adaptó la misma línea de su ensayo, pero reescrita en versos, lo cual demostraba la exhibición de su poética a través de su poesía. En el famoso poema

[23] Esta concepción es retomada, según Huidobro, desde la cosmovisión de la cultura griega: "El siglo 20 verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos [...]" (Huidobro, *El creacionismo* 136). Para entender este papel del poeta como creador, Bobes Naves también lo explica en su trabajo dedicado a la metáfora: "La poesía recobra el sentido original griego (*poiesis*, hacer, crear, construir) de modo que el poema no se explica ya como la descripción o la copia, directa o analógica, de las formas del mundo empírico [...] el poeta se erige en demiurgo de un mundo creado por él en plenitud y unidad" (46).

[24] La noción del demiurgo es similar a la postura creacionista del dios-poeta de Huidobro. En este detalle específico, el creacionismo revela conexiones estéticas, por ejemplo, con el demiurgo del esperpentismo de Valle Inclán. En su obra *La lámpara maravillosa,* el artista se contempla como creador estético y con una posición demiúrgica por encima de su obra: "El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna" (43).

“Arte poética", readapta la misma fórmula de aquel poeta indígena sudamericano: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / sólo para nosotros / viven todas las cosas bajo el Sol. / El poeta es un pequeño Dios" (*Poesía y Poética* 47).

A través de esta reformulación, Huidobro establece las leyes constructivas del creacionismo y el rol del poeta como creador dentro del poema. Y otro de los textos del mismo autor que continúa y sustenta esta postura es el famoso manifiesto “Non serviam”. En este breve diálogo el poeta confronta a la Naturaleza, como si fuera un ente con potencial divino; y decreta su rechazo a describir o imitar el mundo ya creado, así como su autonomía para crear su nuevo mundo. Este manifiesto sirve, entonces, de cuestionamiento sobre la poesía en su función sólo descriptiva de una naturaleza ya existente: "Hemos cantado la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores" (40). Sin embargo, a partir de su independencia, el poeta ya no está al servicio de la naturaleza y se erige a sí mismo como el pequeño dios de sus nuevas creaciones: “Flora y fauna que solo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él [...] Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (41).

Con este planteamiento sobre las ideas de Huidobro acerca del poeta como dios creador, ahora es posible encontrar y entender sus implicaciones dentro del poema *Altazor*. A la par, también considerando cómo el mismo autor resignifica este papel divino, según el paradigma de Roland Barthes. Por ende, aquí se revisarán dos características fundamentales en el demiurgo creador dentro del texto: el desdoblamiento del personaje-voz narrativa y sus propiedades omnipresentes y omnipotentes.

En primer lugar, entonces, se analizará la complejidad en Altazor, que funciona tanto como voz narrativa y también como personaje angelical. Para empezar la construcción de este autor del universo creacionista, el poeta retoma las costumbres de los mitos desde su nacimiento:

> Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo [...]
> Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.
> Amo la noche, sombrero de todos los días.
> La noche, la noche del día, del día al día siguiente.
> Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos. (Prefacio, vv. 1-6)

Como se mencionó con anterioridad, Huidobro reutiliza en su retórica las fórmulas tradicionales de los mitos. En este fragmento del Prefacio se plantean los orígenes del dios creador, que se desarrolla como voz narrativa y que menciona a sus progenitores en su relación con la naturaleza. Asimismo, dentro de las historias mitológicas, encontramos el común denominador de la parentela de los dioses y sus orígenes. Sin embargo, en el caso de Altazor, el punto de partida es distinto: su nacimiento ocurre justo en la muerte de Cristo. Esto ya genera consecuencias antes revisadas, como el rechazo y el reemplazo del artista del universo: "ya que el poeta aspira al desempeño del propio papel demiúrgico en total oposición a Dios; protesta última contra el dios al cual necesita y al que rechaza simultáneamente" (Schweitzer 64). Y ahora que lo ha reemplazado, el Prefacio es el escenario de los inicios de su creación:

> «Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano [...].
> »Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para coser los días uno a uno; los días que tienen un oriente legítimo y reconstituido, pero indiscutible.
> »Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.
> »Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía).
> »Después creé la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equívocas y los dientes de la boca, para vigilar las groserías que nos vienen a la boca. (Prefacio, vv. 15-20)

El fragmento anterior ya coloca a Altazor como el arquitecto de un nuevo mundo, repitiendo los esquemas de las mitologías y ofreciendo causas sobre la naturaleza y la existencia del hombre. Es aquí donde se establece el orden de los días, la nueva geografía con su formación del océano, y también la creación singular de la boca del hombre debido a su lenguaje. Por ello, hay cierta similitud con la tradición hebrea del libro de Génesis. Asimismo, sería necesario también revisar la constitución física que Huidobro integra en el personaje para entender su complejidad. A la par, comprender los atributos de su carácter también evidenciará su destino a lo largo de sus creaciones. El siguiente fragmento del Canto I es una adecuada fotografía para la vista general de Altazor:

> Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
> En vuestras plantaciones de preceptos
> Poeta
> Antipoeta
> Culto
> Anticulto
> Animal metafísico cargado de congojas
> Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
> Solitario como una paradoja
> Paradoja fatal
> Flor de contradicciones bailando un fox-trot
> Sobre el sepulcro de Dios (vv. 367-378)

En primer lugar, Altazor se presenta a sí mismo como un ángel en constante caída durante el poema, y las llamadas "plantaciones de preceptos" hacen referencia al lenguaje. Una vez más, encontramos la vinculación entre la caída tanto del personaje como del lenguaje. Y es aquí donde también las propiedades del carácter de Huidobro se transfieren: el hombre poeta y culto. Además, su caída y su nacimiento desde la tumba de Dios provocan una sensación de soledad y congoja, una bestia antropomorfa con ansias de inmortalidad. Esta construcción del personaje evidencia su naturaleza mitológica y ahora divinizada: "A Altazor, pues, debemos imaginarlo en su figura externa como una criatura acaso mitológica,

con vida alada, como el antiguo Ícaro. Pájaro, hombre, ángel, todo eso lo es en su apariencia externa, en su compleja estructura imaginaria" (Concha 122).

Ahora bien, una vez analizado el desdoblamiento de Altazor como personaje y como voz narrativa, ahora podemos proseguir en sus repercusiones omnipresentes y omnipotentes dentro del poema, ambas cualidades en relación con su potencial creador. En primer lugar, iniciando el planteamiento desde el Prefacio, la inauguración de un nuevo mundo con su geografía propia está acompañado también de un sentimiento de soledad cada vez mayor: "Y heme aquí, solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos [...] Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los caracoles. [...] Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta" (vv. 49-55). Estos tres versos cercanos en el texto nos aproximan a una soledad cada vez más expandida mientras más se acrecienta su universo. Esta ley continúa en el Canto I, en donde encontramos el siguiente fragmento, donde la presencia de Altazor ocupa los rincones más alejados y sus dimensiones cósmicas se ensanchan junto con su creación. En otras palabras, la conciencia de su soledad es proporcional a la expansión de su omnipresencia:

> Solo
> Solo
> Solo
> Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
> El Universo se rompe en olas a mis pies
> los planetas giran en torno a mi cabeza
> Y me peinan al pasar con el viento que desplaza
> sin dar una respuesta que llene los abismos (vv. 137-144)

Este conjunto de versos ya nos transmite las longitudes divinas en la corporalidad de Altazor: el universo fluye ante sus pies y los planetas se trasladan alrededor de su cabeza. Esta suerte de prosopopeya es normal en las descripciones, por ejemplo, del Dios judeocristiano, cuando se mencionan sus brazos en relación con su cuidado o sus ojos, que

juzgan las acciones de los hombres. Sin embargo, a pesar de su potencia creadora, Altazor en su labor como demiurgo no puede contener su soledad. En sus ansias de inmortalidad al ser ahora el sustituto creador y de llegar hasta las últimas consecuencias de su caída, como lo revisaremos más claramente en sus efectos en el lenguaje, Altazor construye y destruye el universo que nunca termina de concebirse: "Ya vimos al tratar las teorías poéticas de Huidobro que concibe al creador como aislado, no sólo de sus creaciones sino del cosmos con que busca ponerse en contacto" (Bary 5). Rodeado de alumbramientos y destrucciones, Altazor continúa su vertiginoso viaje autónomo, mezclando su congoja con la omnipotencia imaginativa: "Soy protesta y araño el infinito con mis garras / Y grito y gimo con miserables gritos oceánicos [...] Los veleros que parten a distribuir mi alma por el mundo / Volverán convertidos en pájaros" (Canto I, vv. 403-618). La omnipresencia de Altazor, distribuida a lo largo del mundo, también se presenta aún con más profundidad en el Canto V de la siguiente manera:

> Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas
> Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva
> Sin embargo cuando vuelo guardo mi modo de andar
> Y no sólo soy luciérnaga
> Sino también el aire en que vuela
> [...]
> luego soy árbol
> Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga
> Y mis modos de cielo (vv. 503-513)

El protagonismo de Altazor, como voz narrativa y como arquitecto de su propio universo, ha evolucionado a una omnipresencia en la naturaleza a manera de panteísmo. Ya no es su potencia ensanchándose con cada creación, sino que ahora trasplanta su entidad en los seres animados. Después de crear su nueva naturaleza, desea ocupar esas nuevas formas de existencia. Ahora su omnipresencia encuentra corporalidad dentro de la luciérnaga y dentro del árbol. Y no sólo en estos seres tangibles, sino que también su cobertura incluye

elementos naturales inmateriales, como lo son el cielo y el aire. La presencia de Altazor cambia su punto de referencia y enuncia, como voz poética, desde otra perspectiva, conservando en la memoria las entidades en las que anteriormente se encarnó. Este experimento alcanza un límite aún más extremo, cuando involucra sus repercusiones en el lenguaje:

> Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal
> Y digo
> Sal rosa rorosalía
> Sal rosa al día
> Salía al sol rosa sario
> [...]
> Y hablo como mar y digo
> De la firmeza hasta el horicielo
> Soy todo montalas en la azulaya
> Bailo en las volaguas con espurinas (Canto V, vv. 515-548)

Es aquí donde también apreciamos el resultado poético en la combinación de las propiedades mitológicas del Altazor demiurgo y las propiedades lingüísticas reflejadas en la reelaboración del lenguaje. Su omnipresencia se valida en otros entes, como son en este caso el rosal y el mar, y también enuncia con el posible lenguaje que tendrían estos elementos naturales. Aprovecha la boca del rosal y del mar, quienes ahora poseen la posibilidad de utilizar palabras para comunicar su perspectiva del mundo: es Altazor quien ha proporcionado el don del lenguaje, ha instalado su verbo creador. Entonces, ha creado una naturaleza emergente con su omnipotencia, aplicando los ideales creacionistas, y además es la palabra misma que inaugura nuevas versiones del mundo cuando cambia el emisor. Huidobro entendía el poder estético del creacionismo y, al mismo tiempo, el poder creador de la palabra poética, en sus múltiples formas de enunciación, tal como lo explica en “La Poesía”, otro de sus manifiestos: "La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio;

el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba" (95).

Hasta este momento del poema, Huidobro ha elaborado toda una arquitectura mitológica que tendrá consecuencias lingüísticas y afectará a la palabra misma. Como hemos revisado en este apartado, es posible identificar elementos retóricos dentro de *Altazor* que validan una lectura mítica del poema. Primero, la metáfora creacionista, que tiene el propósito de generar una nueva naturaleza propia bajo las leyes constructivas e imaginarias del poeta. Después, los símbolos resignificados para renovar las temáticas tradicionales de los mitos, como es la caída y el árbol primitivo, y así instaurar un tiempo regresivo en el poema. Y por último, la participación de un demiurgo en la figura desdoblada de Altazor, como voz narrativa y como personaje alado en descenso solitario. Esta construcción mitológica del poema genera un espacio y un tiempo míticos, una regresión hacia la primera alba del mundo, como escribe Huidobro. Esa dirección nos encaminará, ahora bajo la perspectiva antropológica y con sus repercusiones lingüísticas, hacia el vocablo virgen, esto es, el posible camino escalonado y regresivo hacia el origen del lenguaje.

