

OCTAVIO PAZ

Fundación
y disidencia

Dominio hispánico

EDICIÓN
DEL AUTOR

Círculo de Lectores



Fondo de Cultura Económica

Primera edición (Círculo de Lectores, Barcelona), 1991
Segunda edición (FCE, México), 1994

Procedencia de las fotografías:

- © Marie José Paz (entre pp. 202-203 y 380-381).
Fundación Pablo Neruda (entre pp. 86-87).
Biblioteca Nacional de Madrid/J.F. Martín (entre pp. 126-127, 158-159 y 213-214).
Museo del Prado/J.F. Martín (entre pp. 128-129).
- © SPADEM 1993 (entre pp. 182-183).
- © Herederos de Luis Cernuda (entre pp. 238-239).
- © Alberto Gironella (entre pp. 286-287).
- © Herederos de Juan Ramón Jiménez/Fundación Juan Ramón Jiménez
(entre pp. 288-289). Arxiu Mas (entre pp. 342-343).
Archivo personal del autor (Paz, frontispicio).

© 1991, Círculo de Lectores, Barcelona, por lo que respecta a las
características de la presente edición.
ISBN 84-226-3494-3

D.R. © 1994, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A. DE C.V.
Carretera Picacho-Ajusco 227, 14200 México, D.F.

ISBN 968-16-3908-1 (Obra completa)
ISBN 968-16-3899-0 (Tomo 3)

Impreso en México

Decir sin decir: Vicente Huidobro

En «Lectura y contemplación»¹, un ensayo publicado en los números 63 y 66 de *Vuelta*, recogido después en *Sombras de obras* (1983), me ocupo con cierta extensión de ese trance, conocido en todas las civilizaciones, durante el cual aquel o aquellos que lo experimentan prorrumpen en expresiones ininteligibles en lenguas desconocidas o imaginarias. Nuestra tradición religiosa llamó a ese fenómeno «hablar en lenguas» y lo consideró como un carisma; la psicología moderna lo considera como una alteración psíquica y lo designa con un nombre poco atractivo: glosolalia. Pero el fenómeno también es una experiencia poética. En la poesía moderna aparece, con una violencia que recuerda al «furor sagrado» de los antiguos, lo mismo en San Petersburgo y Moscú, entre los futuristas rusos, en 1913, que en Zurich, en 1917, entre los dadaístas. En mi ensayo hablo de las manifestaciones poéticas modernas de la glosolalia y cito de paso a Vicente Huidobro y a su poema *Altazor*. Al releer esas páginas, decidí agregar algo más sobre ese poema.

Vicente Huidobro es el iniciador de la poesía moderna en nuestra lengua. Hacia 1917, concibió una doctrina estética que llamó *creacionismo*. Nunca tuvo una formulación definitiva. No podía tenerla: Huidobro era brillante pero incapaz de desarrollar una idea, llevarla hasta sus últimas consecuencias, examinarla con rigor y, en fin, convertirla en una verdadera teoría. Su mente era fértil y precisa; además, tuvo buena puntería y disparaba sin cesar ocurrencias y paradojas. Muchas daban en el blanco y otras, después de un brillo momentáneo, se disipaban en humo. El creacionismo asignaba a la poesía moderna una misión distinta a la tradicional de representar o expresar a la realidad; de ahora en adelante, decía Huidobro, la poesía será inventora de realidades. El poeta debe utilizar las fuerzas de la naturaleza; más exactamente, debe imitarla en sus procedimientos y, como ella, convertirse en un *productor* de objetos inéditos. La naturaleza produce lluvia, árboles, volcanes, leones, hormigas, estrellas; el poeta tiene que producir objetos nunca vistos: poemas. Uno de los primeros libros de Huidobro, escrito en francés, se llama *Horizon carré*. Un horizonte cuadrado, decía Huidobro, es «un hecho nuevo, inventado, creado por

1. Incluido en el segundo volumen *-Excursiones/IncurSIONes-* de las Obras Completas, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1993.

mí. Antes no existía». Pero no decía —¿se daba cuenta?— que se trataba de un hecho imaginario: en la realidad no hay ni puede haber horizontes cuadrados. Incluso puede agregarse que no los hay, tampoco, en el reino de la imaginación: un horizonte cuadrado, más que una realidad imaginaria, es una realidad meramente verbal. No la podemos *ver* con los ojos ni *pensarla* con la mente; en cambio, podemos *decirla*. La estética creacionista no fue tanto un error como una deducción precipitada de algunas de las ideas del cubismo. Con otros nombres fue compartida por varios poetas y artistas notables de ese tiempo, como Juan Gris, Pierre Reverdy y, un poco después, William Carlos Williams y e. e. cummings¹.

