



EL EROTISMO, LA POÉTICA DEL VACÍO Y LA SUBLIMIDAD VANGUARDISTAS EN ALTAZOR DE VICENTE HUIDOBRO

Eroticism, the poetics of emptiness and avant-garde sublimity in Altazor by Vicente Huidobro

ENRIQUE ORTIZ AGUIRRE
Universidad Complutense de Madrid, España

KEYWORDS

*Literature and eroticism
Artistic avant-gardes
Aesthetics of emptiness
Creationism
Spanish-American literature*

ABSTRACT

Altazor o el viaje en paracaídas by Vicente Huidobro is undoubtedly one of the masterpieces of Spanish-American literature and, by extension, of Hispanic-American literature. Inquiring into its literary construction from the avant-garde codes of eroticism as a trigger, and the aesthetics of sublimity as a framework of creation, is the best way to understand the poetics of emptiness and the systematisation of literary resources that articulate the sublime. Thus, creationism singularly and the avant-gardes in general, find their entropic demiurge in the dissolution of limits that energises sublimity.

PALABRAS CLAVE

*Literatura y erotismo
Vanguardias artísticas
Estética del vacío
Creacionismo
Literatura Hispanoamericana*

RESUMEN

Sin duda, Altazor o el viaje en paracaídas de Vicente Huidobro constituye una de las obras cumbre de la literatura hispanoamericana y, por extensión, de la literatura hispanoamericana. Indagar en su construcción literaria desde los códigos vanguardistas del erotismo como detonante, y de la estética de la sublimidad como marco de creación, constituye el mejor modo para comprender la poética del vacío y la sistematización de recursos literarios que articulan lo sublime. Así, el creacionismo singularmente y las Vanguardias, en general, encuentran su demiurgo entrópico en la disolución de límites que dinamiza la sublimidad.

Recibido: 13/ 09 / 2022

Aceptado: 28/ 11 / 2022

Introducción

Sin duda, la producción de Vicente Huidobro constituye un paradigma vanguardista por antonomasia y, de manera singularísima su libro *Altazor o el viaje en paracaídas*, un poemario que, sin renunciar a cierta tradición modernista -ni a la tradición, por extensión, como intentará (de)mostrarse enseguida- concita el espíritu variado de las Vanguardias europeas de los años 20 (Ortega, 2000).

Por otra parte, resulta conocida la íntima relación entre las Vanguardias y la poética del vacío (Llorente, 2011) que, a su vez, se encuentra relacionada con la autorreferencialidad y la autonomía de la obra artística, así como vinculada a la impronta del erotismo, ya que la poética del chileno universal representa tanto el desvanecimiento y la pérdida del sujeto (Orsanic, 2011) como su recobramiento. Todo ello se encuentra articulado, desde el detonante del erotismo, a través de la categoría de lo sublime. Así, el erotismo deviene trasunto perfecto de la experiencia misma del lenguaje, en identificación, de la que da magnífica cuenta en su viaje hacia la desarticulación (desvanecerse para recobrase en su materialidad autorreferencial) el continuum poético de *Altazor o el viaje en paracaídas*, en el que asistimos a nuestro propio desmenuzamiento por mor de la identificación plenamente erótica con el lenguaje poético, replegado sobre sus significantes para concederles significado material, inmanente (Steyerl, 2006).

Esta nada, este vacío -que se identifica con el todo- parte, en gran medida, de que el creacionismo necesitaría de la nada para acceder a lo genésico (Llorente, 2011), a lo primigenio devenido experiencia erótica/de lenguaje en la entrega a la enajenación de los nuevos umbrales de la significación, autorreferenciales, completamente autónomos respecto de una referencialidad conocida y, en este sentido, creacionista.

Así, el erotismo -en perfecto maridaje con la muerte, como preconizara Bataille (2007)- se identifica con el lenguaje poético para nombrar la caída, el vacío, y habitar la categoría estética de lo sublime, máxima expresión de las vanguardias para indagar en la naturaleza del arte (Garrandés, 2015). Precisamente, la fusión del todo y la nada vendrá dada por la dilución de límites propiciada por los efectos de lo sublime (Bataille, 2007), categoría estética por excelencia para articular el erotismo y el lenguaje en la capacidad autorreferencial de agotarse en sí mismos, en una clave entrópica que se fundamenta en la sobreabundancia para terminar señalando el vacío que nos traspasa en nuestra necesidad de nombrar la nada; si no para señorearla, para poder habitarla.

En este artículo, se indaga en el poder demiúrgico del erotismo y en sus articulaciones mediante el decir verbal (figuras que coadyuvan a la consunción de los límites para promover un magma genésico significativo: las reiteraciones, paralelismos, metáforas, sinestesias, hipálages, prosopopeyas), tan taumatúrgico como transformador en el correlato de la poética corporal y del erotismo verbal.

1.1. Fundamentación

Todo ello exige una reflexión jerárquica en torno a las relaciones que se establecen entre las categorías. Así las cosas, hemos de atribuir al erotismo la naturaleza de mecanismo capaz de procurar una estética de lo sublime, en cuyo territorio se difuminan las fronteras -para desaparecer- y se promueven las identificaciones, incluso de contrarios; en este sentido, nos recuerda Georges Bataille el punto de llegada del erotismo, su finalidad misma: “El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite.” (Bataille, 2007: 135)

Además, la idea de supresión referida a los límites se vincula a la sublimidad, una categoría capaz de la dilución de fronteras y, por tanto, de contemplación de lo infinito (la idea de la dilución de límites que habita lo infinito asimila entrópicamente los absolutos de la totalidad y de la nada; ambas ideas se comunican en la apuesta creacionista de Huidobro; *Altazor* promueve la nadería para el creacionismo *ab ovo*, necesitado de la destrucción para la construcción de algo nuevo, asistido por la dilución de límites que degasta las clasificaciones tradicionales). Por otra parte, el erotismo, ajeno a la productividad sexual (Bataille, 2007), se convierte en trasunto por excelencia del lenguaje poético huidobriano, desinteresado de la funcionalidad comunicativa, entregado a la significación autoabastecida por el propio significante, en la línea autorreferencial del arte de las Vanguardias.