Capítulo 3. Eje antropológico

Anteriormente, durante el primer capítulo, hemos establecido las bases suficientes para leer el poema de Huidobro como un modelo de narración mítica. El poema contiene diversas fórmulas tradicionales reunidas de la herencia universal de los mitos, pero resignificadas poéticamente en *Altazor* para los propósitos del poeta. Los ideales del creacionismo se correlacionan con las leyes y causas para la creación de un Cosmos, dirigido por un demiurgo y codificado a través de símbolos mitológicos: el paracaídas como un árbol entre el cielo y la tierra, la caída como un acto ejemplar de la condición mortal del hombre. Por ende, estas propiedades mitológicas crean un escenario donde se narran eventos arcaicos para el hombre.

Ahora bien, una vez establecidos los cimientos para visualizar el poema como un mito a través de sus características, es posible continuar con el avance hacia el origen, tomando en cuenta la dirección regresiva para nuestro destino. Entendemos ahora que *Altazor* ha establecido su viaje en un tiempo de la creación y en un espacio cosmogónico. Al mismo tiempo, con los últimos versos revisados, se visualiza que la regresión afecta súbitamente al lenguaje. Es aquí donde se abre una segunda vía, el eje antropológico, para comprender la regresión de *Altazor* y su interpretación como un mito acerca del lenguaje. Para este capítulo, la visión antropológica del poema engloba dos esferas del ser humano: el lenguaje y su pensamiento religioso. Ambas propiedades, estrechamente relacionadas y evolucionando de manera paralela, son necesarias para revisar los fenómenos que suceden en los últimos cantos. En síntesis, cuanto más nos acercamos al final del poema, obtenemos un proceso inverso a la cosmogonía, una regresión del Cosmos al Caos primordial. Un pensamiento religioso que se concreta en el lenguaje de *Altazor*: desde una escritura ordenada por los niveles lingüísticos hasta la total destrucción vocálica y sin nociones

semánticas. De esta manera, analizando paralelamente el pensamiento religioso y el lenguaje, el eje antropológico ofrecerá respuestas a la sección más ambigua del poema y, al mismo tiempo, nos acercará a los inicios del lenguaje mismo.

Para empezar, es fundamental entender la necesidad de estos dos campos dentro del eje antropológico. En primer lugar, el pensamiento religioso considera la construcción de una cosmogonía a través de los mitos, como también toda la comprensión de la existencia humana sacralizada por su vínculo con los dioses. Un autor que antes hemos citado y que ahora será de gran utilidad para este segmento es Mircea Eliade, quien en su obra *Lo sagrado y lo profano* analiza la relación de dichas áreas a través de las coincidencias entre diferentes culturas primitivas. A partir de este amplio aglomerado, Eliade expone que cada esfera de la vida individual y colectiva del hombre está impregnada de valor religioso: "todos los órganos y experiencias fisiológicas del hombre, todos sus gestos, tenían una significación religiosa. Cae esto por su propio peso, pues todos los comportamientos humanos los instalaron los dioses o los Héroes civilizadores *in illo tempore"* (141). Por ende, todo acto humano es sagrado por cuanto fue realizado anteriormente por los dioses y porque guarda una causa cosmológica. En relación con *Altazor,* el lenguaje también es el resultado de una correspondencia entre el Cosmos y el hombre.

Ahora bien, la mitología dentro de una comunidad arcaica posee doble propósito. Además de crear una narración sobre las causas de la naturaleza y un entretejido de símbolos, los mitos reactualizan el tiempo sagrado y pretérito de los dioses en el tiempo cotidiano. Cuando se realiza un ritual, comúnmente en una fecha significativa, los hombres recrean un evento cosmológico de los dioses, se vuelven contemporáneos del tiempo de la creación, el espacio se sacraliza, y así los hombres participan con el Cosmos bajo la

aplicación del tiempo cíclico. Éste era el pensamiento religioso antiguo y así lo explica Eliade en *Lo sagrado y lo profano*:

> Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, "al comienzo" [...]. El hombre religioso vive así en dos clases de Tiempo, de las cuales la más importante, el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos (63-64).

Así era la comprensión de la existencia humana en el pensamiento arcaico, su noción del espacio y del tiempo en relación con el Cosmos creado. Estos conceptos antropológicos son necesarios para después revisarlos dentro de *Altazor*. Dos de las ideas anteriores, el tiempo cíclico y el ritual, también se encuentran dentro del poema, en los siguientes fragmentos por analizar, los cuales fortalecen aún más la dirección regresiva, reactualizando el origen del lenguaje en el momento presente de la lectura.

Por otro lado, la segunda propiedad de este eje antropológico es el lenguaje, y es aquí donde las propuestas teóricas se amplían y las disciplinas se entrelazan cuando hablamos, más en específico, del origen del lenguaje. Este campo de estudio multidisciplinario, en busca de los orígenes más primitivos del hombre, ha sido analizado por ciencias como la biología, la historia, la filosofía, la lingüística y la neurociencia. Por lo tanto, es fundamental sintetizar dentro del poema estas ideas universales sobre el origen del lenguaje. Para ello, utilizando específicamente la perspectiva lingüística, se analizarán los últimos cantos a partir del siguiente razonamiento: el lenguaje de la infancia nos revela la infancia del lenguaje. Si analizamos los últimos cantos de *Altazor* como el proceso regresivo de la adquisición del lenguaje en el infante, desde la gramática organizada hasta el balbuceo, entonces podrían vislumbrarse los posibles orígenes materializados en los versos. Nuestro modo de estudiarlo no es equivocado, al contrario, también ha sido una

manera previa de estudio, el uso del lenguaje infantil como medio para entender las leyes primerizas del lenguaje, según el estudio de Antonio Benítez y Lluís Barceló:

> Además, la idea de que el desarrollo del individuo es una recapitulación del proceso evolutivo seguido por la especie ha sido poderosa en Biología (especialmente en el siglo XIX y a comienzos del XX) y aún nos seduce por su potencial explicativo: basta con estudiar las etapas que atraviesa el niño en su desarrollo para inferir cómo fueron los sistemas de comunicación empleados por las especies que nos antecedieron. (142)

Entonces, ya establecimos la utilidad de la lingüística para la segunda sección de este trabajo y, aún más en concreto, su enfoque en el estudio de la adquisición del lenguaje en la infancia para entrever los fenómenos arcaicos de nuestro sistema de comunicación. Ahora bien, en esta área de estudio las teorías lingüísticas también se multiplican. Por ende, nuevamente es necesario puntualizar la línea teórica que más se aproxima a nuestro método. En medio de esta elección, la teoría de Roman Jakobson[25] nos aporta apropiadamente dos categorías del desarrollo fonológico infantil que, al mismo tiempo, se amolda con los últimos cantos de Altazor. Si lo examinamos de manera regresiva, encontramos primeramente el período lingüístico: "Adquisición del propio lenguaje, durante el cual el niño sigue un orden relativamente universal e invariante en la consecución de un control intencional sobre los sonidos del lenguaje adulto que le rodea" (Ferguson 153). En este período el infante ya realiza combinaciones gramaticales y la aplicación de principios pragmáticos, pruebas que encontramos en los experimentos retóricos de los cantos IV y V. A continuación, la segunda categoría en orden regresivo se encuentra la etapa prelingüística: "Periodo de balbuceo prelingüístico, durante el cual los sonidos que componen las localizaciones del niño no ofrecen ningún orden específico del desarrollo" (153). En este nivel se encuentran los primeros sustantivos sin orden gramatical,

[25] La teoría de Roman Jakobson es la que más se ajusta a los propósitos de este trabajo. Hay diversas teorías lingüísticas respecto a la adquisición del lenguaje en los infantes, unas más enfocadas en la sociabilidad y, otras, en el léxico inicial. Por ende, la teoría de Jakobson se enfoca más en los nominales y en la evolución fonológica, lo cual contiene más relación con el poema.

más entendido como "estilo telegráfico", que aparecen en el Canto VI del poema, y por último los juegos silábicos y los balbuceos vocálicos del canto VII.

Con estas dos líneas de investigación, tanto el pensamiento religioso como el enfoque en el lenguaje, ya establecimos el eje antropológico de este segundo capítulo. En síntesis, los conceptos universales sobre la sacralidad del hombre según Eliade y el proceso regresivo del desarrollo fonológico infantil de Jakobson nos ofrecen, de manera paralela, una lectura antropológica de los últimos cantos de Altazor. Sin embargo, no debemos perder de vista que el poema es una reconstrucción de un mito sobre el lenguaje, esto es, la formulación de una causa a través de un modo creativo y poético. Por ende, utilizar ambos autores sólo es una manera teórica de entender los símbolos y la escritura que plantea *Altazor* en los últimos cantos.

Por lo tanto, para continuar la lectura de *Altazor* como una reconstrucción mitológica, habría que retomar la teoría de Roland Barthes sobre la perspectiva semiológica del mito. Recordemos que el signo lingüístico es mitificado, esto es, la relación imagen-concepto se convierte en un significante para recibir una nueva significación, un nuevo sistema de conceptualización del mundo: "Pero el mito es un sistema particular [...] es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo" (Barthes 121). Ya que *Altazor* ha entretejido nuevas significaciones en la primera mitad del poema, ahora el campo del significante será afectado en los últimos cantos. *Altazor* resignifica el lenguaje abstracto y, posteriormente, el lenguaje concreto. El discurso escrito será también redefinido, en todos los niveles lingüísticos, para ofrecer la escritura de una propuesta concreta sobre el origen del lenguaje.

3.1. El periodo lingüístico y el tiempo cíclico

Para continuar con el análisis del poema, es particular recordar que los fenómenos que suceden no están ordenados con exactitud, sino de manera simultánea, dispersos aleatoriamente en la regresión propuesta. Por ejemplo, este capítulo comienza con el cuestionamiento sobre el lenguaje sucedido en el Canto III, sin embargo, rescataremos varios fragmentos de la misma índole ubicados desde el Canto I. El tercer canto funciona como estandarte de su poética creacionista frente a las fórmulas tradicionales y anticuadas de la poesía en general. Huidobro ridiculiza la retórica de la comparación o símil como una equivalencia simple y que limita la verdadera creación y la riqueza semántica de la metáfora:

> Basta señora arpa de las bellas imágenes
> De los furtivos comos iluminados
> Otra cosa otra cosa buscamos
> Sabemos posar un beso como una mirada
> Plantar miradas como árboles
> Enjaular árboles como pájaros
> Regar pájaros como heliotropos (Canto III, vv. 65-71)

Con este punto de partida, Huidobro fortalece la línea reflexiva acerca del lenguaje, casi de manera profética considerando el destino final. En el mismo Canto III, después de la acumulada lista de entrecruzadas comparaciones, el poeta entiende que el lenguaje tiene que sufrir una deconstrucción para vislumbrar sus inicios: "Hay que resucitar las lenguas [...] Con cortocircuitos en las frases / Y cataclismos en la gramática [...] Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío / Gimnasia astral para las lenguas entumecidas" (vv. 123-131). Este sistema simbólico y comunicativo está petrificado por una gramática, por un conjunto de leyes normativas. Por ello, Huidobro ya vaticina el procedimiento subversivo, la

sumisión del lenguaje a un proceso experimental y ritualizado para llegar a una zona virginal e incógnita:

> 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)
> Un ritual de vocablos sin sombra
> Juego de ángel allá en el infinito
> Palabra por palabra
> Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
> Saltan chispas del choque y mientras más violento
> Más grande es la explosión
> [...]
> Después nada nada
> Rumor aliento de frase sin palabra (Canto III, vv. 143-153, 159-160)

Este fragmento del Canto III refleja el cuestionamiento de la gramática y de las palabras, el desprendimiento de su uso normativo. El uso consciente de una gramática nos plantea la posibilidad de un periodo anterior sin regulaciones, y en los dos últimos versos encontramos nuestras vías de apoyo: la nada como un retorno al caos cosmológico, el "rumor aliento" de un periodo inicial en la adquisición del lenguaje. Y para comenzar esta misión, encontramos en el mismo canto esa deconstrucción justificada sobre el lenguaje conocido, esto es, el período lingüístico: "Una bella locura en la vida de la palabra / Una bella locura en la zona del lenguaje [...] Catástrofe preciosa en los rieles del verso" (vv. 137-141). Es necesaria esta desarticulación, y la poesía como un medio, un canal para realizarlo. Ya con este planteamiento, a partir del Canto III encontramos esta exploración, todos los juegos posibles para manipular la gramática y sus niveles. Huidobro utiliza los siguientes versos, en el inicio del Canto V, para inaugurar esta regresión en el lenguaje: "Aquí comienza el campo inexplorado [...] Hay un espacio despoblado / Que es preciso poblar" (vv. 1-11). Todas las experimentaciones subsecuentes, analizadas a continuación,

son maneras de poblar esta regresión, las combinaciones del período lingüístico a la inversa: de una gramática consciente a las aplicaciones instintivas de los principios pragmáticos.

