

De *Ecuadorial* a *Altazor*

From the *Ecuadorial* to *Altazor*

CELSO MEDINA

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela

E-mail: medinacelso@cantv.net

INTRODUCCION

ECUATORIAL (1918) ocupa un lugar de transición importante hacia la configuración definitiva de la estética de Vicente Huidobro. Sus libros anteriores, sus manifiestos, entrevistas y artículos hallan en *Altazor* sus concreciones, que no necesariamente son la culminación feliz de sus postulados poéticos. Pero el poemario en cuestión –*Ecuadorial*– no puede leerse subordinado a la lectura de *Altazor*; existe independientemente, con caminos no recorridos en su obra estelar. Y pudiéramos señalar que si hay correspondencia feliz entre poética y praxis poética en la lírica de Vicente Huidobro, la encontramos en este poemario. Compartimos con Eduardo Mitre la afirmación de que éste es... su mayor poema después de *Altazor* (Mitre, 1981). Pero disentimos de este crítico cuando reprocha la inexistencia de “la búsqueda de un metalenguaje”. Nosotros, contrariamente, decimos que lo más acertado de éste es su espontaneidad, su fluidez, alejada del metapoetismo. Aquí la poesía no es la excusa para el lirismo; es la vida, la reflexión de un ser “náusico”, ubicado en una contemporaneidad desgarradora. El Huidobro de *Ecuadorial* parece coincidir con el poeta venezolano Víctor Valera Mora: “Etico es el paso del poeta por el mundo”.

Esa eticidad se da en el poeta chileno sin menoscabo de su poética. Ya éste ha remozado sus veleidades vanguardistas, y se asienta sobre una reflexión poética madura, lo que le permite usar estéticas como la cubista y la futurista, sin alienarse con ellas. Pensamos que la tesis del creacionismo ya ha abandonado su imaginería; el poeta es ahora un “ser moderno” que, sin rubor, construye su poesía de la “materia” contemporánea y, en virtud de esa asunción desenfadada de la contemporaneidad, se enfrenta a sus abismos y a sus vértigos; los vértigos de su “paso por el mundo”.

Asumiremos el estudio de *Ecuadorial* a partir del diálogo que este poema asume con dos estéticas: la cubista y la futurista. Ambas estéticas, creemos, ter-

minan simbiotizándose en *Altazor*, punto culminante en la poesía de Vicente Huidobro.

1. COSMOS Y CAOS

Roland Barthes (1989) habla de una necesidad de “interrogar” a los títulos de las obras literarias. De las respuestas primarias derivadas de ese interrogatorio surgirán las primeras claves críticas para adentrarse al complejo mundo significativo de la literatura. Ecuatorial así, sin el subrayado, es un adjetivo. Para la geografía es una línea divisoria, en la que el sol brilla con mayor fuerza y desde donde el hombre ha aprendido a visualizar sus puntos cardinales. En esa línea se observa el mundo desde su circularidad; de modo que desde allí se mira el orden, pero también el caos. De este interrogatorio intuimos una respuesta totalmente ambigua: el punto ecuatorial es la cima de un voyeurista. Pero la ambigüedad ocurre cuando nos percatamos de que la mirada puede posarse en el orden o el caos.

La concepción del cosmos siempre fue preocupación de Vicente Huidobro. Recordemos al mirador de su libro *Adán*; allí se observa cómo el hombre va construyendo sus asombros, va sintiéndose parte creada y parte creadora del mundo en que participa. Aquí Huidobro arma un cosmos con una geometría peculiar. El sol va a ser un tema, pero a la vez una forma. Forma que se deriva de un cruce con el punto ecuatorial, para crear un mundo metamórfico, donde la luz irá creando la Estrella del Sur, la Cruz de Cristo y la idea de los cuatro puntos cardinales.

Arturo Ardao (1983) señala que la idea de norte y de sur advino muy tarde en el hombre. Sus puntos cardinales fundamentales fueron este y oeste; es decir, los puntos por donde nace y muere el sol. El este y el oeste son la referencia obligatoria; mientras que la otra (la sur-norte) se ha convencionalizado y un modo de concretarle es esperar a que el sol, posado en el ecuatorial, lance sus sombras para formarle. De modo que dos son los puntos cardinales verdaderos y dos son “ilusiones” producidas por el sol en el mediodía.

Vicente Huidobro elabora sus cosmos en *Ecuatorial* con una peculiar concepción de la geometría. Esa peculiaridad le va a permitir una alusión espacial proteica, que va desde una concepción de orden a un caos absoluto.