Esta relación entre la infinitud y lo sublime, en verdad, no se inicia con el Longino, centrado en las articulaciones lingüísticas de expresión y en la aprehensión noble, sino con Immanuel Kant. Con todo, ya Silvain (por lo que parece un seudónimo de un abogado), autor del *Nouveau Traité du Sublime* (1741), se ocupa de esta relación. Precisamente, los límites difuminados hasta su eliminación se convierten en condición consustancial a lo sublime, y su detonante será el deseo erótico: “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser” (Bataille, 2007: 22). La supresión de límites del sujeto implica lo sublime, y el erotismo deviene garante para eliminar los límites de la discontinuidad e instalarnos en la dimensión de lo continuo anhelado (sin principio ni fin), a modo de nuestro principio genésico perdido (Bataille, 2007), cuya articulación dimana de la sublimidad. Sin duda, la eliminación de los límites del sujeto pone en relación el erotismo y la muerte (Bataille, 2007), cuyo vínculo íntimo -a su vez- con la caída de *Altazor* resulta evidente, habida cuenta de que la muerte, como la caída permanente en paracaídas, supone una disolución del sujeto en lo ilimitado, territorio de la sublimidad. Asimismo, resulta ineludible relacionar la muerte con la destrucción del sujeto, como la del lenguaje, en identificación con el éxtasis erótico y la suspensión de los sentidos, así como nuevas formas de

lenguaje y de racionalidad, en la línea de *Altazor*; ello conlleva la disolución de límites; de suerte que establece una estrecha relación entre el erotismo y lo sublime, por lo que el primero constituye un garante para el segundo. Por añadidura, lo erótico no solo comporta la eliminación de límites, sino que se vincula a la idea de intensidad, de abundancia y saturación, de desbordamiento y de cima/sima; en este sentido, *Altazor* constituye el mejor paradigma, por cuanto es el “alto azor” (la cima por excelencia) y -al mismo tiempo- constituye la cima de la caída infinita, sin fondo, incluida la desarticulación absoluta del lenguaje. Queda, pues, de manifiesto la relación que ese establece entre el erotismo y la desmedida profundidad/altura, que nos conduce a la sublimidad; por otra parte, parece indudable el vínculo entre las Vanguardias y la estética de lo sublime, concretamente en la producción poética huidobriana (Favi, 2014). De hecho, Bataille insiste en relacionar erotismo con la verticalidad: “[el trance erótico] está situado en la cima del espíritu humano. Si el erotismo está en la cima, la interrogación que coloco al final de mi libro también se sitúa allí” (Bataille, 2007: 277), como las interrogaciones de *Altazor*, suspendidas al final, sin esperar respuestas en muchas ocasiones (como abordaremos en el apartado de recursos de lo sublime/lo erótico). De esta manera, el impulso erótico es un detonante para alcanzar alturas y profundidades, así como un mecanismo que permite tanto el acceso a lo sublime como la interrogación sobre su naturaleza. De ahí que lo erótico y la sublimidad coincidan en el concepto de eternidad, ‘continuidad’ en el decir de Georges (Bataille, 2007). Y es que tanto lo sublime como el erotismo nos incardinan en la impresión de finitud, como sucede con la altura excesiva y la caída a la cima de *Altazor*:

La eternidad sí que puede existir en el tiempo mismo de la vida, y el amor, cuya esencia es la fidelidad en el sentido que yo le doy a esta palabra, es lo que viene a probarlo. ¡La felicidad, en suma! Sí, la felicidad amorosa es la prueba de que el tiempo puede albergar la eternidad.” (Badiou, 2011: 19)

De alguna forma, si entendemos el Modernismo como el primer ismo (en tanto en cuanto plantea la indagación en la autorreferencialidad del arte, su autonomía respecto al entorno inmediato y reconocible) supondrá preparar los dominios para las Vanguardias y, singularmente, para estéticas como la creacionista o la surrealista, tan caras al poemario *Altazor*; en esta misma órbita, André Bretón atribuirá a lo erótico un poder demiúrgico: “El único arte digno del hombre y del espacio, el único capaz de conducirlo más allá de las estrellas [...] es el erotismo.” (Breton, 2005: 143)

La concepción surrealista de comparar el erotismo con lo astral, con lo que trasciende, se constata en un ensayo como el de Benjamin Péret, *El núcleo del cometa*, uno de los mejores creadores del surrealismo. No en vano, esa concepción astral, identificada con el erotismo, articula el poemario de *Altazor*, en viaje sideral, y comunica el erotismo con la sublimidad; de hecho, el poeta surrealista Péret acuña el término de amor sublime, una dimensión ineludible del erotismo (Péret, 2011). Por añadidura, esta perspectiva nos proporciona la interpretación cabal del demiurgo en que deviene el erotismo en *Altazor*, habida cuenta de su conexión última con lo ontológico:

El amor, incluso considerado en su aspecto más elemental, fue en todos los tiempos el eje de la vida humana. Y aún lo es, ya sea como fuente de exaltación y de lirismo, o sublimado en su máxima expresión hasta perder todo contacto directo con el hombre para adquirir una significación cósmica o adoptar un valor místico. (Péret, 2011: 11)

De ahí el ámbito cósmico que envuelve, funde y confunde a *Altazor* en su viaje/caída en paracaídas; es más, el amor sublime presenta la capacidad de revelar y de rebelarse el vacío, ya que el creacionismo y, por extensión las Vanguardias, hacen significativo el vacío (Ansa, 2019):