Estos principios pragmáticos[26] se forman en el infante a través de la experiencia cotidiana, producto de la relación entre su lenguaje en desarrollo y el contacto con la realidad. Entre los primeros principios, los cuales son explicados bajo las observaciones de Miquel Serra, Elisabet Serrat, Rosa Solé, Aurora Bel y Melina Aparici, se encuentra el principio de frecuencia de uso: "La frecuencia de uso es el factor más potente a la hora de explicar el léxico inicial. Ello es lógico, ya que, lo que es más frecuente [...] suele tener una forma más simple y más transparente" (Serra et al 260). Entonces, los primeros sustantivos aprendidos por el niño, que conformarán su primer bagaje léxico, son los que más utiliza o frecuenta. Bajo el tratamiento poético de *Altazor*, la repetición de la misma palabra es un recurso fundamental para generar su interacción con otras palabras:

> Ojo por ojo como hostia por hostia
> Ojo árbol
> Ojo pájaro
> Ojo río
> Ojo montaña
> [...]
> Ojo cielo
> Ojo silencio
> Ojo soledad por ojo ausencia (Canto IV, vv. 57-67)

Otro principio pragmático fundamental para la cohesión social del lenguaje es el principio de convencionalidad, esto es, la aceptación de las palabras dentro de las normas sociales del lenguaje. Cuando el niño ingresa a la esfera social como un nuevo hablante, empieza a

[26] Los principios pragmáticos son "guías que siguen los niños en la construcción del léxico" (Serra et al 257). Describen de manera universal los mecanismos inconscientes de la adquisición del lenguaje. Hay dos líneas de investigación: la línea referencial, fundamentada por E. Clark, enfocado en los nominales; y la línea expresiva que surge de la sociabilidad. Para *Altazor*, nos beneficia más las propuestas de Clark por su atención en las interacciones entre las palabras.

percibir que existen ciertas reglas morfológicas o sintácticas preestablecidas, las cuales adquiere y pone en práctica al socializar. Y bajo esta noción percibida, el infante empieza a generar sus palabras aplicando las pocas convenciones que adopta. A este fenómeno se le llama principio de productividad: "aquellas reglas que permiten formar palabras nuevas y ser reconocibles como tales [...] se hallan soluciones léxicas que demuestran que, ya muy tempranamente, los niños siguen estas reglas de producción" (259). En el caso de *Altazor,* el principio de productividad se refleja en los procedimientos morfológicos, donde la convencionalidad de las palabras compuestas es aplicable para las combinaciones arbitrarias con diferentes lexemas y, por consecuencia, la generación de nuevos conceptos:

> Ya viene la golontrina
> Ya viene la goloncima
> Viene la golonchina
> Viene la golonclima
> Ya viene la golonrima
> Ya viene la golonrisa
> [...]
> El meteoro insolente cruza por el cielo
> El meteplata el metecobre
> El metepiedras en el infinito
> Meteópalos en la mirada (Canto IV, vv. 173-178, 294-297)

Por otro lado, continuando con la convencionalidad en el desarrollo de un léxico, el infante entiende que cada palabra posee su significado particular, esto es, el valor inherente de cada signo lingüístico. Por ende, otro de los principios aplicados en los infantes es el principio del contraste: “las diferencias en la forma marcan diferencias en el significado. El niño asume fácilmente que cada palabra tiene un significado diferente [...] la estrategia de «una palabra-un referente» funciona sin problemas en el léxico inicial" (259). En otras palabras, para evitar los problemas de la hiperonimia, donde una palabra general engloba el significado de otras palabras más específicas, entonces el infante busca recursos para crear la diferenciación. Uno de estos recursos, que encontramos en el Canto V de *Altazor,* es la

convencionalidad amplificada de los morfemas flexivos de género para diferenciar entre masculino y femenino: "La montaña y el montaño / Con su luno y con su luna / La flor florecida y el flor floreciendo [...] El cielo canta a la ciela / El luz canta a la luz" (Canto V, vv. 110-112, 582-583). En este caso, Huidobro ejemplifica la elaboración lúdica del niño al utilizar la flexión de género para diferenciar entre significados, asumiendo la convencionalidad social de los contrastes genéricos. A la par, también plantea el problema de la homonimia[27], en el caso de la flor y de la luz. Sólo que, en lugar de que una palabra tenga dos significados distintos, ahora la misma palabra se utiliza para ambos géneros.

Hasta el momento, estos principios pragmáticos resumen los fenómenos lingüísticos acaecidos en el periodo lingüístico en cuanto al léxico inicial. El infante busca sintetizar su lenguaje en estructuras más simples y todavía más arbitrarias, tanto en el nivel morfológico como en el sintáctico. De hecho, esta noción se encierra dentro del principio de transparencia: "Palabras para lo que es más fácilmente perceptible y representable [...] las hace claramente identificables en oposición a otras que pueden ser tanto o más funcionales, pero no son fácilmente perceptibles y por tanto tampoco representables" (261). En este caso, el infante realiza la simplificación a través de formas más perceptibles. El ejemplo más claro es cuando se sustituye la onomatopeya del sonido de un animal en lugar del nombre propio. Si el niño aún no ha aprendido verbos más complicados, ya sea compuestos o abstractos, los reemplazará por formas más simples. En el caso de *Altazor,* en lugar de enunciar "ir a descansar", utilizará la palabra "cama" para la misma función. O también, en lugar de utilizar los verbos "dirigirse" o "ir hacia", pensando en los verbos que requieren de

[27] El problema de la homonimia es menos común en el infante. En el tratamiento de la hipernimia, el léxico inicial contiene palabras generales que engloban todo un campo semántico y palabras más específicas. De ahí los diferentes recursos a los que recurre el niño, válidos o agramaticales, para crear diferencias entre cada referente. En relación con la homonimia, Serra señala: "También es frecuente que los niños, al simplificar las formas adultas, tengan un problema de homonimia en su propia producción. Sin embargo, los contextos hacen que estos problemas sean poco importantes" (259).

una preposición, entonces los reemplazará por la palabra "ruta", en busca de la misma funcionalidad:

> La cascada que cabellera sobre la noche
> Mientras la noche se cama a descansar
> Con su luna que almohada al cielo
> Yo ojo el paisaje cansado
> Que se ruta hacia el horizonte
> A la sombra de un árbol naufragando (Canto V, vv. 497-502)

El anterior fragmento encarna el ideal poético de Huidobro buscado durante la regresión: la resignificación de la gramática para conocer los fenómenos ocurridos en el período lingüístico. Ahora bien, además de las alteraciones morfológicas y sintácticas, también encontramos la convencionalidad en el área fonológica. Aquí se cumple el principio de simplicidad en la forma, esto es, el uso de una estructura silábica simplificada. Moskowitz, quien amplía el trabajo de Jakobson en materia de fonología, explica lo siguiente: "Al principio las dos sílabas son idénticas, por ejemplo, *kiki* (reduplicación completa), luego aparecen ejemplos en los que sólo son idénticas las dos consonantes o las dos vocales, por ejemplo *kiti babi* (reduplicación parcial)" (Ferguson 143). Cuando el infante avanza al estadio CVCV de la reduplicación parcial, la diferencia entre sílabas a través de las variaciones articulatorias se diversifica y se presenta abundantemente sin un orden coherente. En relación con el poema, el Canto IV termina con las primeras alteraciones silábicas usando sólo las mismas vocales y consonantes, a modo de presagio de lo que sucederá en el Canto VII a gran escala: "Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i" (vv. 342-344). Sin embargo, en el Canto V, la estructura CVCV de la reduplicación parcial es la base fundamental para la representación poética de un juego silábico. En el siguiente fragmento, las palabras repiten el mismo inicio silábico, y posteriormente las reduplicaciones permiten la diferencia y la variabilidad entre sílabas. Sin embargo, las

nuevas producciones no aportan una diferencia semántica, no existen coherencias morfológicas y se originan casi de manera musical:

> La carabantantina
> La carabantantú
> La farandosilina
> La Farandú
> La Carabantantá
> La Carabantantí
> La farandosilá
> La faransí

Hasta esta parte del poema, se ha mostrado que *Altazor* explora las diferentes variaciones que suceden en el periodo lingüístico, las cuales se relacionan con la adquisición del lenguaje en el niño y se representan poéticamente entre sus versos. Ahora bien, aquí la desarticulación del lenguaje ha sido interpretada, en otros espacios críticos, como un resultado estético: el logro fragmentario del cubismo o la derrota inentendible del creacionismo. Sin embargo, como se mencionó en el estado de la cuestión, esta desarticulación no es un producto terminado, sino un canal hacia una finalidad: de las variaciones pragmáticas del periodo lingüístico hasta los balbuceos del periodo prelingüístico. De hecho, las experimentaciones antes revisadas, vistas desde un enfoque gramatical, se realizan dentro de las normas pragmáticas, todavía dentro de las evoluciones del lenguaje: "La demolición intencional del lenguaje —a partir de un impulso destructivo desencadenado [...]— por medio de su violentación directa o por medio de una desconstrucción que toma en cuenta los principios formativos de la lengua" (Schopf 10). Por ello, hay concordancia en interpretar estos fragmentos de *Altazor* como fenómenos del periodo lingüístico en el infante.

Por otro lado, a continuación, se analizará una sección del poema, la cual podría considerarse como la columna vertebral de este eje antropológico, ya que en esta sección se

aúna el pensamiento religioso y las nociones básicas del período lingüístico. Anteriormente se había mencionado el molino como un tercer símbolo esencial en la poética de Huidobro. A pesar de ser interpretado también como un reemplazo de la cruz judeocristiana, este símbolo, dentro de la regresión propuesta, produce aún más implicaciones. En el Canto V del poema encontramos una larga lista de 190 versos cortos que repiten el concepto del molino sucesivamente. Por su repetición monótona, la crítica aquí consultada sobre *Altazor* minimiza esta sección. Como ejemplo general está la referencia en el ensayo de Mathias Lillig: "La técnica de alistar llega a su cumbre en el pasaje del molino que ocupa los versos 239-240 del Canto V y subraya que el lenguaje está fuera del control del poeta" (40). La mínima referencia sobre la sección del molino muestra la falta de legibilidad y sólo puede acentuarse la repetición sucesiva:

> Molino de viento
> Molino de aliento
> Molino de cuento
> Molino de intento
> Molino de aumento
> [...]
> Molino a mordimiento
> Molino a movimiento
> Molino que invento
> Molino que ahuyento
> Molino que oriento (vv. 241-245, 398-402)

Más que una imitación de la cruz o un listado sin sentido, el entendimiento amplio del símbolo del molino se encuentra en otro poema de Huidobro. El caligrama "Moulin", poema visual escrito en francés y expuesto en el año 1921, muestra el contorno de un molino recreado con versos. Y en cada una de las cuatro aspas, las cuales pueden leerse como cuatro estrofas, se plasma el movimiento del tiempo: "Molino que muele las horas / Pronto viene la primavera [...] Molino que muele los días / Pronto será verano [...] Molino que mueles los meses / Pronto llegará el otoño [...] Molino moledor de años / Pronto vendrá

el invierno". Como es apreciable, en cada aspa se incluye, respectivamente, las medidas del tiempo y las estaciones del año[28]. Entonces, el movimiento circular de las aspas está representando el movimiento cósmico del tiempo. Y este tiempo es orgánico, materializado en la naturaleza y en el cielo, y también cíclico por su continua repetición.