En 1931 Huidobro publica *Altazor*, un extenso poema en siete cantos. *Altazor* no es una negación del creacionismo; tampoco es una reiteración: es una transmutación radical. Huidobro lo consideraba, con razón, como su obra central. Su gestación fue larga; el pasaje más antiguo fue escrito, según parece, en 1919. La elaboración debe de haber sido discontinua y, por decirlo así, espasmódica: períodos de intensa creación regidos por otros de olvido y desinterés. Premeditación e improvisación, concentración y dispersión. De ahí las desigualdades: *Altazor* es, a un tiempo, intenso y deshilvanado, elíptico y digresivo. Sobran muchas cosas porque el poeta se engolosina con sus hallazgos; de pronto, verdaderos cohetes, brotan surtidores verbales de concentrada belleza. No pocas veces esos disparos se disipan o se transforman en pueriles cabriolas, como si el poeta quisiese saltar sobre un territorio minado; pero otras, milagrosamente, el salto se vuelve danza sobre el abismo.

Montaña rusa, *looping the loop* poético, las subidas y bajadas de *Altazor* se deben sobre todo al temperamento de Huidobro. Los cambios de tono y la pluralidad de modos expresan, asimismo, su extraordinaria sensibilidad frente al tiempo y sus variaciones. Su gran virtud y su gran limitación fue la de ser un verdadero barómetro estético. Es un rasgo que comparte con muchos artistas del siglo XX y, entre ellos, con el más grande de todos: Picasso. Del patetismo del canto primero, pletórico de imprecaciones y declaraciones, a la entrecortada glosolalia del canto séptimo, el poema es un cuerpo tatuado por los distintos cambios que experimentó la vanguardia, especialmente la francesa, entre 1920 y 1930. Esos cambios fueron vertiginosos y marcaron a Huidobro, temperamento ávido de riesgos y amante del vértigo. En suma: discontinuidad, intensidad, digresiones,

1. Se adopta la grafía e. e. cummings, respetando el deseo del poeta estadounidense que llegó a legalizar así el registro de su patronímico. (*Nota del editor.*)

diversidad de modos, pesimismo trágico, soberbia, puerilidad y, a pesar de todo esto, mejor dicho: *sobre todo esto*, sorprendente unidad. Sí, un texto central de nuestra poesía moderna.

Altazor es un poema de aliento épico, a la manera de los grandes poemas románticos. La estirpe romántica del poema lo distingue de la verdadera épica: el centro del poema, su tema, no son los hechos del héroe sino los cambios de su conciencia. Hay otra diferencia, ahora con los poemas románticos: Wordsworth canta los cambios de su visión poética y su lenta reconquista de la mirada primordial; el tema de *Altazor* es parecido, sólo que esos cambios no son psicológicos ni espirituales sino verbales. El universo se ha vuelto palabra y *Altazor* lucha con las palabras. La historia de *Altazor* —doble mítico de Huidobro: alto azor— es la de un viaje por los espacios celestes. El corcel sobre lo que asciende a las alturas, su pegaso, es un paracaídas. Ésta es la primera paradoja del poema y en ella están encerradas todas las otras. «La vida», dice Huidobro en el prefacio de *Altazor*, «es un viaje en paracaídas». Y unas líneas más adelante agrega: «Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador».