[...] el término amor sublime expresa el sentido real de dicho lazo. Implica el grado más alto, el punto límite en que se opera la conjunción de todas las sublimaciones. [...] la mente, la carne y el corazón acuden a fundirse en un diamante inalterable. [...] el amor sublime aparece siempre como un sentimiento que colma toda la vida sujeto que reconoce en el ser amado la única fuente de felicidad. El objeto de amor se vuelve tan esencial para el corazón como el aire para la vida física. [...] el ser amado posee el poder de revelar el vacío que le preexistía. (Péret, 2011: 13-14)

Precisamente, ese vacío, esa pérdida del ser, entronca con la entrega del erotismo a los intersticios entre lo corporal y lo trascendente; en palabras de Lou Andreas-Salomé: “Para el problema de lo erótico sigue siendo típica la paradójica dualidad, partición como si se moviera entre las líneas imprecisables de lo corporal y lo espiritual.” (Andreas-Salomé, 1999: 66) De nuevo, la sublimidad procura la eliminación de nociones contrarias, asimiladas en la sublimidad, por lo que las articulaciones de lo sublime dinamizarán también mecanismos de contradicción significativa, tal y como abordaremos después. El erotismo moviliza al deseo y, en el amor sublime, supone la sexualización del universo (Péret, 2011), en este viaje altazoriano de pérdida del sujeto y recobración -y, por añadidura, del lenguaje mismo- en esta caída sublime.

Por otra parte, este amor sublime está “llamado a divinizar al ser humano” (Péret, 2011: 29); así, esta aparente contradicción -ser humano divinizado (piénsese en los siete cantos del poemario, a modo de los siete días de creación del mundo, en la referencia divina desde el arranque con el nacimiento del protagonista del libro...)-

conlleve otras que, en su aparente negación, constituyen nuevas expresiones de conocimiento, en la órbita creacionista, que en una dinámica entrópica destruyen para construir. La divinización de lo humano supone sublimarlo y acceder a lo sublime es incorporarse al magma del origen, con lo que habitamos el centro neurálgico del creacionismo; aquí constatamos la dimensión astral de lo humano, un código vertebrador del poemario que nos ocupa, inseparable de la estética de la sublimidad: “El reconocimiento de la universalidad del deseo, de su significación cósmica y de sus manifestaciones en el hombre, requiere a la vez su sublimación y la del objeto de ese deseo.” (Péret, 2011: 30)

El procedimiento para sublimar lleva aparejadas la sublimación del deseo y la del mismo destinatario. La capacidad, pues, enajenadora e identificadora del erotismo, su carácter totalizador se convierte en el demiurgo idóneo para procurar a lo literario la autorreferencialidad, la autonomía del lenguaje respecto de sus referentes convencionales para significar la materialidad misma del lenguaje.

1.2. Lo sublime, lo erótico y las Vanguardias

En primer lugar, *Altazor* se enraíza en presupuestos modernistas -no olvidemos las teorías que apuestan por el modernismo como el primer -ismo, que propugna la autonomía de la obra artística (Echevarría, 2022)- y se vincula relacionadamente con apuestas vanguardistas de gran amplitud (futurismo, creacionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, imaginismo, expresionismo, cubofuturismo), aunque se trate de una obra paradigmática del creacionismo, singularmente. Sea como fuere, el demiurgo por excelencia se instala en lo sublime, la categoría por excelencia para las creaciones vanguardistas:

Lo sublime viene a significar para las vanguardias un relevo substancial de teorías y reflexiones -arraigadas desde el Renacimiento y mantenidas en lo estructural hasta ese momento- que insistían en la generación de patrones de belleza predefinidos por formas ansiosas del deleite a través del objeto artístico. La vanguardia se aferró entonces a este “gusto” por lo sublime para profundizar y trasponer los límites, tanto de una institucionalidad que en muchos casos se excedía en su inflexibilidad, como de la sensibilidad vigente a nivel más general, en aras de nuevas formas y experiencias que ampliaran el radio de acción de lo sensible y lo intelectual. Se iniciaría así un proceso gradual que significó, como se puede intuir, el colofón de los “grandes estilos”, ya sea en la literatura, la música o las artes, contribuyendo significativamente a la anarquía estética imperante en nuestros días. (Gaete, 2014: 56-57)

De nuevo, la transposición de límites que implican lo sublime y el erotismo generó otra forma de racionalidad visitada por movimientos vanguardistas como el creacionismo o el surrealismo, aunque sea una característica de las estéticas vanguardistas, como la presencia del erotismo. Sea como fuere, el creacionismo se vincula de manera estrecha a lo sublime, pues se inclina definitivamente por el rechazo de la mimesis y de la verosimilitud para generar auténtica autorreferencialidad, de la que *Altazor* es epítome y plétora:

Desde luego, lo más evidente en este posicionamiento de lo sublime dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX, fue el desmoronamiento final de un corpus visual regido mayoritariamente por la imitación y la verosimilitud de la imagen (condiciones relacionadas históricamente con la clásica concepción de lo bello), en donde el arte, para varios, no era mucho más que la reproducción del mundo visible, una reducción fidedigna y pasiva de la realidad tangible. Muestra de este rompimiento lo vemos en Apollinaire, quien en un escrito de 1913 sobre los cubistas ya proponía una pintura reducida a los elementos mínimos de su propio lenguaje, desligada del objeto, del tema (de la mimesis), manifestando además este espíritu contrario a la intervención de la belleza como modelo de conducta en el arte, refiriéndose a ella como una carga (histórica) de la que los artistas debían librarse, pues: “...no se puede transportar consigo a todas partes el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos” (cit. en De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* 35). (Gaete, 2014: 57).