Huidobro encontró en el molino el símbolo adecuado para representar el tiempo cíclico, repetitivo para regresar a su inicio, similar al movimiento de las aspas. Así lo interpreta Nuria D'Asprer en su ensayo sobre este poema en específico: "El movimiento circular que apuntábamos coincide perfectamente con la lógica del tiempo, el ciclo de la vida que manifiesta el contenido textual" (106). Y la noción religiosa del tiempo cíclico, la cual pertenece a las culturas primitivas, nació a partir de la apreciación del ritmo temporal del universo. Las estaciones del año mantienen su ritmo natural, reflejado en las cosechas y en la vida de la naturaleza, y es así como el hombre aprende a participar en sincronía religiosa con el universo, como leemos en *Lo sagrado y lo profano*: "el Cosmos es un organismo vivo, que se renueva periódicamente. El misterio de la inagotable aparición de la Vida es solidario de la renovación rítmica del Cosmos" (127). Es aquí donde comprendemos la necesidad del tiempo cíclico como recurso necesario para retornar a una situación primordial. De hecho, en los primeros versos que inauguran el listado del molino, Huidobro escribe: "Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento" (vv. 239-240). Para regresar a un evento cósmico, en este caso el origen del lenguaje, Huidobro utiliza el tiempo cíclico, fuera del tiempo cuantificable o histórico.

[28] De hecho, en la base de cada aspa, cerca del eje central, también se incluyen los periodos del día creados por la rotación: la mañana, el mediodía, la tarde y la noche. Sin embargo, la traducción en prosa y la variabilidad de la lectura pueden acercar o alejar los términos. Aun así, incrementa el vocabulario del tiempo orgánico y acentúa la noción cíclica.

Por otro lado, la sección del molino reúne las dos esferas de nuestro eje antropológico, tanto el pensamiento religioso recién revisado como la noción del período lingüístico. Anteriormente, se revisó la concordancia de las experimentaciones poéticas de *Altazor* con las variabilidades que suceden a nivel morfológico y fonológico. Y en esta sección del molino se encuentra una concordancia más, esta vez a nivel morfosintáctico. En primer lugar, el verso repetido a través del paralelismo mantiene el orden sintáctico sustantivo (Molino) + preposición + sustantivo. En los últimos versos, el tercer factor cambia por un verbo y después por un adjetivo: "Molino que transparento / Molino lento" (vv. 406-407). Sin embargo, mantiene su rima con la terminación -ento, por lo cual encontramos que todas estas palabras que mantienen esta terminación son producto de la variabilidad de morfemas derivativos. A la par, aunque la estructura sintáctica es la misma en las repeticiones, la preposición cambia a lo largo de la lista, coincidiendo con las preposiciones usadas en la adquisición del infante: "La preposición «en» es una de las primeras en aparecer [...] En la misma época aparecerán las preposiciones de posesión, «de» de instrumento, «con» y de finalidad, «para»" (Serra et al 373). Tanto la variabilidad morfológica como la sintáctica recrea un principio en el aprendizaje del periodo lingüístico: el uso de las propiedades combinatorias. Usando una variedad de palabras bajo una sola estructura sintáctica demuestra la propiedad combinatoria bajo las nociones básicas del orden gramatical: "Al hablar de propiedades combinatorias nos referimos al hecho de que, según a la categoría a la que pertenezcan las palabras, es posible realizar determinadas combinaciones entre ellas, pero no otras combinaciones" (Serra et al 293).

Después de este análisis, se interpreta ahora la sección de molino como la mejor síntesis entre la comprensión del tiempo cíclico y las nociones básicas del período lingüístico. A través de estas dos realizaciones, Huidobro establece dos caminos paralelos:

la regresión mítica hacia un evento primigenio y el proceso de la adquisición del lenguaje en el niño a la inversa. En el primer caso, la manera de plasmarlo es a través de los símbolos religiosos, mientras que en el segundo se utilizan símbolos gráficos, las palabras mismas bajo métodos experimentales, para reflejar un desarrollo oral. Ambas situaciones, tanto la cosmogonía como la lingüística, son las dos alternativas para ofrecer una propuesta a la problemática de este trabajo: el posible origen del lenguaje dentro de Altazor.

3.2. El período prelingüístico y el ritmo de los ritos

Ahora bien, como ya se mencionó, el eje antropológico establece estas dos visiones paralelas para comprender, dentro del poema, el camino regresivo del lenguaje hacia su origen. Tanto en el Canto IV como en el V se realizan las experimentaciones poéticas que se correlacionan con las variabilidades pragmáticas del infante en su periodo lingüístico. Además, en la sección del molino se observa la repetición del tiempo cíclico, fundamental para acentuar la eventualidad mítica fuera del tiempo histórico. Por lo tanto, el avance de la regresión continúa mientras más se avanza en el poema. El siguiente apartado realiza un enfoque especial en el Canto VI de *Altazor,* observando en su interior la realización de ambas direcciones. Por un lado, el infante se encuentra en el periodo prelingüístico, donde apenas existe la noción de la palabra sin reglas sintácticas. Por el contrario, la disposición de los versos refleja el ritmo cósmico, el cual sacralizaba el lenguaje y el ritmo utilizado en los ritos.

En primer lugar, es necesario definir que las divisiones entre períodos lingüísticos no son exactas, y que todavía suceden diversos fenómenos entre un periodo y otro. De hecho, cada teoría lingüística tendrá su propio código de conceptos para este intermedio y sus propios valores de medida para la evolución de la adquisición, ya sea con base en la

edad o en la cantidad del léxico inicial. Sin embargo, para hablar de una etapa intermedia próxima al periodo prelingüístico, el enfoque no radica en la cantidad de reglas o palabras aprendidas por repetición, sino en la nula conciencia del conocimiento categorial:

> Dado que [...] para muchos de los autores no hay evidencia de uso de las categorías gramaticales en las primeras etapas del desarrollo del lenguaje, hemos estructurado la exposición sobre la adquisición de las categorías morfológicas y sintácticas de la manera siguiente: en primer lugar se comentarán las etapas holofrástica y telegráfica las cuales se centra gran parte de la discusión. (Serra et al 285)

Por ende, en el progreso de un periodo a otro, los fenómenos lingüísticos que suceden reflejan una mínima conciencia de las categorías gramaticales. Los ejercicios pragmáticos por el infante, los cuales se asimilan en dimensiones poéticas con los fragmentos de *Altazor* analizados anteriormente, se realizan con el conocimiento básico de la morfología y la sintaxis. Sin embargo, en el proceso hacia el periodo prelingüístico, las palabras se usan sin ningún orden gramatical y pronunciadas individualmente: "En los primeros estadios de desarrollo lingüístico, cada una de las emisiones del niño consiste en una palabra. Hacia los 18 meses el niño comienza a encadenar dos palabras y, ocasionalmente, alguna más" (Schlesinger 197). Estas emisiones en las primeras etapas de la adquisición son individuales y posteriormente en parejas, pero con mínima noción sintáctica o semántica entre palabras. Por lo tanto, empezaremos está sección encaminada hacia el periodo prelingüístico en relación con el Canto VI del poema.

En primer lugar, avanzando de la gramática recreativa a las mínimas emisiones, uno de los fenómenos sucedidos en este proceso intermedio hacia el periodo prelingüístico es la combinación de dos palabras, como se mencionó anteriormente: "La característica principal de este período es la de que los niños combinan dos palabras en una misma entonación o línea melódica para hacer referencia a sólo un acontecimiento, objeto, situación, etc." (Serra et al 302). Esa etapa de combinación de palabras se destaca por la longitud breve y

melódica de los patrones, detalle en la sonoridad que se retomará más adelante. Además, se evidencia la falta del principio de productividad, ya que sólo son emisiones repetidas en la adquisición del lenguaje y sin consideración de sustituir palabras en la misma categoría gramatical. Por lo mismo, resulta lógico pensar en la falta de ciertos elementos discursivos en el mensaje transmitido por el infante. Es aquí donde a esta etapa también se le ha denominado como habla telegráfica, "precisamente porque los elementos que se omiten son los que se podrían elidir en un telegrama sin que éste perdiera su significado" (Serra et al 303). Entonces, el habla telegráfica se fundamenta en la combinación de dos palabras, de longitud breve y melódica, sin la noción de productividad y con la ausencia de palabras utilizadas en categorías funcionales. Estas mismas características son similares a las propiedades textuales del Canto VI del poema de Huidobro:

Alhaja apoteosis y molusco
Anudado
noche
nudo
El corazón
Esa entonces dirección
nudo temblando
Flexible corazón la apoteosis
Un dos tres
cuatro
Lágrima
mi lámpara
y molusco
El pecho al melodioso
Anudado la joya
Con que temblando angustia (vv 1-16)

En una perspectiva general de estos primeros versos, el Canto VI se desarrolla bajo la inconexión gramatical de los sustantivos. En el primer verso, por ejemplo, los sustantivos aparecen juntos sin ninguna conjunción o unión semántica. Además, al considerar el adjetivo-participio "anudado" que aparece en el anterior fragmento, encontramos una falta de correspondencia del morfema flexivo en relación con el sustantivo correspondiente, en

el caso de “noche” y “joya”. Por otro lado, el único verbo aparece aquí en una aparente elipsis ("nudo temblando") y también sin una concordancia gramatical en el contexto de su uso ("con que temblando angustia"). En último lugar se detecta la mínima presencia de los artículos o también de las preposiciones. En general, el fragmento inicial del Canto VI se desarrolla sin las correspondencias entre las categorías gramaticales y las ausencias textuales guardan relación con el habla telegráfica: “Las primeras emisiones del niño se han denominado de forma acertada «habla telegráfica» o «estilo telegráfico». En estas emisiones normalmente se pierden los artículos, los verbos auxiliares y la mayoría de las restantes palabras funcionales” (Schlesinger 198).