La temática que aborda este poema origina su forma. Mitre (1981) habla de una epopeya planetaria en *Ecuatorial*. Ciertamente; en él batallan dos mundos: el aéreo y el terrestre. La elección de la primera posguerra como tema justifica la forma “despedazada” como se va armando esta epopeya. Pero la mirada épica aquí no es exaltadora de la guerra; el mirón parece observar con desazón: “Cada estrella / es un obús que estalla”.

Así que quien mira no está en una batalla, sino en sus secuelas, en las úlceras dejadas por ésta: “Una mano cortada / Dejó sobre los mármoles / La línea ecuatorial recién brotada”.

Huidobro accede a la idea de lo fragmentario porque el tema de la primera posguerra lo sugiere. El caos se ve desde la atalaya de su ecuatorial. El sol será apagado por los bombardeos y el incendio bélico de 1914 actuará como nuevo sol, produciendo un mediodía, donde el norte y el sur virtualizarán la idea del Cristo contemporáneo crucificado: “por todas partes en el suelo / He visto alas de golondrinas / y el Cristo que alzó el vuelo / Dejó olvidada la corona de espinas”. Los aeroplanos trocados en pájaros; o los pájaros trocados en aeroplanos reproducirán en el espacio aéreo la imagen de ala (norte-sur), urdiendo, así, la crucifixión de nuestro Dios moderno.

2. EL CUBISMO Y EL FUTURISMO

Tanto el cubismo como el futurismo sirvieron de pivotes fundamentales para la armazón de la forma poética de *Ecuatorial*. Y recurrir a esas estéticas no fue una elección fortuita. La idea del fragmento que sugiere el cubismo y la exaltación de lo moderno, del futurismo, sirve para tratar el tema de la primera posguerra. La idea de un mundo “roto”, asediado por los “objetos” modernos subyace en dicha elección.

Maurice Serullaz (1976) singulariza la práctica de los artistas plásticos cubistas de la siguiente manera:

Hasta entonces los pintores reflejaban el volumen y el espacio sobre una superficie plana, la tela –sólo dos dimensiones para expresar tres–, mediante principios académicos, especialmente con la perspectiva. Los cubistas rechazan este procedimiento artificial, que consideraban como una falsificación. Para evocar el volumen y el espacio sobre la superficie plana, se servirán de la superposición de los planos geométricos como en los bajorrelieves antiguos o en las telas. (...) Se trata de una visión múltiple, pero que cada ángulo de visión solamente puede ser fragmentario, que los pintores los acumulan uno junto a los otros; la proyección de los planos les permite representar a un objeto desplegado en todas sus facetas (Serullaz, 1976: 11).

De “planos geométricos” superpuestos está construido *Ecuatorial*, lo que hace que el espacio sea múltiple y se perciba como realidad única y múltiple. Desde el ecuatorial, desde la mirada lanzada al vacío, lo que se observa es un cosmos circular donde “las cosas” coexisten. Lo que denominó Juan Gris “metáforas

plásticas” (citado por Serullaz, 1976) va ayudando a construir ese universo “cubista”. Pero se observa la principal presencia de este movimiento en el poema que estudiamos no por su lado yuxtaposicionista, sino más bien por el lado constructivista. La idea del montaje es fundamental. Y quizás haya habido en Huidobro un acercamiento a la estética de un arte que emergía con entusiasmo en la época: el cine. Este arte es cubista por excelencia; fundamentalmente por su idea del montaje y de su composición por planos.

La idea del plano es muy importante en *Ecuatorial* y la forma como se van organizando esos planos, también. En su comienzo el cine no tuvo sino un signo de puntuación para armar su trama: los cortes. De modo que cada plano se junta al otro, sin transición, para producir la diégesis filmica. Lo que justifica, de alguna manera, el tempo cinematográfico en esta época.

La imagen filmica urde este poema de Huidobro. La mirada del observador se produce en “picado”, lo que hace que percibamos la realidad como desde una sensación de vértigo. El mirador (o mirón) parece tener un “ojo zoom”; nos acerca o nos aleja los objetos, casi a capricho.

Podemos decir que hay más afinidad de Huidobro con el cubismo plástico que con el cubismo literario. La presencia del cubismo literario es muy tímida; digamos que apenas si se remiten al uso de las mayúsculas, las “palabras-pancartas” que, según Mitre (1980), van construyendo espacios que actúan como fronteras en los temas del poema.