Por otra parte, el erotismo en las Vanguardias se explica tanto por el carácter disruptivo y la dilución de los límites como por el contexto histórico de los felices años 20; así, el amor sublime lleva consigo una liberación nada desdeñable para los creadores vanguardistas, asfixiado por una rutinaria cotidianeidad repleta de acontecimientos previsibles: “[...] el pleno desarrollo del amor sublime sólo se concibe en una sociedad liberada de cualquier estorbo.” (Péret, 2011: 86) Esa ‘sociedad liberada’ se identifica con la sociedad liberada de los felices años 20. (Carmona, 2013)

Además, *Altazor o el viaje en paracaídas*, en una decidida órbita vanguardista, apuesta por una ascesis astral que detona una caída ilimitada; estas alturas y caídas (al fin y a la postre, un reverso del ascenso), se relacionan de manera estrecha tanto con la estética de lo sublime como con el erotismo; no en vano, nos recuerda Benjamim Péret: “[...] el individuo sólo puede experimentar el amor sublime gracias a una ascesis severa.” (Péret, 2011: 90) Esta verticalidad en ascenso, habida cuenta del concurso de la estética de lo sublime, se corresponde con la caída, en la tensionalidad de pérdida y recobramiento que habita el erotismo y, a modo de trasunto, la pérdida paulatina del significado del lenguaje para recuperar, en verdad, su autorreferencialidad su significado desde

el valor material del significante y la desarticulación creacionista, que impulsa lo que toca hacia el origen. Por otra parte, lo sublime -y lo erótico por identificación- movilizan el exceso como medio de entropía que difumina límites mediante la sobreabundancia (los recursos concretos para articularlo se asediarán después, pero repárese en la participación definitiva en *Altazor* de la desmesura de las hipérbolos y de las repeticiones y paralelismos tan abundantes como excesivos). A modo de corolario, la supresión de límites y de fronteras desemboca, de manera natural, en la fusión de contrarios, materializada desde las paradojas y los oxímoros, y en la identificación del todo y la nada como absolutos cuya identidad se define desde lo ilimitado:

Hasta ahora la humanidad concibió un único mito de pura exaltación, el amor sublime, el cual, partiendo del corazón mismo del deseo aspira a la satisfacción total. Se trata, entonces, del grito de la angustia humana que se metamorfosea en canto de alegría. (Bataille, 2007: 174)

Los cantos de *Altazor* son, por tanto, gritos de angustia que se convierten -incluso- en celebración, tal y como acontece con el último canto; asimismo, la idea del exceso, en el decir de Bataille “por definición, queda fuera de la razón” (Bataille, 2007: 174), un extremo absolutamente pretendido por las Vanguardias, y muy especialmente por el movimiento creacionista. Por añadidura, lo inmenso, lo ilimitado conlleva la atracción hacia lo destructivo, esto es, hacia la muerte:

La inmensidad significa la muerte para aquel al que no obstante atrae: una especie de vértigo o de horror sobrecoge al que lo pone frente a sí mismo -y frente a la precariedad de sus puntos de vista egoístas- la profundidad infinitamente presente, que es al mismo tiempo ausencia infinita. (Bataille, 2007: 239)

De ahí la caída permanente de *Altazor*, con calambur y proceso de composición incluidos: en *paracaídas*; y la idea del viaje, del tránsito y no de la salida ni del punto de llegada. La contradicción interna de lo que atrae y destruye, al mismo tiempo, se relaciona directamente con la transformación erótica: “La transformación del erotismo implica una alternancia de la atracción y el horror, de la afirmación y de la negación.” (Bataille, 2007: 218)

Esta identificación significativa del todo y de la nada conecta inmediatamente con la poética del vacío vanguardista (Veloso, 2017), una de las claves de la obra. Con ello, nos aproximamos al lenguaje de lo sublime: los mecanismos del contraste, de la antítesis, del paralelismo contradictorio, del oxímoron...

1.3. Los mecanismos retóricos de lo sublime en *Altazor*

Ya desde los orígenes que asediaban el concepto de lo sublime, al término se le asoció una dimensión lingüística esencial. De hecho, el primer documento que aborda la estética de lo sublime incide en la dimensión lingüística (el llamado pseudoLongino), otorgándole cierto aire de solemnidad. Por ello, indagar en los resortes lingüísticos se ha convertido en una necesidad, puesto que la dimensión lingüística de lo sublime resulta inseparable de su propia delimitación. Así, hay recursos retóricos que, instados por el demiurgo del erotismo, se convierten en garantes de la sublimidad, cuyos ejemplos ilustrativos incluiremos en el correspondiente apartado de este artículo; verbigracia, las reiteraciones, frecuentísimas en *Altazor*, que contribuyen a la sobreabundancia para desarticular las relaciones entre significantes y significados convencionales, a modo entrópico de vaciar los significados y promover el espacio genésico de la palabra poética. En este mismo ámbito, entendemos el concurso de los paralelismos, ya que -al fin y a la postre- constituyen repeticiones estructurales con ligeras variaciones, pero que tienden a sobreabundar del mismo modo que las reiteraciones de vocablos y, por ende, contribuyen a las inercias de la entropía. Las metáforas, por su parte, alimentan decididamente a la transformación de una realidad concreta y tangible en algo abstracto, y viceversa, de suerte que potencian la dilución entre límites para habitar lo sublime; las hipálages y las metonimias, habida cuenta de su traslocación significativa, contribuyen también a promover un desorden que propugna una nueva ordenación enraizada en el creacionismo, tal y como acontece con las sinestesias y su capacidad para forzar la ductilidad de los límites y hacerlos inoperativo desde la significatividad de los intersticios concebido como entidades que comunican y que no discriminan ni deslindan. Ese desdoblamiento auspiciado por el erotismo se articula también mediante prosopopeyas, capaces de proporcionar carácter animado a seres y objetivos inanimados, par difuminar -de nuevo- límites, en esta ocasión entre lo animado y lo inanimado; también las frecuentes hipérbolos se suman a la sobreabundancia para rebasar fronteras y eliminarlas en el territorio ilimitado de lo sublime. En esta panoplia de mecanismos, no podemos olvidar las paradojas y los oxímoros, que promueven la asimilación de contrarios con el fin de generar nuevo conocimiento; contribuyen, pues, también a eliminar barreras significativas, pues ideas que suelen contraponerse pueden conciliarse en el magma de la sublimidad.

