

〈Article〉

¿“Un pequeño dios” o “un maquinista atrasado” ?: la trayectoria a *Altazor* de Vicente Huidobro*

Eiji YASUHARA

Introducción

Vicente Huidobro no es solo la figura que inicia la poesía vanguardista hispanoamericana con su obra *El espejo de agua* (1916), sino que también destaca como un poeta capaz de explorar las posibilidades poéticas y de cambiar su estilo. De hecho, después de su época cubista representada por poemarios como *Horizon carré* (1917) y *Tour Eiffel* (1918), el poeta chileno radicalizó su estética; intentó difundirla con su libro teórico *Manifestes* (1925) y plasmarla con sus poemarios de aquella época, sobre todo en *Tout à coup* (1925). La etapa caracterizada por esta estética merece un análisis atento ya que existe una continuidad entre estos poemarios y *Altazor* (1931), la obra más destacada de Huidobro (estas dos últimas obras comparten el estilo lingüísticamente experimental y la figura importante, un “molino” como se expilcará detalladamente en este artículo). Por lo tanto, la radicalización de la estética huidobriana resulta ser una condición imprescindible para analizar *Altazor*.

Sin embargo, las obras que Huidobro crea en los años veinte todavía han sido estudiadas por pocos críticos debido a su hermetismo. No solo eso, sino que la novedad de su estética resulta dudosa, hasta el punto de que algunos

críticos señalan su semejanza con la de los surrealistas contemporáneos (Costa 1984: 98), lo cual parece una contradicción, puesto que el mismo poeta los criticaba en *Manifestes*. Este hermetismo y esta contradicción dificultan un análisis preciso de ese periodo postcubista.

Esta condición ha generado otro problema: como carecemos de un análisis adecuado de la producción de los años veinte, *Altazor*, la obra más destacada de Huidobro, se estudia habitualmente de manera aislada. Si bien muchos críticos que lo consideran un poema magistral lo han definido como “un entierro de la poesía hispanoamericana del Modernismo al Creacionismo” (Borinsky 1974: 128), “el poema del fracaso” (Sucre 1985: 107) o “un proceso de desconstrucción del lenguaje” (Hahn 1995: 50), todavía no resulta muy claro por qué el chileno llega a escribir un poema tan singular, puesto que falta un estudio del proceso anterior, es decir, el de la teoría y la práctica huidobriana en los años veinte.

El presente estudio trata de llenar ese vacío y, así, intentamos explicar las características problemáticas de *Altazor*. Para ese fin, en la primera sección, nos enfocaremos en la estética declarada en *Manifestes* y en la realizada en *Tout à coup*, para comprobar cómo la segunda se opone a la primera.¹⁾ Luego, en la segunda sección, analizaremos *Altazor* como una obra en la que el poeta se critica a sí mismo por esta paradoja.

I. La paradoja en la teoría y la práctica de Vicente Huidobro en los años veinte

1. La radicalización de la teoría huidobriana

En 1925, Huidobro publica un libro de manifiestos titulado *Manifestes*, escrito en francés. El volumen contiene diez textos que declaran y exponen su estética poética. Waldo Rojas explica de forma concisa dicha estética, el creacionismo, de la siguiente manera:

El creacionismo, según el poeta chileno lo entiende y lo predica, se resume en la confección por el lenguaje de un universo poético novedoso y deliberado, al mismo tiempo paralelo y autónomo, libre de sujeciones al mundo de la realidad inmediata, pero internamente coherente consigo mismo, en conformidad con un principio de necesidad también inédito en sus fundamentos imaginarios, establecido por la facultad creadora del poeta. (Rojas 2003: 1450)

Manifestes marca una transformación del pensamiento poético huidobriano, hacia su radicalización. Como señala Eiji Yasuhara, la estética cubista que el poeta chileno seguía en obras como *Horizon carré* y *Tour Eiffel* se puede considerar interpretativa, pero también, en cierto sentido, mimética y fiel a la realidad (Yasuhara 2020: 106–09).²⁾ En cambio, Huidobro en *Manifestes* pone énfasis en la potencia de un poeta que crea el mundo poético considerado independiente de la realidad externa, como veremos en la cita siguiente de “Époque de Création”:

Debemos crear.

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 1976: 750)

En “Le créationinisme”, Huidobro explica el mundo poético y constituido de esos “hechos nuevos” por una metáfora de una máquina:

Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte cons-

titutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera[sic] otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro. (Huidobro 1976: 733)

Aquí Huidobro explica el mecanismo de un poema, comparándolo con una máquina. “Cada parte constitutiva” del poema, es decir un “hecho nuevo”, funciona por sí misma y, al mismo tiempo, funciona con otras “partes” como un poema y, al final, todas forman un libro. Resulta llamativo que aquí Huidobro considere el mundo poético como algo existente exclusivamente en “la cabeza del poeta” y en “el libro”. Esta idea parece más radical que su teoría anterior.