En relación al futurismo, se puede destacar en Huidobro un acercamiento a esta estética sin el “éxtasis” del maquinismo. El mismo Huidobro criticó a los futuristas por intentar convertir la poesía en un “bazar” objetual, donde las cosas existen pero no tienen vida. La exaltación del maquinismo de Marinetti es sustituida en *Ecuatorial* por una noción viviente de los objetos. Los aeroplanos, el telégrafo, el ferrocarril, emblemas esenciales del mundo contemporáneo, no serán mero inventario; encarnarán una imagen animada, personificada. Además, no observamos en Huidobro un culto a la “divina máquina”; si bien no hay desprecio hacia ella, tampoco hay embeleso, arrobamiento. Por momentos sentimos una visión no muy afecta, cuando alude al aeroplano; hasta el punto de que vive metamorfoseándolo en ave. Quizás halla más simpatía hacia la imagen del ferrocarril del telégrafo, por su alegórico sentido de la comunicación.

3. EL ESPACIO. POR ALTO Y POR BAJO

Hay en Vicente Huidobro dos conceptos de espacio; no expresados en sus poéticas, pero sí en sus poemas. Una idea proviene del cubismo literario, la del espacio verbal, que concibe a la página en blanco como su cosmos. Esa idea está

concretada en sus caligramas, que no son más que las investigaciones hechas por Apollinaire en la tradición de los *carmina figurata* griegos. El propósito aquí es hacer un poema gráfico; que la palabra “escriba” el objeto que alude. La otra idea es la del espacio cósmico; es decir, la construcción, mediante la palabra, de su orden referencial. Las palabras van elaborando un mundo geométrico que produce ilusión de espacio. En *Ecuadorial* el espacio cósmico se justifica en virtud del tema que asume este poema. Veamos este ejemplo:

Los más bravos capitanes	El capitán Cook
En un iceberg iban a los polos	Cazas auroras boreales
Para dejar su pipa en los labios	En el polo Sur
Esquimales	

Aquí se nos está presentando no un espacio gráfico; sino cósmico; su carácter yuxtapuesto nos da la idea del referente. Su lectura sólo es posible simultáneamente. Y aquí se plantea una preocupación por el espacio que nos remite a Jorge Luis Borges; más concretamente a su cuento “El Aleph”. En ese relato Borges confiesa que la palabra es secuencial; en razón de eso no sirve para captar la realidad del aleph, punto matemático donde concluyen todos los puntos. De allí la preocupación permanente del escritor por tratar de atenuar el defecto de la consecuencialidad de la literatura. Huidobro cree que la lírica, a diferencia de la épica, tiene necesariamente que ser espacial; para tal fin reinventa el concepto de imagen y, naturalmente, del espacio poético. En tal sentido si quiere dar la ilusión de un amor que “Atraviesa la América Latina” no hace más que escribir:

El amor

El amor

Y el espacio en blanco produce el “atravesar”.

Pero podríamos estudiar el espacio en Huidobro partiendo de las proposiciones de la crítica fenomenológica. Gastón Bachelard (1965) nos puede auxiliar con su concepto de espacio-casa, correlación que surge en virtud de la “raíz cósmica” que se deriva de ella. Para Bachelard la casa conlleva: en primer lugar a que nos la imaginemos como “un ser vertical” y, en segundo lugar, “Nos llama a una conciencia de centralidad” (1965: 51). El espacio, según dicho autor, es bipolar: se mueve entre el “sótano” y la “buhardilla”. Lo que dará origen a la “irracionalidad” del tejado y a la “irracionalidad del sótano”.

Vicente Huidobro concibe su espacio como una casa. Y el polo “arriba” parece el más importante. Noción que no sólo se aprecia en *Ecuadorial*; es muy obvia en *Adán*, donde la mirada se hace desde la perspectiva cimera. Y en *Tour Eiffel* el símbolo torre nos da la idea del místico que “mira” el mundo desde su

atalaya. Esa noción de la verticalidad llegará a su expresión más acabada en *Altazor*; comenzando por el juego de palabra de su título: alto-azor, signo alegórico de la sensación de vacío que vive el hombre de hoy y, esencialmente, el poeta.

Al lado del “arriba”, el “abajo” construye un polo espacial lleno del ambigüedad. ¿Qué mira el poeta abajo? Un mundo de objetos, de seres muertos. Podríamos señalar que hay una forma peculiar de mirar el “abajo” huidobriano. La de concebirlo en el marco de su estética creacionista, donde la naturaleza debe ser reinventada. De allí que imagen y metáfora se unan en su poesía para producir un mundo proteico.