Posteriormente, se incluirán las evidencias textuales de estos mecanismos, pero quede de manifiesto la articulación de lo sublime a través del lenguaje auténtico operado taumatúrgico. Del demiurgo del erotismo al ámbito estético de lo sublime, los recursos literarios pretenden la fusión con el absoluto desde la consunción de límites procurando la identificación entre ideas categóricas como el todo y la nada. Esta asimilación imposible procura una gramática otra en la que el lenguaje se crea desde la nada en una continuidad de destrucción y

construcción, sin cuya tensionalidad resulta imposible comprender el creacionismo o entender las concepciones estéticas vanguardistas.

2. Objetivos

Con este artículo, se pretende indagar en uno de los elementos fundacionales de las poéticas vanguardistas: la estética del vacío; para ello, se dibuja la filiación de los movimientos de vanguardia con la tradición (generalmente expresadas en términos de destrucción o de desaparición) y se sitúa la erotismo como demiurgo, habida cuenta del papel central que le otorgan las Vanguardias y en consideración acerca de su condición de facilitador respecto a la estética de lo sublime, una poética de lo absoluto que dinamiza la conciliación de contrarios y el viaje hacia la desarticulación del lenguaje en su identificación con el impulso erótico.

Precisamente, las articulaciones retóricas que procuran la estética de lo sublime encierran la naturaleza única de este singular poemario, enraizado en la esencia de lo entrópico; sistematizar estos mecanismos e interpretar sus efectos en el texto literario constituyen el principal objetivo.

3. Metodología

La metodología empleada responde a una reflexión crítica en torno a los materiales literarios y a una jerarquización de conceptos para plantear la naturaleza singular del poemario creacionista por excelencia. Así, el peculiar proceder literario de esta obra puede entenderse desde los mecanismos articulados por la estética de lo sublime, que funde para confundir el erotismo con el lenguaje y el todo con la nada mediante presupuestos de entropía; sin duda, la sobreabundancia representa uno de los recursos más eficaces para rebasar límites; esta poética de lo ilimitado le confiere a la obra huidobriana su carácter único.

Desde una perspectiva metodológica, resulta esencial indagar en una construcción contextual que pretenda explicar la poética vanguardista, singularmente la creacionista, en su relación con la estética de lo sublime. Sistematizar los mecanismos de la estética de sublimidad, inseparable de la poética del vacío durante las Vanguardias, conforma una necesidad ineludible para comprender un poemario tan singular como el *Altazor* de Vicente Huidobro.

Toda vez que se recojan evidencias concluyentes, resulta imprescindible relacionar la articulación de estos recursos con la estética de lo sublime y, por ende, con una explicación fehaciente, a modo de corolario, de la desarticulación del lenguaje. Ala que asistimos en esta obra universal. La consunción de los límites permitirá dibujar un territorio entrópico para la nada desde la que erigir significados inéditos, alumbramientos léxicos atornillados a lo genésico, al caos que ha de prevalecer a cualquier tipo de ordenación.

4. Resultados y discusión

En este apartado, se presentan las evidencias de una gramática de lo sublime que, impelida desde el erotismo, participa de la poética del vacío. Tal y como reflejamos anteriormente, uno de estos recursos esenciales es precisamente el de las reiteraciones, con una capacidad extraordinaria para la desarticulación lingüística y la generación de autorreferencialidad, inseparable de una estética de las Vanguardias: “Solo en medio del universo / Solo como una nota que florece en las alturas del vacío” (Canto I, vv. 10-11)

La soledad acentuada por la construcción del vacío constituye un elemento sublime por excelencia; en otras ocasiones, la suma por sobreabundancia se produce por la acumulación copulativa y el polisíndeton que terminan por saturar la enumeración y construir el espacio del vacío, en los dominios de lo sublime: “No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza” (Canto I, v. 12)

Lo mismo sucede con la caída, repetida entrópicamente hasta la saciedad para dibujar la oquedad la verticalidad del vacío

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

Cae sin vértigo. (Canto I, vv. 33-39)

Y, de nuevo, la caída reiterada mediante la anáfora, capaz de desemantizar el vocablo verbal y vaciarlo de significado para que recobre uno nuevo, prístino, con la creación de referentes propios:

Cae en infancia / Cae en vejez / Cae en lágrimas / Cae en risas / Cae en música sobre el universo / Cae de tu cabeza a tus pies / Cae de tus pies a tu cabeza / Cae del mar a la fuente / Cae al último abismo de silencio / Como el barco que se hunde apagando sus luces” (Canto I, vv. 47-56)

Las repeticiones de la vibrante múltiple, por aliteración, participan también de la desemantización y de conferirle un lenguaje al vacío: “Romped romped tantas cadenas” (Canto III, v. 14)

Lindando la políptoton o polipote, la proliferación de familias léxicas potencia también ese proceso de desarticulación respecto a los significados convencionales, reforzado por la repetición de sonidos vocálicos en asonancia: “Poesía aún y poesía poesía / Poética poesía poesía / Poesía poética de poético poeta / Poesía / Demasiada poesía / Desde el arcoiris hasta el culo pianista de la vecina” (Canto III, vv. 51-56)