Huidobro concibe al hombre como perpetua caída, continuo despeñarse; no obstante, hay un momento en que el poeta —transformado en mago, es decir en poeta creacionista— puede convertir su caída en subida. Ese momento se llama, en la historia del espíritu, *Altazor*. A pesar de esta explícita afirmación, muchos críticos han visto en el poema el relato de una caída; otros, aunque aceptan el movimiento ascensional del poema, piensan que termina en un inmenso fracaso: *Altazor* se despeña repitiendo un puñado de sílabas sin sentido. No creo que estas interpretaciones sean fieles a las intenciones y propósitos de Huidobro. Tampoco al sentido general del poema. Para demostrarlo debo hacer un rápido repaso de los siete cantos.

Altazor comienza, en efecto, con el relato de una caída. Esa caída, punto de partida de la poética de Huidobro y tal vez de su filosofía vital, es triple: la caída del individuo Vicente Huidobro (y su doble: *Altazor*), la de los hombres en una época histórica (la primera postguerra mundial) y la del género humano, desde el origen de nuestra especie. El canto tiene momentos de dramatismo intenso y también otros divagatorios y enfáticos. Este primer canto es una suerte de traducción a la estética creacionista de las subidas y bajadas, efusiones y blasfemias de los románticos. Al final, como antes en el prefacio, hay un brusco viraje y el poeta dice: «Si buscáis descubrimientos... volvamos al silencio». Regreso a los orígenes:

el silencio que invoca y convoca Huidobro es el del comienzo, antes del lenguaje. Hay que volver «al silencio de las palabras que vienen del silencio». Esa región no está aquí ni allá sino en un antes absoluto; en ese comienzo del comienzo que es el silencio, nacen palabras que son árboles que son estrellas que son pájaros. O sea: palabras que no son nombres de cosas sino cosas, objetos vivos. El tono es solemne y sin énfasis. Es uno de los momentos más tensos y, poéticamente, más felices del poema:

Silencio

La tierra va a dar a luz un árbol...

Silencio

Se oye el pulso del mundo como nunca pálido

La tierra acaba de alumbrar un árbol

Así termina el canto primero. Reiteración del creacionismo. El canto segundo es una invocación a la mujer, sin la cual la creación poética es imposible. No es clara la función de este canto dentro de la economía general del poema. Es un artificio retórico que interrumpe la acción. La aventura de Altazor es solitaria y la mujer no vuelve a aparecer. Si Huidobro hubiese tenido a su lado un amigo como el que tuvo Eliot en Pound, ese amigo le habría aconsejado suprimir ese canto (y otros muchos pasajes), como hizo Pound con *The Waste Land*. El canto tercero es el principio de la acción. Es un canto combativo, polémico. Tal vez no sea innecesario recordar que el poema no relata el viaje de Altazor por los cielos de la astronomía sino por los del lenguaje. Sus aventuras son un continuo cuerpo a cuerpo con las palabras, a veces abrazo y otras pelea. Fidelidad al modelo heroico, guerra y amor, pero transpuesto al mundo del lenguaje: las criaturas con las que combate Altazor no son humanas, son vocablos. No chorrean sangre sino, en mezcla indescriptible, sonidos y sentidos.

El canto tercero es el de la lucha en contra de la poesía tradicional, «la poesía poética», hecha de trampas. Altazor vence y se lanza al espacio, al pleno cielo del cuarto canto. Allí empieza un juego más peligroso: fusiones de sílabas y confusiones de significados, colisiones, elisiones y alusiones. Digresiones, aciertos, idas y venidas de un poeta que no distingue entre sus creaciones auténticas y sus autoimitaciones. Facilidades y también repentinas felicidades, como el prodigioso pasaje de la golondrina que cambia sin cesar de forma y de especie (golonrma, golonrma, golongira, golonniña), sin dejar nunca de ser la golondrina real. Muerte y transfiguración de las palabras y del héroe Altazor-Vicente:

Aquí yace Altazor, fulminado por la altura
Aquí yace Vicente, antipoeta y mago

No hay que llorar demasiado el sacrificio de Altazor. Su muerte es metafórica y se resuelve en una insólita resurrección: «el pájaro tralalí». Este pájaro no es otro que el espíritu transfigurado de Altazor. ¿En dónde canta? «En la rama de mi cerebro», responde Altazor. Canta porque «encontró la clave del eternifrete...» que es la del «unipacio y el espaversono». El canto cuarto es el de la metamorfosis y Altazor ya puede lanzarse a otra y más difícil aventura. Comienzo del canto quinto, «el campo inexplorado». Ahora se juega y combate en pleno espacio, aunque fuera del tiempo. Altazor no aclara cómo puede girar en el espacio sin ser tocado por el tiempo. En el centro del «unipacio» gira el molino de viento, transposición poco afortunada de la cruz. Giran las aspas del molino cósmico: gran molienda de palabras y constelaciones, signos y planetas. Nuevas digresiones y regresiones, ahora más largas y obvias. Altazor asegura que el molino de las constelaciones *profetiza* en sus giros; sin embargo, apenas lo oímos, nos damos cuenta de que no dice nada nuevo. Juega con las palabras y las palabras juegan con Altazor, convertido en palabra que bota y rebota en los espacios. El «campo inexplorado» es un país de prodigios y maravillas *bon marché*. No obstante, como para refutar nuestro escepticismo, entre el tumulto de las repeticiones y las reiteraciones brota una línea fatal y que realmente viene del silencio: «oigo la risa de los muertos debajo de la tierra». Fin del quinto canto: el poeta Huidobro desmiente al creacionista Huidobro.

A lo largo de los cantos tercero, cuarto y quinto hemos visto a Altazor someter al lenguaje a una serie de operaciones violentas y eróticas: mutilaciones, divisiones, cópulas, yuxtaposiciones. También hemos asistido a la muerte de Altazor y a su transfiguración en el pájaro tralalí. En el canto sexto el poeta —mejor dicho: el pájaro tralalí— juega con palabras todavía cargadas de significación y las acopla con frenesí. En el último canto, el séptimo, el pájaro profiere voces más simples; no espacio, eternidad, infinito o universo sino monte, luna y estrella: *monlutrella*. El pájaro tralalí canta embelesado y *monlutrella* se disipa en vocales y líquidas consonantes. ¿Qué canta, qué dice el pájaro? Unas cuantas sílabas ya desprovistas de significación. El largo discurso de Altazor se resuelve en una serie de bloques silábicos a un tiempo cristalinos e impenetrables. La crítica ha visto en esta *insignificación* una prueba del fracaso de Altazor y de la *insignificancia* final del poema. Creo lo contrario: el fracaso de Altazor

—si puede hablarse de fracaso— es otro: no es poético sino espiritual. Y no es un fracaso insignificante sino prometeico: hablamos porque no somos dioses. Y cuando queremos hablar como dioses, perdemos el habla.

La figura de Altazor tiene una indudable relación con las de Faetón e Ícaro. Los dos héroes son prototipos de aquellos que pretenden escalar los cielos y son castigados por su osadía. Sin embargo, hay diferencias entre ambos: Faetón es hijo de Apolo y quiere guiar los caballos del sol, como su padre; Ícaro intenta escapar del laberinto de Creta, en donde está encerrado con su padre, el astuto Dédalo. Es claro que Altazor se parece más a Faetón que a Ícaro. Pues bien, mientras Faetón cae fulminado por el rayo de Zeus, Altazor no cae: desaparece en las alturas, convertido en espacio y universo. Se ha vuelto unas cuantas sílabas que ya no significan sino que *son*. El ser ha devorado al significado. Para Huidobro la operación poética consiste en la fusión entre el significado y el ser. Extraña confusión: el lenguaje regresa al ser pero deja de ser lenguaje. Operación de divinización consecuente con el programa creacionista: el poeta crea como la naturaleza y como Dios. El parecido entre Altazor y Faetón se acentúa si se repara en que ambos intentan escalar el cielo porque los dos quieren ser dioses. Faetón se empeña en conducir los caballos de Apolo y Altazor en confundir habla y creación. Fracasos semejantes, aunque con una enorme diferencia: Faetón se ve caer y Altazor no tiene conciencia de su caída. El castigo de Huidobro es no haber sabido que las sílabas que canta Altazor en el canto séptimo son, literalmente, insensatas.