Debido a las similitudes entre el habla telegráfica y la estructura del Canto VI, la propuesta de la regresión es cada vez más sustentable desde el punto de vista lingüístico. En los cantos anteriores, la conciencia de las categorías gramaticales permitía cierta productividad recreativa, a nivel sintáctico y morfológico, dentro del periodo lingüístico. Sin embargo, mientras más se avanza en la regresión rumbo al periodo prelingüístico, más se perderá la noción del orden en el lenguaje: "En el canto VI, el poeta parece haber perdido hasta la capacidad de ordenar [...]. El Canto VI muestra los últimos esfuerzos del poeta por mantener su acceso al lenguaje" (Lillig 40). Evidentemente, una de las consecuencias de la deconstrucción de los niveles lingüísticos es la falta de comprensión en el mensaje o en el mínimo intento de comunicación. La fuerza poética de *Altazor* ha desarrollado tal grado de desnaturalización que el significante se despoja cada vez más de sus propiedades gramaticales: "Extremando su poder disruptor, provocará primero una subversión referencial, luego una léxica, una sintáctica y una fonética para alcanzar por descalabro liberador el fundamento de la producción significante" (Yurkievich 144). Es aquí donde se entiende el concepto de deconstrucción dentro de este trabajo: el proceso

regresivo donde se desarticulan y resignifican los niveles lingüísticos, desde las propiedades del significado hasta las del significante, para así codificar un posible inicio del lenguaje. Por ello, es lógico pensar que el Canto VI es el proceso intermedio donde se realiza la subversión gramatical y el camino hacia el periodo prelingüístico. Posteriormente, en el Canto VII, el último nivel lingüístico mencionado por Yurkievich, que es el fonético, será el último paso de la regresión. De hecho, es en este momento donde retomamos la propiedad fonética o melódica del habla telegráfica anteriormente mencionada, y plasmada en el ritmo de los versos:

> muerte joya o en ceniza
> Porque eterno porque eterna
> lento lenta
> Al azar del cristal ojos
> Gracia tanta
> y entre mares
> Mira mares
> Nombres daba
> por los ojos hojas mago
> [...]
> Enterradas
> Las campanas
> Enterrados los olvidos
> En su oreja
> viento norte
> Cristal mío
> Baño eterno (vv. 54-62, 158-164)

Una propiedad particular del Canto VI, pero imperceptible en la crítica general del poema, es el ritmo y la disposición de los versos. De hecho, solamente es mencionado por David Bary en su ensayo: "El canto VI, con sus ritmos bien definidos basados en gran parte en el tradicional verso octosilábico, posee una tensión lírica y una belleza de forma, difíciles de hallar en los cantos anteriores" (289). En efecto, como menciona Bary, en ningún otro canto se encuentra la intencionalidad evidente de utilizar versos medidos en la estructura del poema, solamente en el Canto VI. Y el fragmento anterior de *Altazor* es un ejemplo de la estructura octosilábica de la mayoría de los versos, ordenados ya sea con el verso completo

o con tetrasílabos que continúan el ritmo. De esta manera, los versos aquí presentados mantienen no sólo el orden del octosílabo con la disposición exacta de los acentos[29], sino también las características del habla telegráfica: sustantivos juntos sin ninguna cohesión semántica y con el mínimo acompañamiento de los artículos, la discordancia sintáctica de los verbos y la brevedad en el intento de formular oraciones. El siguiente conjunto de versos sirve de ejemplo para ambas realizaciones:

Señor cielo
cristal cielo
Y las llamas
y en mi reino
Ancla noche apoteosis
Anudado
la tormenta
Ancla cielo
sus raíces
El destino tanto azar
Se desliza deslizaba
Apagándose pradera
Por quien sueña
Lunancero cristal luna
El que sueña
El que reino
de sus hierros
Ancla mía golondrina (vv. 107-124)

Ahora bien, la incógnita que resulta de este análisis es averiguar la razón por la cual Huidobro decidió que el Canto VI posea ritmo a través del verso medido. Es aquí donde entra el artículo escrito por Felipe Cussen acerca de las propiedades fonéticas de *Altazor* en sus últimos cantos. En este ensayo se destaca la particular visión del poema de Huidobro como un experimento multidisciplinario entre la música y la poesía, y menciona varios ejemplos, incluyendo el siguiente: "En el caso de Felipe Lagos, este interés es aún más concreto, ya que junto al compositor Claudio Pérez creó una pieza a partir de los tres últimos cantos de Altazor" (83). De esta manera, el poema destaca dentro de la poesía

[29] La alternancia de octosílabos y tetrasílabos se realiza con el propósito de establecer el ritmo en la tercera y séptima sílaba, según el sistema tradicional castellano del verso medido.

fonética vanguardista y latinoamericana, pero además genera una relación con el terreno musical. De hecho, otro experimento multidisciplinario fue realizado por Patricio Wang, en 1987. En su trabajo artístico musicaliza los cantos de *Altazor* en una obra llamada "Dialecto de pájaros", agregada a su disco *Survarío*. Lo interesante de la aparición de Wang es la cercanía personal que tenía con Huidobro y el comentario que realiza sobre ello: "[Patricio Wang] me indicó que en esa época no sólo trabajó con Huidobro, sino también «sobre textos de aborígenes australianos, indios navajos, esquimales y otros, toda poesía sin significado semántico», en un momento que estaba interesado por el chamanismo" (84).

En el comentario anterior de Patricio Wang descubrimos el enfoque que encontró en la relación de *Altazor* con la poesía de las culturas aborígenes. Además, este tipo de poesía está relacionado con los rituales religiosos, debido a su interés en el chamanismo. La adaptación de *Altazor* se realiza tanto musical como lingüísticamente en imitación de las ceremonias sagradas. En primer lugar, en el aspecto musical, Wang explica el ambiente alrededor del poema y el efecto logrado: "En este proceso se escuchan inicialmente un piano y una marimba, y luego una voz sola, pero luego se suman más voces, bajo y percusiones, con un ritmo muy marcado, que nos remite claramente a una danza tribal" (85). Es aquí donde los últimos cantos podrían leerse bajo la atmósfera musical de un ritual, y destacando específicamente el ritmo en relación con el orden octosilábico. Y no sólo el lenguaje se ordena en sintonía con los instrumentos, sino que también es afectado por su aplicación en la esfera sagrada: "El canto de los chamanes, abstruso, hecho de circunloquios metafóricos, suele ser incomprensible [...] el lenguaje alambicado le permite al chamán acercarse a las cosas, pero no demasiado, para poder verlas más claramente" (85). De la misma manera, la deconstrucción lingüística de los últimos cantos se asemeja a la ruptura del lenguaje usado en la esfera sagrada y fuera de la habitualidad profana.

En efecto, ahora es posible entender, bajo la perspectiva cosmológica, el Canto VI en comparación con un ritual ancestral y religioso. Como evidencia Eliade en *Lo sagrado y lo profano,* el hombre de las culturas primitivas vivía en dos esferas: la profana, donde se realizaban todos sus actividades sociales y habituales; y la sagrada, donde los ritos religiosos rememoran eventos míticos. Y efectivamente, el rito es el único medio donde se puede trasladar de una esfera a otra: "Pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede pasar sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado" (63). Y no sólo nos trasladamos a un tiempo cíclico, sino que toda actividad realizada dentro del ritual es cosmizada[30], esto es, hace referencia a cualquier evento cósmico de la creación. Y otro elemento cosmizado dentro del ritual es el lenguaje, como lo vemos en el ejemplo de los chamanes: el lenguaje habitual se desconfigura y se utiliza con fines sagrados. En comparación, pareciera que Huidobro intuía la misma concepción. En su ensayo "La poesía", entiende la necesidad de utilizar el lenguaje dentro de una ceremonia para sacralizarlo y, de esta manera, separarlo de sus fines sociales: "El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano" (96).

Por otra parte, una vez que el ritual ha funcionado como intermediario entre ambas esferas, ahora se cumple su objetivo principal: sacralizar el espacio donde se realiza, establecer el tiempo cíclico y representar la eventualidad cosmológica. Una vez más, Eliade lo puntualiza en *Lo sagrado y lo profano*: "Casi todos los rituales evocan el comienzo, el Tiempo mítico en el que el mundo no existía aún" (75). Relacionando esta idea con el

[30] El término "cosmizado" es parte del vocabulario de Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*. Es una manera de referirse a cualquier elemento que entra en un proceso de sacralización y, por tanto, participa en el evento cosmológico reactualizado: "Todo mundo es la obra de los dioses, pues o ha sido creado directamente por los dioses, o consagrado, y, por tanto, cosmizado por los hombres que ritualizan de un modo ritual el acto de la creación" (60).

poema de Huidobro, el Canto VI de *Altazor* posee los elementos adecuados para su adaptación en un ritual: un ritmo musicalmente definido y una estructura gramatical fuera de las convenciones sociales. De esta manera, una vez que estos elementos se realizan, el Canto VI evoca un ritual sobre un evento en el comienzo de la creación. La concepción de ritual como una representación de un evento cosmológico también es explicada por Eliade en *El mito del eterno retorno:* "Tenemos la prueba de que esta conmemoración de la creación era efectivamente una reactualización del acto cosmogónico en los rituales y en las fórmulas pronunciadas en el correr de la ceremonia" (56). Por ello, el acto cosmogónico reactualizado a partir del Canto VI es el origen del lenguaje y, además, se cumple la particularidad de *Altazor*: su estructura gramatical realizada a través del habla telegráfica es la manera de materializar dicho origen.

Ahora bien, realizar un enfoque en el ritmo del Canto VI significa conciliar la visión cosmológica del hombre y los postulados lingüísticos alrededor del origen del lenguaje. En primer lugar, como se ha demostrado a través de las interpretaciones de Eliade, el ritmo es necesario en el ritual y, de esta manera, la representación del mito reactualiza el acto cosmogónico. Por ello, el ritmo es necesario tanto en la música como en el lenguaje utilizado en el rito. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, dedica un subcapítulo únicamente sobre el ritmo:

> El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos [...] El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que los contiene. (58)

Como lo sintetiza Paz, el ritmo unifica el ritual y al mito en la misma representación. Ambos elementos, el relato mítico y la ceremonia musical, están emparejados por la recreación rítmica religiosa. Pero la concepción del ritmo en las culturas primitivas también

es producto de la contemplación orgánica del universo, según enuncia Paz en el mismo subcapítulo: "El universo es un sistema bipartito de ritmos contrarios, alternantes y complementarios [...]. El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica" (60). Por ello, de la misma manera que Huidobro ha materializado el tiempo cíclico en las aspas del poema "Moulin", también representa el ritmo cósmico del universo en el ritmo octosilábico del Canto VI.

En segundo lugar, respecto a uno de los postulados lingüísticos sobre el origen del lenguaje, uno de los ejemplos particulares para este enfoque es el *Ensayo sobre el origen de las lenguas,* de Jean-Jacques Rousseau. En este tratado, el filósofo francófono medita sobre las posibilidades en la comunicación de las primeras comunidades humanas. En sus ideas destaca que, antes de una gramática combinatoria, la musicalidad y el ritmo constituían la base en la manifestación oral del lenguaje: "La cantidad, el ritmo, serían nuevas fuentes de combinaciones. De esta manera, las voces, los sonidos, el acento, el número, que pertenecen a la naturaleza [...] serían cantadas en lugar de habladas" (52). En efecto, antes de la consolidación de una gramática, la oralidad rítmica y recreativa regulaba la comunicación del hombre. Considerando el entorno de las comunidades humanas más rudimentarias, "la naturaleza dicta acentos, gritos, ruegos. Estas son las más antiguas palabras inventadas, y he aquí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas" (29). De esta manera, en nuestra dirección regresiva, antes de los intentos metódicos del habla telegráfica del Canto VI encontraremos los alaridos prelingüísticos y melodiosos del Canto VII.

En este punto es donde termina la fase intermediaria entre el periodo lingüístico y el prelingüístico, recordando que este periodo se identifica por la falta de conciencia de las categorías gramaticales, lo cual tiene relación con el habla telegráfica del Canto VI.

Además, es el ritmo el que regula el discurso oral de manera recreativa y musical, lo cual se compara con el orden octosilábico de este penúltimo canto. Ahora bien, la etapa prelingüística y el poema llegarán a su punto más alto en el Canto VII, que es el último canto de *Altazor* y el más incomprensible desde el punto de vista semántico. Continuando con la línea regresiva, nos acercamos a una propuesta para el origen del lenguaje.

3.3 La zona prelingüística y el caos original

Hemos analizado el Canto V y VI de *Altazor* como el proceso regresivo en la adquisición infantil del lenguaje, del período lingüístico al prelingüístico: de los usos conscientes de los principios pragmáticos hasta la mínima noción de categorías gramaticales y el habla telegráfica. Al mismo tiempo, también el pensamiento cosmológico se establece en los cantos, considerando el molino como símbolo del tiempo cíclico y el octosílabo como la representación ritual del ritmo cósmico. De esta manera, el destino final es el Canto VII, el cual representa la cúspide de la ambigüedad en *Altazor* y la división de múltiples interpretaciones críticas. Sin embargo, en la línea regresiva de este trabajo, el Canto VII es la meta final de la regresión lingüística y cosmológica. En otras palabras, esta interpretación ofrece una dirección hacia un posible origen del lenguaje. En este punto, el significante intenta codificar el nacimiento del lenguaje en su mayor libertad semántica e inauguración fonológica. Por otro lado, también el pensamiento cosmológico se acomoda a la inversión: el poema como un mito que materializa el regreso del cosmos al caos original. Ahora se demostrará el sustento paralelo de ambas ideas en el Canto VII.