Incluso, la nada encuentra expresión léxica para nombrarse y mantener el aliento sin palabras: “Después nada nada / Rumor aliento de frase sin palabra” (Canto III, vv. 159-160)

El sustantivo concertado con todo tipo de variantes gramaticales y semánticas también supone la transformación por exceso, al rebosar la significación desde el demiurgo de lo sublime:

Entonces no se pegan los ojos como cartas / Y son cascadas de amor inagotables / Y se cambian día y noche / Ojo por ojo. / Ojo por ojo como hostia por hostia / Ojo árbol / Ojo pájaro / Ojo río / Ojo montaña / Ojo mar / Ojo tierra / Ojo luna / Ojo cielo / Ojo silencio / Ojo soledad por ojo ausencia / Ojo dolor por ojo risa (Canto IV, vv. 53-68)

El propio vocablo se desarticula en repeticiones que diluyen los límites convencionales entre significante y significado para saturarlo y procurarle una resemantización creacionista:

Ya viene viene la golondrina / Ya viene viene la golonfina / Ya viene la golontrina / Ya viene la goloncima / Viene la golonchina / Viene la golonclima / Ya viene la golonrma / Ya viene la golonrma / La golonniña / La gologira / La golonlira / La golonbrisa / La golonchilla / Ya viene la golondía / Y la noche encoge sus uñas como el leopardo” (Canto IV, vv. 166-180)

En ocasiones, el deshilache léxico-semántico resulta más acusado y parte, incluso, de bases léxicas desarticuladas en el origen, en una tensionalidad radical de construcción/deconstrucción permanente: “Hormajauma marijauda / Mitradente / Mitrapausa / Mitralonga / Matrisola / matriola” (Canto VII, vv. 20-25).

Por otra parte, las hipérbolas abonan la sobreabundancia desde lo semántico, desquiciando las costuras de los territorios semánticos convencionales; este recurso se detona también desde lo sublime, toda una poética de lo sublime; así, la caída, ya durativa e ilimitada, adquiere una condición ilimitada: “Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar” (Canto I, v. 26)

A más a más, lo sublime opera hasta el paroxismo en la transformación finita de lo ilimitado: “Dadme el infinito como una flor para mis manos” (Canto I, v. 228)

La inercia de la nada se identifica con la muerte, impelida por el impulso erótico, como no-lugar para perderse y recobrase (desprendiéndose), tal y como le acontece al lenguaje en la órbita del creacionismo, que también cae hacia la nada para encontrar su autorreferencialidad, realidad ínsita al lenguaje: “Estás solo / Y vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo” (Canto I, vv. 61-62)

El sujeto se enajena eróticamente en el absoluto (el deseo como consigna), y se funde en él para encontrarse en el caos: “Soy yo Altazor el del ansia infinita / Del hambre eterno y descorazonado / Carne labrada por arados de angustia” (Canto I, vv. 128-130)

Nuevamente, el esfuerzo de diluir límites para fundir y confundir los conceptos se desdobra también en el desdoblamiento desmesurado de convertir en medible lo ilimitado, en los bordes del oxímoron: “Yo mido paso a paso el infinito” (Canto IV, v. 24)

La hipérbole alimenta la contemplación de lo sublime, por acumulación entrópica: “Más allá del último horizonte / Se verá lo que hay que ver” (Canto IV, vv. 29-30)

Asociada íntimamente a la caída infinita, a la entrega de lo finito en lo infinito al alcanzar la superación de las fronteras: “Y caí de naufragio en naufragio de horizonte en horizonte” (Canto V, v. 55)

En la gramática de la sublimidad, las interrogaciones retóricas conforman también un espacio de autorreferencialidad, ya que neutralizan tanto la pregunta como la respuesta esperada y las desdoblan, dúctiles, en una aseveración: “¿No ves que vas cayendo ya?” (Canto I, v. 27)

La segunda persona se superpone a la primera, concitando saturaciones por acumulación: “¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?” (Canto I, v. 131)

En el refuerzo de la reiteración, maniobra evidente para la sobreabundancia, se encuentran los frecuentísimos paralelismos en *Altazor*; mediante ellos, se procura la dimensión sublime de lo ilimitado: “A través de todos los espacios y todas las edades / A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios” (Canto I, vv. 40-41)

Son paralelismos bimembres (en asimilación opositiva), o en tiradas ilimitadas: “Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan” (Canto I, v. 43); “No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá / Ni qué mano lleva las riendas / Ni qué pecho sopla el viento sobre ellas / Ni saben si no hay mano y no hay pecho” (Canto I, vv. 71-74)

O en repeticiones sintácticas estructurales que agotan las significaciones lingüísticas preconcebidas para crear significados inéditos: “La flor se comerá a la abeja / Porque el hangar será colmena / El arcoiris se hará pájaro / Y volará a su nido cantando // Los cuervos se harán planetas / Y tendrán plumas de hierba” (Canto III, vv. 27-32)

O en combinación simultánea con las transformaciones semánticas de la metáfora, en el éxtasis acumulativo:

Sabemos posar un beso como una mirada

Plantar miradas como árboles

Enjaular árboles como pájaros

Regar pájaros como heliotropos

Tocar un heliotropo como una música

Vaciar una música como un saco

Degollar un saco como un pingüino

Cultivar pingüinos como viñedos

Ordeñar un viñado como una vaca

Desarbolar vacas como veleros

Peinar un velero como un cometa

Desembarcar cometas como turistas

Embrujar turistas como serpientes

Cosechar serpientes como almendras

Desnudar una almendra como un atleta

Leñar atletas como cipreses (Canto III, vv. 68- 83)