Cuando publica su colección de manifiestos en 1925, Huidobro no incluye un ensayo basado en un discurso que había pronunciado en París en 1922, “La création pure”. René de Costa encuentra la explicación en que su serie de conferencias por los países europeos no alcanzó gran repercusión y gozó de poco éxito y que intentó superar la estética cubista de sí mismo (Costa 1984: 85). Sin embargo, la omisión de este ensayo se explica mejor por el cambio estético de Huidobro entre “La création pure” y los discursos de *Manifestes*. Mientras que en “La création pure” considera la realidad externa como un elemento imprescindible para componer poemas,³⁾ los discursos incluidos en el libro insisten en que un poeta crea un mundo autosuficiente hecho de imágenes, independiente de la realidad externa.⁴⁾ Supone la radicali-

zación de su *ars poetica*.

Leído como un testimonio de los años veinte, lo interesante de *Manifestes* reside en la crítica audaz al surrealismo representado por el poeta francés André Breton. Por ejemplo, en “Manifeste Manifestes”, Huidobro le dedica las siguientes palabras:

Según Louis Aragon, el surrealismo habría sido descubierto por Crevel en 1919. Y Breton de la siguiente definición del surrealismo: “Automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar el verdadero funcionamiento del pensar. Dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón”.

¿Pero quién puede decir que es éste y no otro verdadero funcionamiento del pensar? El vocablo “pensar” va implica control. El pensar es la vida interior. Es, según Descartes, conocimiento, sensación, pasión, imaginación, volición.

El pensar es memoria, imaginación, y juicio. No es un cuerpo simple sino compuesto.

¿Creéis que el control de la razón no se lleva a cabo? ¿Estáis seguros de que estas cosas de apariencia espontánea no os llegan a la pluma ya controladas y con el pase—libre horriblemente oficial de un juicio anterior (tal vez de larga fecha) en el instante de la producción? Tal vez pensáis haber simplificado y resuelto un problema que es mucho más complejo.

Lo que sostengo es que no podéis aislar una de las facultades del pensar, que no podéis apartar la razón de las demás facultades del intelecto, salvo en el caso de una lesión orgánica, estado patológico imposible de producir voluntariamente....

El automatismo psíquico puro —es decir, la espontaneidad comple-

ta— no existe. Pues todo movimiento, como lo dice la ciencia, es transformación de un movimiento anterior. (Huidobro 1976: 722–723)

Aquí Huidobro critica la doctrina surrealista por su abandono del “control de la razón” y afirma la imposibilidad de escribir con verdadera espontaneidad. En “Manifieste peut-être”, dice lo siguiente:

¿Y el imprevisto?

Sin duda, podría ser algo que se presenta con la imparcialidad de un gesto nacido al azar y no deseado, pero está demasiado cerca del instinto y es, por tanto, más animal que humano. (Huidobro 1976: 752)

Como muestra esta cita, para el poeta chileno, dedicarse a la escritura automática resulta “animal”. Emilio Barón atribuye esta crítica a la diferencia esencial entre el pensamiento de Breton y el de Huidobro:

La diferencia radical, aparentemente gratuita, reside en el papel que Breton y Huidobro acuerdan al poeta en el proceso del acto creador: para el francés, el poeta no pasa de ser un médium: para el otro, un pequeño dios, o sea, alguien dotado de voluntad activa. (Barón 1981: 76)

En otras palabras, mientras que Breton considera el oficio del poeta algo común, hasta el punto de defender que cualquier persona podría acceder a la creación mediante la exploración de la inconciencia, Huidobro lo concibe como una competencia especial limitada a personas escogidas, para lo que se requiere un control consciente. Esta diferencia parece obvia cuando comparamos ambas opiniones sobre el papel del poeta. De hecho, en su ensayo “Le Message automatique”, Breton insiste en que la escritura automática es igual-

mente accesible para todo el mundo (Breton 1992: 387). En cambio, el pensamiento huidobriano se decanta por lo contrario y, de hecho, declara en el poema de manifiesto “Arte poética” que “Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El poeta es un pequeño Dios.” (Huidobro 1976: 219). Es decir, para el chileno, un poeta es una figura tan privilegiada que se denomina “un pequeño dios” —es “pequeño” en el sentido de que no es único— y, por lo tanto, resulta inaceptable la democratización del oficio de poeta que propone Breton.

Sin embargo, como varios estudiosos indican, la práctica poética de Huidobro de aquella época se asemeja en cierto sentido a la de los surrealistas (Barón (1981: 68), E. Caracciolo Trejo (1974: 79), Costa (1984: 98), Gerardo Diego (1975: 24)). Según la opinión de Barón, el parecido radica en que ambas tendencias se nutren del *ars poetica* del poeta francés Pierre Reverdy (Barón 1981: 69–71).⁵⁾ Por supuesto, esto no agota la explicación, y todavía queda por analizar la paradoja de la teoría y la práctica de Huidobro. Para indagar en ella, veremos en la sección siguiente sus poemas de los años veinte.