En primer lugar, es necesario empezar por la etapa primeriza en la adquisición lingüística de los infantes, la cual es el periodo prelingüístico. Con un orden regresivo, hemos revisado primero las aplicaciones de los principios pragmáticos bajo el uso

consciente y recreativo de la gramática, esto es, el uso de las propiedades combinatorias del periodo lingüístico. Posteriormente, el habla telegráfica corresponde a la etapa intermedia donde existe la mínima consciencia de las categorías gramaticales y de las palabras funcionales. Es aquí, en los primeros intentos de producción y comunicación, donde el periodo prelingüístico está enfocado en la unidad mínima fonológica, que sería la sílaba. Es considerable también destacar la existencia del balbuceo anterior a la sílaba, ya que la diferencia entre ambas es la noción del orden fonológico:

> Aparece progresivamente el tipo de unidad sílaba, es decir, la típica producción de constricción y abertura (CV) pero también la combinación V-CV [...]. Este es el típico fenómeno de la repetición de los "gestos articulatorios" conocidos como balbuceo reduplicativo, en el que los bebés van produciendo a distinta velocidad, ritmo, y entonación una estructura segmentar parecida a gaga o a bababa. (Serra et al 189)

La evolución hacia la sílaba y el nacimiento de los gestos articulatorios empiezan, como se menciona en el fragmento anterior, con la experimentación del balbuceo. Breyne Moskowitz, que continúa las investigaciones de Jakobson sobre la adquisición del lenguaje en los infantes, destaca el aprendizaje del niño al identificar las cadenas de sonidos y este paso del balbuceo a la imitación de las sílabas: “El primer paso del niño en el análisis lingüístico es su hipótesis de que el caudal del habla adulta consiste en cadenas separables de sonido y ello se refleja en el tamaño aumentado y en la naturaleza estructurada de su balbuceo” (Ferguson 159). Por ende, el período prelingüístico comprende ambos elementos esenciales: los experimentos fonológicos que suceden del balbuceo a la sílaba.

Ahora bien, en este Canto VII también se busca la consolidación de las observaciones teóricas de Barthes sobre el mito. En el primer capítulo, se analizaron cada una de las resignificaciones que Huidobro realiza de los elementos míticos dentro de *Altazor*, esto es, el campo del significado mitificado y con las actualizaciones estéticas del autor. Y a partir del Canto V, el lenguaje se encarga de codificar los principios pragmáticos

del periodo lingüístico, el habla telegráfica y los balbuceos del período prelingüístico. En otras palabras, el campo del significante se ve afectado y plasma, más que la narración del origen del lenguaje, una propuesta materializada con palabras en un poema escrito.

Para este trabajo, entonces, el Canto VII es una posible propuesta poética y personal de Huidobro para codificar un posible origen del lenguaje, como algunos versos pueden sustentarlo. Sin embargo, en otros trabajos críticos las opiniones se dividen y, desde el Canto VI, tanto el poema como sus interpretaciones son ambiguas. La información es cada vez más escasa, y los versos del último canto son prácticamente inentendibles, hasta llegar a la pura sucesión de vocales. Por tal complejidad, se piensa que *Altazor* termina en una exaltación indefinible de las ansias de inmortalidad o en el destino trágico del personaje, tal como revisamos en los extremos verticales de la ascensión y de la caída. Mathias Lillig, por ejemplo, desde una perspectiva concreta, sustenta el fracaso del creacionismo con el Canto VII, debido a la incoherencia total que no ofrece evidencia para sustentar alguna interpretación: "aunque han tratado de descifrar el canto VII, estos esfuerzos tienen que basarse mucho más en la especulación que en la evidencia textual. La evidencia textual apoya la idea de que el Canto VII es incoherente" (37).

Sin embargo, la incoherencia del Canto VII debería ser, realmente, la mayor virtud del poema y un reto para su intérprete. En otras palabras, esa incoherencia revela ciertas conclusiones que ayudan a la relación del Canto VII con el periodo prelingüístico y a la visión regresiva del poema hacia el origen del lenguaje. En primer lugar, una de las primeras impresiones en la lectura del último canto es el nulo propósito de comunicación, pues es posible leer las palabras pero sin entender los significados detrás. En un contexto lingüístico, el último canto codifica la falta de valor comunicativo y, por ende, se compara con el periodo prelingüístico: "la desarticulación del lenguaje orquesta la catástrofe

absoluta dadaísta con la abolición de la lógica y delata la pérdida total del alcance comunicativo" (Schweitzer 22).

Ahora bien, una segunda conclusión en la lectura del Canto VII es la utilidad de la escritura y de las palabras para codificar un periodo de incoherencia e incomunicación en la adquisición del lenguaje. Más allá de la falta de comprensión desde el Canto VI, el campo del significante es manipulado para codificar el proceso regresivo, así hasta llegar a las combinaciones primarias de la sílaba y los balbuceos del último canto. Por ende, los versos de esta última sección habrán eludido las reglas gramaticales normativas. Asimismo, el código escrito se ajustará más a la diversidad fonológica del periodo prelingüístico, de una manera más lúdica y hasta meramente vocálica, sin la necesidad de transmitir una claridad semántica: "En los cantos VI y VII de Altazor, las posibilidades aliterantes se extreman hasta abolir toda oposición normativa. Los significantes impondrán su simpatía sinfónica, pregramatical" (Yurkievich 147). Entonces, en los primeros versos encontramos el nulo entendimiento semántico y la predominancia fonológica:

Al aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
urularío
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
lalilá
Monlutrella monluztrella
lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
Montesur en lasurido
Montesol
Lusponsedo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa

Mitralonga
Matrisola
matriola (vv. 1-25)

Desde el principal Canto VII encontramos la ambigüedad máxima hasta su punto más alto. En primer lugar, sólo hay vocales sueltas sin ninguna combinación de consonantes, esto es, todavía sin compartir puntos articulatorios. Estos versos podrían leerse respetando los espacios entre cada conjunto de vocales, o bien, como una línea sonora continua. Entonces, la manera de codificar el balbuceo fue a través de una sucesión de vocales, las cuales pueden leerse de manera alargada, o también, identificando las cadenas de sonidos separadas, intuyendo la evolución a la sílaba. En esta apertura se identifica la evolución dentro del período prelingüístico, que comienza con el balbuceo y progresa a la sílaba: "El logro principal del período de balbuceo es el descubrimiento del niño de la unidad de la frase, caracterizada por la coalición de un contorno de entonación y de una cadena de sonidos de habla" (Ferguson 159).

El segundo elemento destacable en este fragmento del Canto VII es la diversidad fonológica en las palabras a través de la repetición silábica. El orden en los versos recrea un ritmo lúdico y repetitivo. Para codificar esta sonoridad, se utilizan ciertas herramientas en la escritura. Por ejemplo, es posible encontrar la reduplicación y el contraste silábico para la generación de las primeras palabras, como en el caso de "Lali lalá" y "Rimbibolam lam lam". Además, también se destaca el uso de los acentos en algunas palabras de manera contraria a los usos normativos del castellano, pero utilizados con un fin melódico y reiterativo, por ejemplo, en "lalilá" y "lalolú". Por último, las posibilidades de crear palabras nacen a través de la repetición de las sílabas debido al bagaje limitado de las mismas (Mitradente / Mitrapausa / Mitralonga). Esta reproducción realizada más por la

sonoridad que por la gramática normativa está correlacionada no sólo con el periodo prelingüístico, basado en la experimentación fonológica del balbuceo, sino también en la noción de las primeras lenguas. Retomando a Rousseau, con sus ideas respecto a las primeras lenguas antecesoras a las gramáticas, también destaca la sonoridad como ley productora de las primeras palabras:

> Como las voces naturales son inarticuladas, las palabras tendrían pocas articulaciones [...]. En cambio, los sonidos serían variados y la diversidad de los acentos multiplicaría las mismas voces. La cantidad, el ritmo, serían nuevas fuentes de combinaciones. De esa manera, las voces, los sonidos, el acento, el número, que pertenecen a la naturaleza, al dejar poco lugar a las articulaciones que son convenciones, serían cantadas en lugar de habladas. (Rousseau 32)

Como se mencionó, estas son las herramientas en *Altazor* para codificar los indicios del período prelingüístico, los cuales se vinculan o se asemejan a la edad donde las lenguas se formaban por la sonoridad y el ritmo. En el fragmento anterior del Canto VII, así como en la segunda mitad de este, encontramos las sílabas reduplicadas, el posicionamiento deliberado de los acentos, y el orden silábico con base en la repetición y en el ritmo, hasta que progresivamente desaparecen las consonantes. Sin embargo, esta erosión articulatoria no sólo afecta el aspecto fonológico, sino también el semántico. Mientras más se desarticula el significante hasta sus primeras emisiones, también los significados pierden vínculo con el lenguaje: "La transposición metafórica, apoderándose de todas las prácticas significantes, modificará todas las instancias lingüísticas [...] hasta consumar el triunfo del eros relacionable en la fungosa y fusora homofonía homóloga del canto final" (Yurkievich 141). En efecto, el Canto VII se desarrolla en la total libertad y ambigüedad tanto fonológica como semántica:

Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
lulayu
layu yu

Ululayu ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantasorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciento auronida
Lalalí
Io ia
iiio
Ai a i a a i i i i o ia (vv. 39-66)

Por lo tanto, a pesar de la incoherencia y de la incomprensión, otro elemento a destacar del fragmento anterior es la falta de entendimiento semántico en los términos usados. Nuevamente, cuando Mathias Lillig procura comprender el Canto VII, concluye que ni siquiera Huidobro conoce el mundo semántico del último canto y, según él, es insostenible por su falta de comunicación: "En efecto, la expresión del poeta adolescente del Canto VII es instintivo [...] el poeta ni siquiera tiene acceso a la conciencia. No está consciente de qué cosa está comunicando, tampoco está consciente del hecho sencillo de que está expresándose" (39). Por consecuencia, los principios teóricos del creacionismo enfocados en la metáfora, utilizada como una ley constructiva del mundo imaginario y procreado, terminan anulados en el último canto. La desarticulación progresiva de la estructura morfosintáctica afecta rotundamente la comprensión semántica del significado. Lillig concluye que el creacionismo de Huidobro termina en un fracaso total e inentendible: "la teoría creacionista pide demasiado del poeta. Pide que represente, por medio del lenguaje,

lo que no es lenguaje. Pide que use la palabra para destruir, y luego recrear, la palabra […]. Claramente, *Altazor* es la culminación y el fracaso de la teoría creacionista" (41).