Y es que las metáforas hacen coexistir transformaciones semánticas y desgastes de significaciones preestablecidas mediante la simultaneidad de planos de significación en superposición, habitando los dominios de lo sublime en la superposición erótica que experimenta el lenguaje, inserto en la enajenación: “¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa / Con la espada en la mano?” (Canto I, vv. 2-3)

Con significaciones inéditas de tipo metafórico que crean nuevas realidades: “Yo tú él nosotros vosotros ellos / Ayer hoy mañana / Pasto en las fauces del insaciable olvido / Pasto para la rumia eterna del caos incansable” (Canto I, vv. 219-222); o: “El alma pavimentada de recuerdos” (Canto III, v. 5), “Y al terminar su viaje vomitan el alma de los pétalos” (Canto IV, v. 155), “Y un grito se cicatriza en el vacío enfermo” (Canto V, v. 161)

Con carácter cósmico, sideral, para una poética del silencio, de la nada: “Cuánto tiempo ese dedo de silencio / Dominando el insomnio interminable / Que reina en las esferas / Es hora de dormir en todas partes / El sueño saca al hombre de la tierra” (Canto V, vv. 203-207)

O en aleación con la desactivación significativa por rimas que cohesionan y desementizan: “El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar / El cielo un pañuelo / La llaga una plaga” (Canto V, vv. 217-220)

O con su variante metonímica de la transformación semántica por contagio en la parte por el todo o en referentes contiguos que diluyen sus fronteras: “En vano buscas ojo enloquecido” (Canto I, v. 24); o: “Y ese beso que hincha la proa de tus labios” (Canto II, v. 163)

O, en un adelanto onírico a la propuesta pictórica daliniana (“Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar”, de 1944) enraizada en el surrealismo: “O mirar el ojo del tigre donde sueña una mujer desnuda” (Canto IV, 223)

En este elenco de recursos orquestados para dotar al poemario de sublimidad, resultan esenciales las figuras que asimilan significados contrarios para generar significaciones inéditas, como en el caso de las paradojas: “Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir” (Canto I, v. 6)

O proponiendo un desafío contradictorio en la creación autorreferencial y asimilar estados contradictorios como el líquido y el gaseoso: “Cristal nube” (Canto VI, v. 32)

La exageración contradictoria llega a su máxima expresión con la perfecta fusión de contrarios, con su identificación en los oxímoros, para generar una nada semántica que permite la instalación de nuevos campos semánticos: “Oscuras lucideces de esta larga desesperación petrificada en soledad” (Canto, I, v. 194)

O, en la igualación de las cimas y de las simas tan caras a lo sublime (tal el viaje de Altazor, de altura y caída): “De entierros aéreos” (Canto V, v. 6)

Incluso para cuestionar la propia naturaleza de las cosas, y crearlas de nuevo: “¿Has visto al arco-iris sin colores” (Canto V, v. 25)

O para atribuir acciones insólitas e irreconciliables que dotan a los conceptos de creaciones semánticas genésicas: “Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra” (Canto V, v. 636)

La transformación significativa viene dada también por mecanismos como la sinestesia, que hace confluir aspectos semánticos pertenecientes a compartimentos diferenciados y delimitados; por ende, se trata de un recurso que diluye límites y que participa de la creación significativa metafórica: “Y como los colores que caen del cerebro de las mariposas” (Canto IV, v. 147)

O, en el cruce de las bastraciones y las concreciones: “Lleno de zafiros probables” (Canto V, v. 4)

Esta dislocación semántica puede dinamizarse también desde las estructuras lingüísticas, tal y como procuran las hipálages: “Pasto en las fauces del insaciable olvido” (Canto I, v. 221); o: “Pasto para la rumia eterna del caos incansable” (Canto I, v. 222)

Son insaciables las fauces, es incansable la rumia (adjetivos en reiteración paronímica), pero no el olvido ni el caos; una vez más, la capacidad transformacional de lo metafórico resulta ineludible: “Muchedumbres aullidos” (Canto I, v. 232); “[...] alarido de tierra” (Canto I, v. 248); “Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal” (Canto I, v. 278); “Heme aquí en una torre de frío / Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos” (Canto II, vv. 19-20); “Con tu respiración de fatigas lejanas” (Canto II, v. 50); “Mira la carreta y el atentado de cocodrilos azulados” (Canto IV, v. 110); “Y se oye crujir las olas” (Canto V, v. 45).

En esta misma línea taumatúrgica de lo semántico, que en esta ocasión difumina los límites entre lo animado y lo inanimado, resulta interesante el concurso de las prosopopeyas, muy habituales en el poemario: “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” (Canto I, vv. 18-19); “La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa / Temerosa de un traspie como el equilibrista sobre el alambre que ata las miradas del pavor.” (Canto I, vv. 21-22); “El viento que se enreda en tu voz / y la noche que tiene frío en su gruta de huesos” (Canto I, vv. 45-46); “Y los mundos galopan en órbitas de angustia” (Canto I, v. 241); “La tierra acaba de alumbrar un árbol” (Canto I, v. 684); “o la amistad de la locura” (Canto IV, v. 135); “O como el río que se estira en su lecho de agonizante” (Canto IV, v. 140); “El mar se está durmiendo detrás de un árbol / Con su calma habitual / Porque sabe desde los tiempos bíblicos / Que el regreso es desconocido en la estrella polar” (Canto V, vv. 31-34); “Bajo los pies del horizonte” (Canto V, v. 46); “Si el camino se sienta a descansar / O se remoja en el otoño de las constelaciones” (Canto V, vv. 134-135); “En el instante en que huyen los ocasos a través de las llanuras / El cielo está esperando un aeroplano” (Canto V, vv. 634-635).