2. Las características antinarrativas de *Tout à coup*

Automne régulier y *Tout à coup* son poemarios publicados en el mismo año, 1925, pero contienen poemas de dos periodos distintos: los de *Automne régulier* fueron escritos entre 1918 y 1922, y los de *Tout à coup* entre 1922 y 1923. Es un dato importante, ya que, mientras *Automne régulier* se caracteriza por una experimentación tipográfica, como sus obras anteriores (e. g. *Tour Eiffel*) —Caracciolo Trejo llama su estilo “ultraísta o posfuturista” (Caracciolo Trejo 1974: 89)—, *Tout à coup* nos muestra una estética nueva. Y por esta el análisis de *Tout à coup* ha resultado tan difícil, lo que explica que ahora tengamos pocos estudios sobre el poemario.

Entonces, ¿por qué resulta difícil hablar de *Tout à coup*? Una de las razo-

nes se encuentra, según Caracciolo Trejo, en que en sus poemas desaparecen los elementos anecdóticos (Caracciolo Trejo 1974: 93). Es decir, como los textos de aquel poemario no narran ninguna historia, no podemos entender “qué ocurre” en ellos. Con respecto al aspecto antinarrativo de *Tout à coup*, Costa también muestra que los poemas de este poemario son “a word flow that is syntactically supportive of what is semantically subversive” (Costa 1984: 99). Es decir, son poemas sintácticamente posibles, pero semánticamente incomprensibles.

Podemos ofrecer algunos ejemplos. El poema 4 de *Tout à coup* —que tiene treinta y dos poemas en total y cada uno lleva un número como título— muestra la complejidad del estilo:

Nunca has conocido el árbol de la ternura de donde extraía mi esencia
 Brota de cada piso sin preferencia
 En medio de una discusión de pianos
 Y es tan hermoso como sesenta metros de agua

Los ojos de circunstancia
 Miran el tiempo agujereado
 A pistoletazos (líneas 1–7, Huidobro 1976: 353)

Este poema carece de una historia concreta. Cuando el poeta chileno dice que “el árbol” es “tan bonito como sesenta metros de agua”, “como” no pretende expresar la semejanza entre dos cosas, lo cual resulta “sintácticamente posible pero semánticamente incomprensible”, propiamente dicho. También el poema 10 dice así:

Ella decía frases redondas como sortijas

Repetía el discurso de las olas
Hablabla hablaba

Sal pequeño violoncelo mío
Sal luna mía bien amada
Sal a pasearte
Como un ciego o como una espada

Sube hasta el último piso
Entonces ella podrá decir a mis amigos
Conoces el país
Conozco yo el país (líneas 1–11, Huidobro 1976: 357)

“Sal a pasearte / Como un ciego o como una espada” es una expresión extraña. Mientras “pasear como un ciego” se puede entender como pasear con los ojos cerrados, de forma desorientada, “pasear como una espada” no funciona ni como metáfora, ni como sinécdoque, ni como metonimia.⁶⁾ Además, en este poema no sabemos sobre quién habla o a quién se refiere el poeta, ya que no sabemos nada de “ella”. Como hemos visto según el análisis de Carracciolo Trejo, aquí faltan los elementos anecdóticos. Veremos el poema 15, también:

Una mano se posa sobre el silencio
Sobre el silencio lleno de Dios
Todo lleno por hoyos del buen Dios

Entre los rieles a toda velocidad la noche avanza
Y mi tristeza entre los rieles de los ojos

Ahora qué hace ella
 De rodillas entre dos golondrinas
 O entre las rocas de los moribundos
 Conductores de la electricidad hacia el más allá
 Como un discurso profundo
 Que se ahoga

Los rieles de las bellas palabras
 Salen de la boca del orador
 Los pasajeros están brillantes como si viniesen del polo
 Y brotan de los gritos en ramas de dolor (Huidobro 1976: 361, 363)

La antinarratividad de este poema se manifiesta con claridad por su discontinuidad de estrofas: “los rieles” son las palabras más mencionadas, pero no sabemos si son meras metáforas o una alusión a unos “rieles” concretos. Además, aunque encontramos el determinante posesivo de la primera persona (“mi tristeza”), el “yo” de este poema es abstracto, así también “ella”, que aparece, si bien solo una vez (“Ahora qué hace ella”). Estos poemas muestran que los deícticos no se refieren a personas concretas, sino que aparecen como autorreferencias puras. Este fenómeno se corresponde justamente con la teoría radicalizada huidobriana de los años veinte que hemos visto en la sección anterior. Con respecto a esto, lo más importante es que incluso el “yo”, o sea, el sujeto poético no tiene existencia establecida en *Tout à coup*.