Sobre este particular recurrimos a la noción de metáfora y metamorfosis de Víctor Bravo. “En la poesía, la metamorfosis metafórica se presenta como imagen que produce un doble efecto de sentido: es, simultáneamente, figuración y literalidad...” (Bravo, 1989: 9). En *Ecuatorial* el mundo de “abajo” es simbiosis de lo natural con lo mecanizado. El concepto “creacionista” se vale de metáforas metamórficas para “crear” figuras que son simultáneamente varios referentes. Veamos:

Entre la hierba
 silba la locomotora en celo
 Que atravesó el invierno

Las dos cuerdas de su rastro
 Tras ella quedan cantando
 Como una guitarra indócil
 Su ojo desnudo
 cigarro del horizonte
 danza entre los
 árboles

Vemos como un ferrocarril es en primera instancia una locomotora en celo; luego guitarra, para luego concluir en un cigarro. Creemos que hubiese bastado la realidad imaginística, para que se hubiese producido la “figuración”. En razón de eso nos parece inútil el verso “Como una guitarra indócil” –reminiscencia del “infantil creacionismo” huidobriano. Lo predominante aquí es la imagen; ella misma es capaz de producir la metamorfosis. Basta que se produzca la yuxtaposición, para que la realidad se torne proteica. Es como si, al lado de “el divino aeroplano /traía un ramo de olivo entre las manos”, el poeta quisiera explicarnos que estamos viendo la metamorfosis de un aeroplano en la paloma genésica y que se nos “dijera” que las alas del aeroplano de alguna forma “figu-

ran” la imagen de Cristo.

Para continuar con la definición del “abajo” en *Ecuatorial*, debemos reiterar la presencia de una imagen cercana a la cinematográfica, urdida, cosida con cortes, lo que hace que el tiempo nos mantenga permanentemente frente a realidades móviles. Y eso ocurre, quizás, porque el “Ecuador” desde donde se mira es móvil y también lo es el objeto que más observa ese “mirón”: el ferrocarril. “El tren es un trozo de la ciudad que se aleja”. Una imagen metamórfica es leit motiv: la triádica: pájaro/ave/Cristo.

4. DE *ECUATORIAL* A *ALTAZOR*

La creación de un poeta es una isla si la miramos sólo por sus resultados. Ir a la meta de inmediato, sin pasar por los caminos que recorre la obra, es aspirar a una visión muy atenuada de la experiencia poética. De allí que si hacemos un ejercicio de genealogía en *Altazor*, necesariamente tenemos que desbrozar el camino que Huidobro ha recorrido para “obtener” el objeto de ese poema.

Altazor es el punto de llegada de la poética de Vicente Huidobro. En este poema están sintetizadas las realizaciones y frustraciones de una poética que no sólo fue declarativa, sino también praxial. Ya no es creacionista en el sentido de su propia ortodoxia, metapoésia, juegos, ironías, autoburlas, uso de símbolos no alegóricos: todo este conjunto de estrategias va a caracterizar a la obra con la que el poeta chileno se inscribe en los anales históricos de la poesía latinoamericana.

¿Qué lugar ocupa en ese “proceso” *Ecuatorial*? El de la antesala. Ya Huidobro ha madurado frente al cubismo; mira al futurismo sin recelo. Ha aprendido que el montaje puede conducirlo a lo simultáneo. Su triádica imagen de Cristo –ave ala de aeroplano– servirá de concreción de su peculiar imagen de *Altazor*. Y en *Ecuatorial* aprenderá a viajar por sus espacios metafísicos, para en *Altazor* gozar de los abismos, de los vértigos.

Hasta la parodia optimizada en este poemario transicional. La apocalipsis del verbo en el último canto de *Altazor* tiene un antecedente en la culminación de *Ecuatorial*:

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El fin del Universo.

He ahí apocalipsis “crómico, de tarjeta navideña”. Apocalipsis irónico que se tornará angustiante, cuando en *Altazor* la farsa lírica denuncie la crisis de la palabra frente al vastísimo universo real: “Campanudio lalái/Auriciente auronida/Lalái/lo ia/i i i i o/Ai a i a i i i i o i a” (Huidobro; 437).

REFERENCIAS

- Ardao, Arturo. 1983. *Espacio e inteligencia*. Caracas: Editorial de la Universidad Simón Bolívar.
- Bachelard, Gastón 1965. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. 1989. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Huidobro, Vicente. 1976. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag.
- Bravo, Víctor. 1989. “La metáfora y la metamorfosis”, en *Imagen* 100, pp. 54-47. Caracas.
- Mitre, Eduardo. 1981. *Huidobro, hambre de espacio y sed de espacio*. Caracas: Editorial Monte Avila.
- Serullaz, Maurice. 1976. *El cubismo*. Barcelona: Oikostau, S.A. Ediciones.