Sin embargo, a través de la línea argumentativa de este trabajo, donde los primeros cantos de *Altazor* poseen ciertas características del mito gracias al creacionismo y los últimos tres cantos como un proceso regresivo similar a la adquisición del lenguaje hacia un periodo prelingüístico, se encuentra la lógica tras la diversidad fonológica y la incomprensión semántica del último canto. Para Saúl Yurkievich, el Canto VII es la culminación definitiva e inminente del lenguaje hasta sus últimas consecuencias. Desde los inicios del poema, la metáfora ha fundado un mundo mítico a través del creacionismo, además de establecerse como ley constructiva de relaciones imaginarias en el significado y de codificar todas las posibilidades fuera de los límites del significante. Para Yurkievich, la metáfora triunfa en *Altazor,* la cual provoca la ruptura del significante para alcanzar los orígenes del lenguaje, donde ni la escritura ni la oralidad limitan las infinitas posibilidades semánticas:

> La proliferación metafórica permite recuperar la energía original de la imagen, devuelve al dinamismo fundamental de la vida psíquica, a la polución del comienzo, prelógica, prelingüística, al gran semantismo primordial que es la matriz, a partir de la cual se desenvolverá el pensamiento racional. La metáfora huidobriana remite al verbo auroral, a los sueños de la palabra, a la zona matricia, al relacionable genésico, a la placenta lingüística. (143)

Entonces, a través de esta visión de Yurkievich, Huidobro codifica en el Canto VII una propuesta sobre los orígenes del lenguaje: un lugar anterior al orden racional de la gramática, donde los primeros intentos vocálicos del hombre no estaban adheridos a un sólo significado y, por ende, aquellos conjuntos sonoros poseían una libertad semántica incógnita e inabarcable. Por ello, está liberación de la semántica también causa una liberación en la fonética: "hay que descender metafóricamente al fondo sémico, a la lengua infusora, allí donde el ritmo vocal reencuentra el bucal, el quinésico, al lugar de

engendramiento de la significancia" (146). De hecho, esta liberación vocálica es consecuencia del descubrimiento de las posibilidades motoras de la boca y de la lengua. Incluso pareciera que Huidobro intuía esos orígenes desde el "Prefacio" de *Altazor,* donde el propósito único de la lengua era su movimiento, desligada del signo lingüístico: "Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador" (1). Con este verso se vislumbra la posible intención de Huidobro de expresar estéticamente el origen del lenguaje.

Con esta intuición del "Prefacio", el Canto VII comparte ciertas ideas con la postura teórica de Rousseau respecto al origen de las lenguas. En el último canto encontramos palabras formadas por la repetición melódica de las sílabas, la conservación de los acentos y la erosión posterior de las articulaciones, así como las vocales autónomas simulando aullidos o balbuceos. De la misma manera, Rousseau destaca la vitalidad vocálica y el mínimo ejercicio articulatorio en los orígenes de una lengua: "Como las voces naturales son inarticuladas, las palabras tendrían pocas articulaciones. Algunas consonantes interpuestas, suprimiendo el hiato de las vocales, bastarían para hacerlas fluidas y fáciles de pronunciar" (32). Las posibilidades articulatorias demuestran mayor conciencia de los movimientos bucales y aumentan las posibilidades de comunicación a partir del uso inicial de la sílaba, lo cual progresaría a un uso limitado y normativo de las reglas fonológicas. De manera similar, en el periodo prelingüístico del infante, también Jakobson explica la evolución del balbuceo, de la exploración vocálica, a las restricciones de las articulaciones con las sílabas: "una vez alcanzada la primera etapa de lenguaje propiamente dicho, en cuanto se inicia la selección de los sonidos y la construcción del sistema fonemático, se observa un orden de sucesión directamente regulado y universalmente válido" (Jakobson 41). Por ello

que se pueden comparar los primeros estadios del lenguaje y el proceso de adquisición en el infante, y en el "Canto I" de *Altazor* nuevamente se intuye esa relación, la de hablar con el lenguaje primigenio del niño o del ser humano: "La cuna de mi lengua se meció en el vacío / Anterior a los tiempos / Y guardará eternamente el ritmo primero / El ritmo que hace nacer los mundos" (22). Por segunda vez, Huidobro refuerza con este verso la posibilidad de acercarse a los albores del desarrollo del lenguaje.

Sin embargo, por otro lado, y de manera paralela, considerando ahora la línea antropológica del pensamiento cosmológico, sucede finalmente la culminación de *Altazor* como un poema construido con las características de un mito. La metáfora huidobriana ha creado su mundo mitológico, ha sobrecargado el área del significado con relaciones imaginarias, además de consolidarse en el tiempo cíclico representado en el molino y en el espacio cósmico que establece el ritmo del ritual. Con estos recursos se puede pensar que el poema es un mito construido y como tal debe cumplir con el propósito de reactualizar un acontecimiento primigenio, como lo explica Eliade en *El mito del eterno retorno*: "[el mito] repetía, actualizaba, la cosmogonía, el pasaje del caos al cosmos. El acontecimiento mítico estaba presente" (56). Si el mito rememora el caos primordial y repite la aparición de un acto cosmogónico en el cosmos, *Altazor* podría considerarse como el mito que explica la aparición del lenguaje en el cosmos creado por Huidobro.

Entonces, si el mito realiza una transición del caos al cosmos, esto es, una reactualización del caos anterior para la repetición de un evento cosmogónico, el orden regresivo de *Altazor* evidencia también una transición inversa, del cosmos al caos, a ese sitio previo a la designación de lo creado. En su ensayo "La Poesía", Huidobro entiende que la poesía, tan ligada al mito desde tiempos antiguos, es la única que puede codificar los tiempos de la creación: "El poeta hace cambiar la vida a las cosas de la Naturaleza, saca

con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado [...]. La Poesía es el lenguaje de la Creación" (96). Por lo tanto, además de considerar a *Altazor* como la narración mitológica del origen del lenguaje, también lo materializa a través del lenguaje mismo. El Canto VII es la manera de Huidobro de codificar el caos, de trazar una ruta regresiva hacia el desorden y el principio. *Altazor* no sólo es la propuesta de un mito sobre el origen del lenguaje, sino que también codifica y ejemplifica dicho origen.

Conclusiones

El propósito de estudiar *Altazor* a partir de estos dos ejes de interpretación, tanto el mitológico como el antropológico, es entender las particularidades y las resignificaciones que se realizan en *Altazor* para construir un poema sobre los orígenes del lenguaje. Esta obra de siete cantos se convierte en una propuesta individual y poética, pues es la manera del poeta de ofrecer una versión propia y bajo su postura estética. Asimismo, además de contener diferentes características comunes de los mitos, esta interpretación busca acentuar la particularidad de *Altazor*: desarrollar un mito que no sólo narra el surgimiento del lenguaje, sino que también intenta codificar dicha fase inaugural a través de la resignificación entre significado y significante. Este proceso se desarrolla, como lo hemos estudiado, en dos movimientos paralelos: el viaje mitológico del cosmos al caos y la adquisición regresiva del lenguaje, de la gramática al balbuceo.

Como se revisó anteriormente en la visión de Mircea Eliade, un mito es la narración que retorna al caos primordial y reactualiza el acto cosmológico en tiempos de la creación. Con las condiciones necesarias, esto es, con el establecimiento del espacio sacralizado y el tiempo cíclico en el ritual, los hombres se vuelven contemporáneos del comienzo del cosmos, el eterno presente de los dioses. En las diferentes culturas antiguas se hallan los registros acerca de mitos con su narración específica del origen del lenguaje, cada uno con sus detalles identitarios dependiendo la cosmogonía o los elementos culturales. En estos mitos, la palabra oral y escrita se utilizaba para sostener la narración con sus personajes y sus locaciones. Sin embargo, al hacer las comparaciones con *Altazor,* se entiende la particularidad del poema: la posibilidad de codificar la lengua adánica, el registro tanto oral como visual de un lenguaje anterior a la enunciación del mundo y anterior a los tiempos históricos.

Por ejemplo, entre los referentes más destacados sobre mitos en relación con el lenguaje están las historias bíblicas del libro del Génesis. El primer hombre creado y llamado Adán fue copartícipe de la creación al poner nombres a los animales vivientes creados por Dios, esto significa que tuvo un papel fundamental en la enunciación del mundo, como lo vemos en Génesis 2:19: "Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre". Por lo tanto, Adán sería el primer hombre en nombrar lo existente. Daniel Goldin en su libro *Los días y los libros* ensaya sobre este momento lingüísticamente virginal: "El lenguaje preadánico es inaccesible. Sin embargo, podría ser esta etapa virginal la única donde el lenguaje fue más transparente y prístino con la realidad" (35).

El segundo momento bíblico e importante en torno al lenguaje es la prodigiosa construcción de la torre de Babel, la cual podría considerarse como la propuesta mítica más conocida sobre el origen de la multiplicidad de las lenguas. Según el inicio de la historia, cuando la humanidad "tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras" (Génesis 11:1) para organizarse y, de esta manera, construir una torre que llegará hasta el cielo. Para evitar la construcción, Dios dividió la lengua universal y multiplicó las lenguas para confundir a los hombres: "Por esto fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra" (Génesis 11:9). Sin embargo, más que una confusión, la discusión lingüística alrededor de Babel establece la posibilidad de una primera lengua universal y una respuesta, de naturaleza mítica, a la diversidad de lenguas humanas: "las diferentes culturas guardan en su memoria ancestral el recuerdo de un desastre inaugural que hace estallar esta lengua primordial en una infinita multiplicidad de idiomas" (Goldin 32).

En efecto, entre las diferentes cosmogonías que existieron es posible encontrar diferentes versiones sobre el origen del lenguaje y de las lenguas. Con sus particularidades culturales, en cada mito participan los humanos, los seres vivos (desde animales como seres inanimados) y los entes divinos que conviven con la humanidad. Asimismo, sucede una eventualidad donde los involucrados son partícipes de un desastre o una tragedia, obteniendo así los elementos de una narración mítica, los personajes y la situación espacio-temporal. Como lo menciona Goldin, el desastre inaugural que ocasiona el origen o la multiplicidad del lenguaje es el acto cosmológico sucedido en los tiempos de la creación y que, en palabras de Eliade, se reactualiza con la narración del mito.

Regresando a *Altazor*, uno de los propósitos de este trabajo era ofrecer una lectura mitológica y antropológica del poema de Huidobro. Como se revisó en el estado de la cuestión, la crítica alrededor de Altazor mantiene dos direcciones posibles de categorizar: el poema como una búsqueda de eternidad y la conquista de un nuevo lenguaje, o bien, como una caída con angustia moral y un fracaso comunicativo. En medio de estas dos categorías, los trabajos de Saul Yurkievich y Felipe Cussen son los dos pilares fundamentales para esta nueva interpretación: la explotación semántica con la metáfora y la total libertad fonética como un medio hacia el origen del lenguaje a través de un poema con tintes narrativos y míticos. Para lograr esta visión teórica, la propuesta de Roland Barthes sobre la configuración del mito a través del signo lingüístico es un acierto, ya que en este trabajo se revisa la resignificación tanto del significado como del significante dentro de *Altazor*.

Por ende, era necesario revisar la exploración del significado, esto es, las asociaciones semánticas a través de la metáfora, y las resignificaciones que Huidobro realiza de las propiedades míticas de *Altazor* para su posible lectura como un mito. En cuanto a lo primero, Barthes sostiene que un mito es una encadenación de resignificaciones,

signos lingüísticos con nuevos conceptos semánticos: "Se trate de grafía de letras o de grafía pictórica, el mito sólo reconoce en ellas una suma de signos, un signo global, el término final de una primera cadena semiológica" (122). A partir de aquí nacen las resignificaciones, las cuales se encadenan para crear un poema mítico, con ciertas características propias y tradicionales del género. En el caso de *Altazor*, el objetivo consistía no sólo en identificar estas propiedades del mito, sino también en entender el mecanismo de la metáfora que unifica todo el poema y que, posteriormente, culmina en la mayor libertad semántica en los orígenes del lenguaje.