3. La abstracción del yo

Sobre la inestabilidad del “yo” en *Tout à coup*, Rojas manifiesta lo siguiente:

En relación con la omnipresencia enunciativa de la primera persona, introducida por las marcas pronominales corriente («je», «moi», «mon», «ma», «mes»), hay la perspectiva cambiante, ubicua y hasta retráctil del sujeto hablante, sus abruptos desdoblamientos y sus «saltos» de posición en una situación elocutiva en cierto modo rotatoria... El poema se presenta de hecho como el lugar en que se concitan múltiples conciencia hablantes que se exteriorizan desde múltiples estados de alma o de razón. El principio convencional de la identidad pronominal del hablante resulta así fragilizado, vuelto relativo y equívoco. (Rojas 2003: 1458)

Es decir, el hablante de *Tout à coup* se presenta tan fragmentado que los lectores no pueden presuponer su identidad. Veremos como ejemplo, el poema 22:

Quieres coger los arroyos que amo
Para hacerte guantes
Cuando levantas la mano
Cargada de calorías hacia las nubes extremas
Te pareces a la palabra SUBITO

Allá en lo lejos lejos
Donde araña el mar los pies del cielo
Un reloj canta con ardor
Qué hermoso viaje en los ojos de lentitud
Mirando ese cielo de verano
Tan cargado de pájaros que se ha quebrado

El globo regresa en las historias más hermosas

Trayendo los días perdidos en su barquilla
 Y el mar hace cosquilla en los pies del cielo
 Para hacerlo llover (Huidobro 1976: 369)

Igual que el poema 15 ya citado, el “yo” aparece solo una vez en la primera línea (“Quieres coger los arroyos que amo”) para luego desaparecer. No solo eso, sino que “amar” no significa una acción tan concreta como “levantar” y “cantar”, sino que “amar” representa más bien una preferencia del hablante. Y también el poema 27 muestra las mismas características:

Molino de viento en la pradera
 Molino molino cuidaos de los ciegos
 Qué tienes pues hoy día
 Molino de mi conciencia qué lejos está nuestro país.

Las barcas bogan en la luz sobrealzada
 Semejante a las palabras de los poetas amados
 O bien a los abanicos de la estación
 Sobre el camino del adiós normal

Pequeñas palmeras de la frontera de los diapasones
 Los ciegos tienen imanes en los dedos
 A causa de los presentimientos del dolor vegetal

Cuando los dioses íntimos se aproximan sin combate
 El molino del corazón marcha demasiado rápido
 Molino molinero
 Tu hermosa sonrío sus blancuras olvidadas

Tu hermosa sonríe y luego nos deja (Huidobro 1976: 373, 375)

Aquí se elimina el “yo” concreto y se deja solo “mi conciencia”. La relevancia de este poema es clara, si reflexionamos sobre la continuidad entre *Tout à coup* y las obras posteriores de Huidobro, puesto que la repetición de “molino” inevitablemente nos recuerda al quinto canto de *Altazor*. La impersonalidad de *Tout à coup* se desarrollará plenamente en este poema como veremos en la próxima sección.

Entonces, ¿por qué Huidobro abstrae el sujeto poético? Si tenemos en cuenta su teoría, resulta obvio que el chileno no puede colocar un sujeto concreto en sus poemas. Como hemos visto, en *Manifestes* radicalizó su pensamiento y, en este punto, sostiene que el poeta crea otro mundo ajeno a la realidad externa. Cuando un poeta imagina el mundo autosuficiente de las imágenes y ajeno al mundo externo, significa que aquel mundo también se aleja del poeta mismo: ahora el mundo poético se distancia incluso del “puente” que supone el oficio de poeta, según “La création pure”. Esta limitación del poder del poeta se expresa claramente en un poema-manifiesto de *Manifestes*, “Aviso a los turistas”:

Llegué atrasado para coger el tren que yo mismo había puesto en marcha.

**AVISO
A LOS
TURISTAS**

Tuve tiempo para coger ya en movimiento el último vagón y cada vez que el tren iba a descarrilarse yo le hacía señas al maquinista mostrándole de lejos la maniobra. En los vagones de primera, de segunda e incluso de tercera clase, se habían colado varios vendedores viajeros de grandes casas comerciales. Al llegar a la estación me di cuenta de que el tren había cambiado de itinerario y de ruta. Bajé y tomé solo el camino de los sueños polares.

El maquinista se parecía vagamente a mí pero no era yo mismo.

Imagen

(Huidobro 1976: 751)

Aquí Huidobro “avisa” a los lectores que un “tren” llamado la poesía no lo puede “coger” su autor a pesar de que él mismo lo pone “en marcha”, ya que no lo maneja él ahora sino el lenguaje poético (“el maquinista se parecía a mí pero no era yo mismo.”). Un poeta es un maquinista atrasado. Si cree en haberse subido al “tren”, el resultado es el desengaño, pues “el tren” cambia “de itinerario y de ruta”, es decir, escapa al control del autor.