Los hombres hablamos palabras que designan esto o aquello; no decimos cosas sino nombres de cosas. Por esto las palabras tienen sentido, dirección: son puentes entre nosotros y las cosas y seres del mundo. Cada palabra apunta hacia un objeto o una realidad fuera de ella. El lenguaje nos relaciona con el mundo, sus cosas y sus entes. Los dioses, en cambio, según nos lo cuentan las cosmogonías, hablan estrellas, ríos, montes, caballos, insectos, dragones. Para ellos hablar es crear. Su habla es productiva. En nuestros días la crítica marxista —o, más bien, pseudomarxista— atribuye a la actividad literaria una cualidad que, en rigor, sólo es aplicable a las lenguas divinas: la productividad. Los dioses, al hablar, producen; los hombres, al hablar, relacionan. La «producción» de Huidobro, como la de todos los escritores, consiste en combinar signos lingüísticos que forman un discurso. Lo que distingue a la tentativa de Huidobro es que, al final de su viaje, Altazor emite no un discurso sino unas cuantas sílabas danzantes. La crítica ha concluido dictaminando: su aventura termina en la abolición del significado y, por lo tanto, del lenguaje: una derrota. Sin

embargo, para el poeta chileno cada una de las palabras o pseudopalabras que dice Altazor (o el pájaro tralalí) es un objeto vivo y que, por serlo, ha dejado de significar. El lenguaje del canto final de *Altazor* ha alcanzado la dignidad suprema: la del pleno ser.

La superioridad del ser sobre el sentido es, desde Platón, radical: el sentido depende del ser. Para Huidobro la aventura de Altazor, que es la suya, termina en triunfo. Aquí es donde conviene matizar. Huidobro se equivoca, las sílabas sueltas con que termina su poema, aunque han dejado de ser propiamente signos, no son objetos vivos. Y más: no son, están a medio camino entre el sentido y el ser. Han dejado de ser palabras y aspiran al pleno ser sin lograrlo: son ilusiones y alusiones a aquella realidad que está más allá del sentido y que es indecible. En suma, podemos criticar a Huidobro y reírnos de su soberbia credulidad: ¡un pequeño dios que nada crea sino un puñado de sílabas! Pero no podemos hacer lo que han hecho los críticos: cambiar el sentido (la dirección) del vuelo de Altazor y ver una derrota en lo que, para su autor, fue una victoria. El viaje por el *unipacio* y el *espavero* de Huidobro es la historia de la ascensión del sentido al ser. Al final el pájaro tralalí emite unas sílabas; no es una música sino un lenguaje más allá de sentido y sinsentido:

Lalalí
 lo ía
 lli o
 Ai a i ai ui a ía

El procedimiento favorito de Huidobro en los últimos cantos de *Altazor* no es otro que el de Lewis Carroll. En realidad, el método es tan antiguo como el lenguaje y ha sido inventado muchas veces, de una manera independiente y en distintas lenguas y épocas. Sin embargo, hay una diferencia esencial entre Huidobro y el poeta inglés. Lewis Carroll se propuso aumentar hasta el máximo la pluralidad de significados de la palabra (*portmanteau word*: palabra-baúl en la que caben varias palabras). La comprensión de las palabras, en Carroll, está en relación directa con el número y la complejidad de los significados que encierra cada vocablo. El resultado fue una mayor riqueza de sentidos, no una anulación del significado. James Joyce extremó el método y comprimió las palabras (diez o quince en una) para multiplicar los sentidos. Al mundo de las palabras opuso la palabra-mundos. La tentativa de Huidobro se despliega en la dirección precisamente contraria; en los primeros cantos comprime los

sonidos para yuxtaponer los sentidos, pero en los últimos el translenguaje del poeta tiende a convertirse en un idioma hecho de vocales y una que otra consonante, como la *ele*. Cada forma verbal ha dejado de significar. No acumulación de sentidos: progresivo ocaso de las significaciones. Los últimos versos de *Altazor* no dicen, rigurosamente, nada. Recuerdan a las invocaciones de los gnósticos que tanto irritaban a Plotino. La nada es la otra cara del ser.

México, 1985

«Decir sin decir: Vicente Huidobro» se publicó en la revista *Vuelta*, 107, octubre de 1985.