Por lo tanto, la primera propiedad mitológica a identificar era la metáfora, debido a su importancia como ley constructiva de relaciones semánticas en el poema. En efecto, la metáfora se utiliza, dentro del mito, como un recurso para explicar imaginativamente las causas cósmicas y, en el caso de *Altazor*, es la norma fundamental para construir un mundo mitológico: "podemos convenir que *Altazor* es una metáfora continua o que la metáfora es su principio engendrador y su principio de plenitud: la metáfora le posibilita la máxima ampliación del sentido. El poema significa todas las significaciones posibles" (Yurkievich 142). Es aquí donde se relaciona la postura teórica de Barthes sobre la resignificación y la postura estética de Huidobro sobre el creacionismo: la metáfora creacionista como ley constructiva establece nuevas relaciones semánticas y desarrolla imágenes inéditas y fundacionales. Así el poeta crea un poema con los cimientos semánticos del mito y lo posiciona en los tiempos de la creación:

> Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que solo el poeta se descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente [...]. Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación [...] Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. (Huidobro, "La Poesía" 97)

Ahora bien, para continuar con la fundamentación mitológica, otras características analizadas fueron los símbolos y los tópicos, es decir, las narrativas tradicionales del mito sobre las cuales transcurre el poema. Como se mencionó, las imágenes y las escenas creacionistas se desarrollan en un espacio de la creación y en un tiempo particular mitológico, que es el tiempo cíclico. Para ello *Altazor* rompe con el tiempo histórico de dos maneras: la ruptura moral e histórica con el cristianismo y la idealización de la mujer como una manera de alcanzar la eternidad. A su vez, el tópico de la caída es recurrente en diversos mitos no sólo como hilo narrativo, sino también como una alegoría de la situación existencial del hombre separado de los dioses. Además, en *Altazor* se sustituyen dos imágenes mitológicas tradicionales y se actualizan desde la época vanguardista: el paracaídas en sustitución del árbol cósmico y el avión que reemplaza la cruz cristiana. Con esto, el poema fortalece los cimientos para su interpretación mitológica.

Finalmente, la última propiedad mitológica analizada fue la presencia y la participación de un ente divino. Desde el "Prefacio", en los primeros versos, se identifica el personaje de Altazor como un ser alado cayendo con un paracaídas y que, al mismo tiempo, está creando un mundo imaginativo a su alrededor. Nuevamente, la postura creacionista de Huidobro posiciona al poeta como el responsable de crear un nuevo orden cósmico a través del lenguaje, como lo menciona en su ensayo "La Poesía": "Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta la cadena se rehace en una lógica nueva" (97). Estos nuevos fenómenos suceden en un espacio de creación mítica, validando nuevamente una lectura mitológica del poema.

Hasta este momento, los diferentes cantos de *Altazor* cumplen con los elementos tradicionales de un mito, los cuales también son resignificados por el autor y reactualizados

con la estética del creacionismo. De esta manera, se cumple la primera parte del análisis enfocado en el área del significado, de las interrelaciones semióticas, según la postura teórica de Barthes. Ahora bien, para entender toda la plenitud del poema, también se realizó un análisis en el nivel del significante. Desde el Canto IV, el poema codifica diferentes alteraciones a nivel morfosintáctico y fonológico. Para entender la caída de *Altazor* más como una regresión, los últimos cantos se relacionaron, a nivel lingüístico, con la adquisición del lenguaje en el infante y, a nivel antropológico, con el retorno al caos primordial y la repetición del acto cosmogónico, en este caso, la aparición del lenguaje. De esta manera, entendemos los últimos cantos como una propuesta codificada, a nivel mítico y fonológico, sobre el origen del lenguaje.

Para este segundo análisis, la postura de Roman Jakobson era necesaria por su división en un periodo lingüístico y otro prelingüístico, ambos enfocados en los fenómenos que suceden en la adquisición infantil del lenguaje. En el periodo lingüístico, los principios pragmáticos suceden casi de manera universal, de manera lúdica y variada por el infante, experimentando con las nociones básicas de su lengua en todos los niveles lingüísticos. En *Altazor* se codifican estas experimentaciones desde el Canto IV. Sin embargo, cabe aclarar que se realiza desde la escritura y bajo un contexto poético, lo cual significa que no se registran con exactitud las variaciones prosódicas, pero sí permite la mayor flexibilidad morfosintáctica y semántica. A la par, desde el plano cosmológico, la sección del molino en el Canto V, con los versos ordenados en lista, representa acertadamente el símbolo reactualizado del tiempo cíclico y las ilimitadas combinaciones sintácticas que producen las normas más básicas de la morfosintaxis.

Continuando en esta línea, el Canto VI de *Altazor* ejemplifica, de manera regresiva, la transición del periodo lingüístico al prelingüístico. Nuevamente, dicha transición en la

adquisición del lenguaje en el infante es arbitraria, esto es, sucede en cada caso con ciertas particularidades, pero su desarrollo es universal. El Canto VI puede asimilarse con el habla telegráfica que sucede en esta etapa: los sustantivos sin cohesión sintáctica y la ausencia de las categorías funcionales. Al mismo tiempo, desde el aspecto antropológico, la peculiaridad del penúltimo canto es su ordenamiento en octosílabos, el cual posiciona al ritmo como el tiempo cósmico representado en el rito y como el elemento generador primigenio de las combinaciones lingüísticas. Saúl Yurkievich describe esta regresión que sucede en los últimos cantos del poema, de lo gramatical a lo pregramatical: "Hace resurgir el ritmo quinésico que, inmanente al funcionamiento del lenguaje, precede a la estructura articulatoria de las series gramaticales" (147).

Por último, en el Canto VII de *Altazor* culmina la regresión con la representación del período prelingüístico y con la codificación de la mayor libertad semántica y fonológica. En este periodo el balbuceo evoluciona paulatinamente a la sílaba, sin un propósito de comunicación ni entendimiento semántico. Por ende, en la lectura del poema, el Canto VII sólo es definido por su incoherencia y su incomunicación, propiedades que son propias del periodo prelingüístico en el infante. Por lo cual, es necesario puntualizar que Huidobro intenta codificar poéticamente esta etapa de amplía experimentación sonora y semántica: "la coalición sonora concita nuevas unidades semánticas no frásticas. Las formas, emisores de latencias sémicas, tienden por atracción sonora a constituir sus propios circuitos de significancia" (Yurkevich 147). De manera paralela y desde el punto de vista antropológico, también se codifica el caos cósmico en el poema, esto es, que la regresión obedece a un orden del cosmos creado a la restauración del caos en el último canto.

Resulta relevante el rol fundamental de la metáfora en la poética de Huidobro (y en la vanguardia en general) y en su potencial para establecer nuevas realidades entre la

interconexión de nuevos significados y la codificación subversiva de los significantes, como es el caso de *Altazor*. Por ello, este trabajo podría originar un interés en la aplicación y construcción teórica de la metáfora en el contexto de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Casos como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o las jitanjáforas de Alfonso Reyes ofrecen nuevas realidades y paradigmas literarios en un intento de codificar zonas alejadas del lenguaje y de la realidad. Además, en relación con *Altazor,* este trabajo invita a considerar nuevas perspectivas y una mayor importancia en los pasajes más enigmáticos del poema, como la sección del molino y los últimos dos cantos.

En conclusión, a través de las propiedades cosmológicas y narrativas del mito dentro de *Altazor* se puede sostener la lectura del poema como un mito que hace referencia al origen del lenguaje. Además, esta propuesta poética y personal de Huidobro está conformada con las resignificaciones que el autor realiza, las cuales aparecen influidas por el creacionismo y por su contexto histórico. Continuando con la postura de Barthes, el análisis de *Altazor* como signo lingüístico resignificado también aporta una particularidad al poema: la idea de una regresión hasta las últimas consecuencias en el Canto VII. Esto provoca, en primer lugar, que se alteren las interrelaciones semánticas del poema, posicionando así a la metáfora como ley constructiva del mundo mítico. Y, en segundo lugar, el significante también es afectado, a tal grado que es utilizado para codificar una propuesta sobre el origen del lenguaje, similar o equivalente al proceso de adquisición del lenguaje en el infante. Por lo tanto, más que una caída o un ascenso a la inmortalidad, el viaje en paracaídas de Altazor podría ser más horizontal y regresivo: un viaje lingüístico hacia los orígenes de la palabra hablada y la enunciación del mundo.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Mitologías.* Siglo XXI Editores, 1999.

Bary, David. "*Altazor* o la divina parodia". *Revista Hispánica Moderna,* núm. 2-4, 1962, p. 287-294. https://www.jstor.org/stable/30202691.

Benítez Burraco, Antonio y Lluís Barceló-Coblijn. *El origen del lenguaje.* Síntesis, 2015.

Bobes Naves, Carmen. *La metáfora.* Gredos, 2004.

Cano, Germán. "Friedrich Nietzsche, crítico de la moral". *Nietzsche I*. Gredos, 2010.

Concha, Jaime. "*Altazor*, de Vicente Huidobro" *Anales de la Universidad de Chile,* núm. 133, 1965, p. 113-136. https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22282/23593

Cortijo Ocaña, Antonio. "*Altazor,* la palabra poética: estudio de su unidad" *Castilla,* núm. 18, 1993, p. 51-66. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136190.pdf.

Costa, Rene de. "Introducción: Criterio de la edición y esbozo biográfico de Huidobro" *Vicente Huidobro: Poesía y poética (1911-1948).* Alianza Editorial, 1996.

Cussen, Felipe. "Canto VII de *Altazor:* lecturas críticas a través del sonido" *Confluencia,* vol. 29, núm. 2, 2014, p. 81-91. https://www.jstor.org/stable/43490036.

D'Asprer, Núria. "La traducción como dispositivo 'creacionista' en la poética de Vicente Huidobro: el poema pintado Moulin y sus versiones", *Anales de Literatura Chilena.* Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general.* Taurus Ediciones, 1981.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones.* Biblioteca Era, 2000.

Eliade, Mircea. "La estructura de los mitos. La importancia del mito vivo". *Mito, rito, símbolo.* Instituto de Antropología Aplicada. 2000.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno.* Editorial Planeta, 1985.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Editorial Labor, 1981

Ferguson, Charles y Olga K. Garnica. "Teorías del desarrollo fonológico", *La adquisición del lenguaje.*

Fernández Fernández, Ramiro. "Un acercamiento lingüístico a la poesía de Vicente Huidobro" *La Palabra y el Hombre,* no 77, enero-marzo 1991, p. 261-268. http://hdl.handle.net/123456789/3175.

Goic, Cedomil. "Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro" *Anales De Literatura Chilena,* núm. 4, Diciembre 2003. https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/54933.

Goldin, Daniel. *Los días y los libros. Divagaciones en torno a la hospitalidad de la lectura.* Editorial Océano, 2023

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Gredos, 1987.

Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Jakobson, Roman. *Lenguaje infantil y afasia.* Ayuso, 1974

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura.* Gredos, 2010.

Lillig, Mathias. "Los fracasos de *Altazor" Chasqui,* vol. 21, núm 2, 1992, p. 35-42. https://www.jstor.org/stable/29740483.

Montes, Hugo. "*Altazor* a la luz de lo religioso" *Revista Chilena de Literatura*, núm. 18, 1981. p. 35-46. https://core.ac.uk/reader/46547008.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*, estudio introductorio de Germán Cano. Gredos, 2010.

Ostrov, Andrea. "*Altazor*, de Vicente Huidobro: la realidad en el lenguaje" *Espacios de ficción: espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana.* Editorial Universitaria Villa María, 2014, p. 179-194.

Paz, Octavio. *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica, 2005

Pike, Edgar Royston. *Diccionario de religiones*. Fondo de Cultura Económica, 1978.

Reina, Casiodoro de. *La Santa Biblia.* Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

Rousseau, Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* Editorial Calden, 1970.

Schopf, Federico. "Poesía y lenguaje en *Altazor", Revista Chilena de Literatura,* núm 58, 2001, p. 5-18. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39047/40694.

Serra, Miquel, Elisabet Serrat, Rosa Solé, Aurora Bel y Melina Aparici. *La adquisición del lenguaje.* Ariel, 2013.

Schlesinger, I. M. " El desarrollo gramatical: Los primeros pasos" *Fundamentos del desarrollo del lenguaje.* Alianza Editorial, 1982, p. 197-219.

Schweitzer, Alan, "*Altazor*, de Huidobro: Poema en paracaídas" *Revista Chilena de Literatura,* núm 4, 1971, p. 55-77. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41884/43477.

Valle-Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa.* Artes de la Ilustración, 1922.

Vico, Giambattista. *Ciencia nueva.* Editorial Tecnos, 1995.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía.* Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Yurkievich, Saúl. “Altazor’, la metáfora deseante” *Revista Iberoamericana,* núm. 106-107, 1979, p. 141-147. http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3361/3540.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino.* Fondo de Cultura Económica, 2012.