Sin embargo, este planteamiento no parece compatible con otra propuesta huidobriana, según la que un poeta es un “pequeño dios”, o sea, una figura omnipotente. Se trata de una paradoja entre su teoría y su práctica y debido a

ella, el chileno escribe poco hasta la publicación de su angustioso poema *Altazor*, en 1931.⁷⁾

Si recuperamos la pregunta inicial de este estudio, ahora seremos capaces de explicar por qué la poesía huidobriana de los años veinte se parece a la de los surrealistas contemporáneos, a pesar de su evidente antagonismo hacia ellos. Huidobro, al radicalizarse y distanciarse definitivamente de la realidad externa para crear un mundo poético por completo independiente, inevitablemente tuvo que crear el otro mundo del que incluso el sujeto poético (y el poeta mismo) se aleja. Y esta desaparición del “yo”, paradójicamente, llevó al poeta chileno a generar unos poemas semejantes a la escritura surrealista, la cual también pretendía eliminar el “yo” para expresar la inconsciencia. Es decir, sus teorías son distintas, pero sus resultados tienen en común el carácter de la abstracción del “yo”.

II . *Altazor*, una autocrítica

1. La estructura de *Altazor*

Altazor, uno de los poemas más destacados en la poesía hispanoamericana, está integrado por un prefacio y siete cantos. En su conjunto, narra la historia de un poeta, Altazor, quien baja del cielo en paracaídas. Se publicó en Madrid en 1931, pero, como señala Costa (1981: 16–20), algunos fragmentos ya se habían difundido con anterioridad: “*Altazor*: fragmento de Un viaje en paracaídas” en *La Nación* (un periódico de Chile), en 1925; “Venus” en *Favorables-Paris-Poema* (una revista francesa editada por Juan Larrea y César Vallejo), en 1926; “Poema” en *Panorama* (una revista chilena), en 1926; “Fragment d’Altazor”, en francés, en *Transition* (una revista parisina), en 1930. Asimismo, Costa sostiene que en 1919 ya el poeta anuncia que está escribiendo *Voyage en Parachute*, en francés, poema que muy probablemente fuese un antecedente de *Altazor* (Costa 1981: 13–14). Esta prehistoria señala

que Huidobro llevaba muchos años escribiendo y puliendo su obra.

Esta prehistoria también explica que *Altazor* resulta ser el poema más largo del poeta y que en él conviven diversos estilos poéticos. Como Costa señala, los siete cantos se pueden dividir en dos partes: una abarca del primero al segundo canto y la otra, desde el tercero al séptimo (Costa 1984: 153–54). Retratamos el transcurso del poema a continuación.

En el prefacio y el primer canto, *Altazor* se tira desde el cielo en paracaídas. El prefacio empieza con la frase siguiente: “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.” (Huidobro 1981: 57) Es decir, *Altazor* vive una época después de la muerte de la religión. Quizá por eso, en el primer canto, el poeta narra con tono nihilista la potencia del poeta: “*Altazor* desconfía de las palabras / Desconfía del ardid ceremonioso / Y de la poesía” (líneas 592–594, Huidobro 1981: 82). Esta idea parece contraria a otra huidobriana, según la que el poeta es “un pequeño dios”. Por eso, resulta curioso que *Altazor* sea un poema autorretrato. De hecho, el narrador dice lo siguiente:

Hace seis meses solamente
 Dejé la ecuatorial recién cortada
 En la tumba guerrera del esclavo paciente
 Corona de piedad sobre la estupidez humana.
 Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
 Mirad esas estepas que sacuden las manos
 Millones de obreros han comprendido al fin
 Y levantan al cielo sus banderas de aurora

Venid Venid os esperamos porque sois la esperanza
 La única esperanza
 La única esperanza

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
 El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente
 El que cayó de las alturas de su estrella
 Y viajó veinticinco años
 Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios
 Soy yo Altazor el del ansia infinita
 Del hambre eterno y descorazonado
 Carne labrada por arados de angustia (líneas 110–130, Huidobro 1981: 67)

La historia que se relata aquí corresponde a cuando Huidobro empieza a escribir el texto. En 1918, en Madrid, el poeta publicó otro poema largo, *Ecuatorial* cuyo telón del fondo es la Primera Guerra Mundial, a lo cual corresponde “Hace seis meses solamente / Dejé la ecuatorial recién cortada / En la tumba guerrera del esclavo paciente / Corona de piedad sobre la estupidez humana.” También la alabanza a los obreros (“Millones de obreros han comprendido al fin / Y levantan al cielo sus banderas de aurora / Venid Venid os esperamos porque sois la esperanza / La única esperanza / La única esperanza”) se refiere al acontecimiento histórico todavía reciente, la revolución rusa en 1917. Además, como Costa indica en una nota, el verso “Soy yo que estoy hablando en este año de 1919” se refiere claramente al momento en que Huidobro anuncia por primera vez *Voyage en Parachute* inédito (Costa 1981: 67n). Es decir, podríamos decir que Huidobro, utilizando “el doble de mí”, manifiesta su sentimiento en *Altazor*, lo cual significa que el pensamiento nihilista de Altazor corresponde al de su creador mismo:

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?

Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas

Se me caen los dedos muertos uno a uno (líneas 223–225, Huidobro 1981: 70)

En esta cita, Huidobro sufre “el dolor de la lengua”, es decir, no puede confiar en sus medios creativos, igual que Altazor, que “desconfía de las palabras”.

El segundo canto presenta un tono distinto. Aquí el poeta le dedica a una mujer idealizada un poema lírico y lleno de símbolos modernistas:

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

Al irte dejas una estrella en tu sitio

Dejas caer tus luces como el barco que pasa

Mientras te sigue mi canto embrujado

Como una serpiente fiel y melancólica

Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro...

Héme aquí en una torre de frío

Arigado del recuerdo de tus labios marítimos

Del recuerdo de tus complacencias y tu cabellera

Luminosa y desatada como los ríos de montaña

¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos? (líneas 1–9, 17–23, Huidobro 1981: 87–88)

Como Costa sostiene, el último verso (“¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?”) resulta llamativo, ya que es una cita de su otro poema recogido en *Las pagodas ocultas* (1914) (Costa 1984: 152). Cuando Huidobro escribió ese poema en 1914, se encontraba todavía en su etapa modernista y tardaría dos años más hasta publicar su primer manifiesto poema, “Arte poética”. De acuerdo con esa autocita, el estilo del segundo canto se caracteriza por la convención modernista: se llena de los símbolos modernistas como una “rosa” y una “paloma”.⁸⁾ No obstante, no hay que olvidar que este canto también se escribe después de 1919 y que se ha pulido durante largos años, lo cual significa que Huidobro imita su estilo anterior por su propio propósito.

Como ya se ha indicado, *Altazor* se divide en dos partes: el primer y el segundo canto, por un lado, y del tercero al séptimo, por otro. En esta estructura, el tercer canto funciona como nudo entre los dos estilos. Al contrario de lo que ocurre con el segundo canto, el tercero se caracteriza por su estilo experimentalista y por la ausencia de narratividad. Empieza con los versos siguientes:

Romper las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas

De los ojos senderos de horizontes
Flor proyectada en cielos uniformes
El alma pavimentada de recuerdos
Como estrellas talladas por el viento

El mar es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino suena

Cielo es aquella larga cabellera intacta
Tejida entre manos de aeronauta

Y el avión trae un lenguaje diferente
Para la boca de los cielos de siempre (líneas 1–12, Huidobro 1981: 95)

El tercer canto está escrito en “un lenguaje diferente”. Aquí no aparece ni el “yo” ni el “tú” de los primeros cantos y solamente se encuentra un paisaje abstracto. Además, ese canto resulta ser un nudo, en el sentido de que la angustia del poeta ya anunciada en el primero llega a su culmen y el cambio del estilo se manifiesta claramente:

Agoniza el último poeta
Tañen las campanas de los continentes
Muere la luna con su noche a cuesta
El sol se saca del bolsillo el día
Abre los ojos el nuevo paisaje solemne
Y pasa desde la tierra a las constelaciones
El entierro de la poesía
Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos de las frases
Y cataclismo en la gramática
Levántate y anda
Estira las piernas anquilosis salta

Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas
Levántate y anda
Vive vive como un balón de fútbol
Estalla en la boca de diamantes motocicleta
En ebriedad de sus luciérnagas
Vértigo sí de su liberación
Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje
Aventura de la lengua entre dos naufragios
Catástrofe preciosa en los rieles del verso

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
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
Pasión del juego en el espacio
Sin alas de luna y pretensión
Combate singular entre el pecho y el cielo
Total desprendimiento al fin de voz de carne

Eco de luz que sangra aire sobre aire

Después nada nada

Rumor aliento de frase sin palabra (líneas 114–160, Huidobro 1981: 99–100)

La frase “el último poeta” se impregna de la conciencia decidida de que solo él tiene la capacidad de hacer “el entierro de la poesía” vigente hasta entonces y, luego, de “resucitar las lenguas” cuando “todas las lenguas están muertas”. El poeta así lo intentaría en los cantos caracterizados por la experimentación lingüística radical (“El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más”), llegando incluso a los sonidos puros y sin sentido en el último canto, como ya se anuncia en esta parte (“Después nada nada / Rumor aliento de frase sin palabra”). De este modo, la opinión de Oscar Hahn de que el tercer canto es “un metapoema” de la obra resulta convincente (Hahn 1995: 45).