Esta metamorfosis significativa, que abandona lo caduco para habitar nuevos espacios, también se articula desde la dislocación de sílabas y palabras y, una vez más, se difuminan los límites entre sílabas y palabras por mor de lo sublime; ahora, con los calambures: “Adiós hay que decir adiós / Adiós hay que decir a Dios” (Canto IV, vv. 239-240); “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago (Canto IV, vv. 281-282); “El meteoro insolente cruza por el cielo / El metepata el metecobre / El metepiedras en el infinito / Meteópalos en la mirada / Cuidado aviador con las estrellas” (Canto IV, vv. 289-293); “Rotundo como el unipacio y el espavero / Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaaa i i” (vv. 237- 239); “Ala ola ole ala Aladino / El ladino Aladino Ah ladino dino la” (Canto VI, vv. 39-40); “Montesur en lasurido / Montesol” (Canto VII, vv. 15-16).

Y, apoteósico, el calambur final deviene desarticulación absoluta del lenguaje para crear una lengua poética que se basta a sí misma, que se repliega y se hace autorreferencial; como el arte, el lenguaje literario se independiza de la funcionalidad comunicativa y se señala materialmente como sistema de significantes prístinos que crean nuevos significados, justo al final del poemario, a modo de colofón, de broche y de desagarrada celebración:

“Auriciente auronida

Lalalí

Io ia

Iii o

Ai a i a a i i i i o ia” (Canto VII, vv. 62-65)

5. Conclusiones

En definitiva, el erotismo como pulsión inseparable del arte vanguardista se convierte en el detonante inestimable para promover la estética de lo sublime, ínsita a los presupuestos vanguardistas. Este magma de sublimidad, impelido por la disolución de las formas y de los límites que opera en el erotismo, comunica los absolutos del todo y de la nada; desde la entropía, por sobreabundancia y saturación, se comunican espacios ilimitados que tiene la capacidad de nombrar el vacío. Toda vez enmarcada la obra huidobriana de *Altazor o el viaje en paracaídas*, paradigma vanguardista y singularmente del creacionismo, en la poética vanguardista del vacío, se hace comprensible la necesidad de lo sublime para generar una tensionalidad de destrucción/construcción/(de) construcción que nos conduce a la nada necesaria para la dinamización de nuevas realidades autorreferenciales para el arte; ahí precisamente se sitúan los intentos creacionistas huidobrianos que responden a su obsesiva consigna: “Crear, crear y crear”, y que se articulan en la sistematización deliberada de recursos que promuevan lo sublime para obtener la consunción de límites y fronteras.

En este artículo, pues, se sistematizan los mecanismos que procuran la estética de lo sublime detonada por el erotismo -en una confusión y desdoblamiento que funden y confunden cuerpo y lenguaje- y que, en su diluir fronteras, se sustancian en las reiteraciones (anáforas, paralelismos), en la sobreabundancia y el exceso (los hipérbatos) en las dislocaciones (sinestesias, hipálages), en las transformaciones semánticas (metáfora, metonimia) o en la conciliación de contrarios (paradojas, oxímoron). Todo ello explica la identificación de la nada con el todo creacionista, la creación de nuevos significados, el empeño literario huidobriano que se enraíza fidedignamente con el credo unamuniano: “Creer es crear”.

Referencias

- Andreas-Salomé, Lou (1993). *El erotismo*. José J. Olañeta.
- Ansa, E. (2019). Estéticas del vacío en Huidobro y Oteiza. *Chasqui*, nº 48(1), págs. 71-90.
- Bataille, Georges (2007). *El Erotismo*. Tusquets Editores.
- Breton, André (2205). Exposition internationale du surréalisme EROS. Mahón, A. (2005). *Surrealism and the Politics of Eros*. Thames & Hudson.
- Carmona, M. T. S. (2013). El espíritu de las vanguardias: Vislumbres y perspectivas de un arte estrábico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1), 135-151.
- Echevarría, N. B. (2022). Textos e intertextos: los ismos en El segundo libro de las mujeres de Enrique Gómez Carrillo. *Ceiba*, págs. 72-81.
- Favi Cortés, G. (2014). El creacionismo y la manifestación de lo sublime en algunos textos poéticos de vicente huidobro. *Revista Cifra Nueva*, nº 29, págs. 45-54.
- Gaete Cáceres, M. Á. (2014). Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad. *Aisthesis*, nº 56, págs. 53-68.
- Garrandés, A. (2015, June). Llama, lenguaje, ceniza: estaciones críticas del cuerpo, la literatura, el erotismo y la visualidad. *Congreso Nacional y Internacional de Lingüística, Literatura y Semiótica*. 2015.
- León, B. B. (2015). El erotismo en la estética Surrealista. In *Quinto Simposio Virtual Valor y Sugestión del Patrimonio*. Universidad de Málaga.
- Llorente, M. E. (2011). El traje vacío. Origen, pervivencia y evolución de un motivo en la poesía española de vanguardia: ultraísmo, creacionismo y surrealismo. *Revista de literatura*, nº 73(146), págs. 513-538.
- Orsanic, Lucía. "Una poética de la caída en Altazor (1931) de Vicente Huidobro" [en línea]. En Avenatti de Palumbo, Cecilia I. (coord.). *Miradas desde el bicentenario: imaginarios, figuras y poéticas*. Educa, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/una-poetica-caida-altazor.pdf> [Fecha de consulta: 4/07/2022]
- Ortega, N. A. (2000). *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias*. UNAM.
- Péret, Benjamin (2011). *El núcleo del cometa*. Editorial Argonauta.
- Steyerl, Hito (2006). "El lenguaje de las cosas" [en línea]. En *Transversal: differences & representations*, Eipcp, junio de 2006. Disponible en: <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/es> [Fecha de consulta: 10/07/2022]
- Veloso, C. L. (2017). La retórica de la pureza, la transparencia, el vacío y la nada (Doctoral dissertation, Universidade de Vigo).