A partir del cuarto canto, se acrece el experimento lingüístico. En el quinto encontramos un buen ejemplo de ello:

La herida de luna de la pobre loca

La pobre loca de la luna herida

Tenía luz en la celeste boca

Boca celeste que la luz tenía

El mar de flor para esperanza ciega

Ciega esperanza para flor de mar

Cantar para el ruiseñor que al cielo pega

Pega el cielo al ruiseñor para cantar

Jugamos fuera del tiempo

Y juega con nosotros el molino de viento

Molino de viento

Molino de aliento

Molino de cuento

Molino de intento

Molino de aumento

Molino de unguento

Molino de sustento

Molino de tormento

Molino de salvamiento

Molino de advenimiento (líneas 231–250, Huidobro1981: 120–21)

Los primeros versos conforman una especie de quiasmo y las enumeraciones de “molino” funcionan como un juego puro de palabras que, como hemos visto en la primera sección del presente artículo, ya se encuentra en el poema 27 de *Tout à coup*. La experimentación verbal del quinto canto recuerda a los lectores el estilo de aquel poemario escrito en francés. Esta experimentación sin sentido culmina en el séptimo canto:

Ai aia aia

ia ia ia aia iii

Tralarí

Lali lalá

Arauru

urulario

Lalilá

Rimbiobolam lam lam (líneas 1–8, Huidobro 1981: 139)

Es el último canto de *Altazor*. Como se anuncia en el tercero, la experimentación radical llega solo a “Rumor aliento de frase sin palabra”, es decir, a los sonidos incomprensibles. Saúl Yurkievich la explica de la siguiente manera:

...Huidobro se insubordina contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una percepción preconcebida de la realidad. Huidobro busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea una combinación estereotipos sino un verdadero acto creador; forjar una palabra incontaminada a contrapelo de la lengua. (Yurkievich 1971: 85)

Ciertamente, el último canto culmina la resistencia de Huidobro “contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una percepción preconcebida de la realidad”. Sin embargo, sobre esta resistencia han surgido muchas opiniones encontradas entre los estudiosos que revisaremos a continuación.

2. Las evaluaciones en torno a *Altazor*

Quizá la evaluación más influyente de *Altazor* sea la de Alicia Borinsky, quien establece la línea general de las discusiones académicas hasta ahora. Borinsky señala que:

Altazor es un entierro de la poesía hispanoamericana del Modernismo al Creacionismo. Es el fin de los cenáculos literarios, los manifiestos, la ilusión de que la poesía tiene objetivos unívocos. Se celebra la muerte del poeta hacedor de mundos, de músicas. (Borinsky 1974: 128)

Según Borinsky, *Altazor* en sí mismo pone de manifiesto el límite de aquel poeta poderoso asumido por Huidobro. Esta lectura que José Quiroga considera la “canónica de *Altazor*” (Quiroga 1992: 346), resulta convincente y, de hecho, otros críticos posteriores la comparten. Guillermo Sucre, en líneas generales, muestra su acuerdo con aquella lectura:

El último canto muestra su desintegración total: sílabas, interjecciones, neologismos vagamente onomatopéyicos, fragmentos: sonido y vacío... La magia que reconoce sus límites. Así se cumple lo que ya había anunciado en el canto IV: “Aquí yace *Altazor* azor fulminado por la altura.”

Altazor no es un poema fracasado, sino lo que es muy distinto, el poema del fracaso. Insisto: no *sobre* sino *del* fracaso: no un comentario alrededor del fracaso, sino su presencia misma. (Cursivas originales. Sucre 1985: 107)

Tanto Sucre como Borinsky señalan la vertiente autocrítica de *Altazor*, sin embargo, a diferencia de Borinsky, Sucre insiste en que *Altazor* no es “un poema fracasado”, sino “un poema del fracaso”. Si el primer sintagma denota un poema en el que un creador no logra realizar lo que desea, el segundo significaría uno en el que alcanza el fracaso deliberadamente, en otras palabras, en el que logra fracasar. Esta idea parece acertada, ya que, como hemos visto, Huidobro en *Altazor* imita a propósito sus distintos estilos, desde el de su época modernista (en el segundo canto) hasta el abstracto de los años veinte (en el quinto canto). Esto muestra que *Altazor* se ensambla como una autocrítica audaz a su poesía hasta entonces.⁹⁾

Entonces, ¿por qué Huidobro se tiene que criticar a sí mismo en *Altazor*? Según Hahn, es la consecuencia de la propia estética de Huidobro:

La materia de la que está hecho el héroe huidobriano es el lenguaje; su cuerpo es un cuerpo amasado con palabras; con las palabras que él mismo emite en un largo monólogo, de modo que el cuerpo verbal de Altazor va materializándose de canto en canto; pero Altazor, junto con proferir palabras, junto con proferir su cuerpo, está dictando su sentencia de muerte: la que surge de la estética creacionista. La aspiración del creacionismo a alejarse más y más de la realidad, su deseo de autonomía total del mundo objetivo lo conduce a un proceso de desconstrucción del lenguaje; pero puesto que el lenguaje del poema y Altazor, el héroe, son uno y el mismo, atentar contra uno significa atentar contra el otro; y el cuerpo del hablante salta en fragmentos que la página recoge como astillas de palabras, en el mismo momento en que Altazor atraviesa el Canto VII en su caída espacial, como un cuerpo celeste en llamas que ingresara en la atmósfera de la muerte. (Hahn 1995: 50)

La explicación de Hahn parece más retórica que lógica y por ello resulta ambigua, pero, acierta la esencia del poema, pues atribuye la caída de Altazor a “la aspiración del creacionismo a alejarse más y más de la realidad, su deseo de autonomía total del mundo objetivo”. Y, según Hahn, en seguida ocurre “un proceso de desconstrucción del lenguaje”: el lenguaje y el sujeto poético (son “uno y el mismo”) chocan y se fragmentan. En la primera sección del presente artículo también sostenemos que, en *Manifestes*, Huidobro radicaliza su pensamiento poético y empieza a definir sus obras como un mundo poético independiente de la realidad exterior. Sin embargo, a diferencia de Hahn, no consideramos que en *Altazor* el lenguaje y el sujeto sean uno. Vale recordar la paradoja huidobriana según la que el mundo poético independiente, según la teoría creacionista, se emancipa incluso del poeta mismo. En otras palabras, lo importante es que el lenguaje y el sujeto *no son* el

mismo en aquel poema: el lenguaje y el sujeto no combaten, sino que el lenguaje abandona al sujeto de la misma manera que un tren abandona a un maquinista, como ya se anticipa en “Aviso a los turistas”.

Conclusión

Basado en la premisa de que el análisis de *Altazor*, el gran poema de Huidobro, necesita del examen de sus obras de los años veinte, el presente artículo pone su énfasis en la continuidad entre estas dos épocas. En este artículo sobresalen dos argumentos principales. Primero, el chileno sucumbe en una aporía entre dos credos: el primero, que un poema crea un mundo poético e independiente del mundo exterior y, el segundo, que un poeta se presenta como un ser omnipotente. Esta aporía cristaliza en *Tout à coup*, obra en la que Huidobro debe abstraerse a sí mismo, lo cual genera paradójicamente un estilo casi surrealista.

Por esta razón, Huidobro se critica a sí mismo en *Altazor*: es el segundo punto del presente artículo. Mostrando que las palabras escapan a su control en el séptimo canto del poema, Huidobro revela la limitación de su *ars poetica*. En los años treinta, Huidobro se dedica más a la prosa que a la poesía y no sería arriesgado suponer que este alejamiento de la poesía supone una prueba de que ya ha concluido su aventura como poeta.¹⁰⁾

Notas

* Quisiera expresar mi agradecimiento a Laura Pereira Domínguez por la revisión minuciosa del presente artículo.

- 1) Huidobro escribe *Manifestes* y *Tout à coup* en francés. En este artículo, citamos la versión española incluida en su *Obras completas* (1976), editado por Hugo Montes.
- 2) Yasuhara señala que *Ecuatorial* es una obra de transición: con ese poema, el poeta empieza a cultivar el estilo no mimético que en *Tout à coup* se desarrolla más claramente (Yasuhara 2020: 119–20).

- 3) En “La création pure”, Huidobro todavía considera al poeta como un puente entre el mundo externo y el mundo creado. Propone el esquema siguiente:

El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos. Este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo y los mismo derechos e independencia.

El estudio de los diversos elementos que ofrecen al artista los fenómenos del mundo objetivo, la selección de algunos y la eliminación de otros, según la conveniencia de la obra que se intenta realizar, es lo que forma el Sistema.

De este modo, el sistema del arte de adaptación es distinto del arte reproductivo, pues el artista perteneciente al primero saca de la Naturaleza otros elementos que el artista imitativo, ocurriendo igual cosa con el artista de la época de creación.

Por tanto el sistema es el puente por donde los elementos del mundo objetivo pasan al Yo o mundo subjetivo.

El estudio de los medios de expresión con que estos elementos ya elegidos se hacen llegar hasta el mundo objetivo, constituye la Técnica. (Huidobro 1976: 720)

Según el poeta chileno, “el Sistema” es la selección cognitiva que un poeta le hace al mundo externo, y “la Técnica” es el oficio de poeta por lo que él convierte el mundo subjetivo en el mundo nuevo y poético. Si bien un poeta es un interpretador activo en este esquema, aún necesita la realidad para crear otra.

Como hemos visto, no incluyeron este discurso en *Manifestes*. Su versión española sí se encuentra, como uno de los prólogos, en la antología *Índice de la nueva poesía americana* (1926), cuyos editores son Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y el mismo Vicente Huidobro. Pero según Carlos García y May Lorenzo Alcalá, Huidobro nunca colaboró activamente con esa antología y es dudoso que eligiese incluir su texto. (García y Alcalá 2006: 61–64).

- 4) Este pensamiento huidobriano es virtual incluso en sus primeras obras. En su poema manifiesto “Arte poética”, dice: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. //...Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema...” (Huidobro 1976: 219).

Lo curioso es que mientras Huidobro se dedicó más que nunca a las actividades po-

líticas hacia 1925 -la más conocida es su candidatura a la elección presidencial chilena-, no podemos reconocer ningún elemento político ni en *Automne régulier* ni en *Tout à coup*. Podríamos entender esto como una consecuencia de su teoría en la que declara el alejamiento de la realidad externa.

- 5) Huidobro y Reverdy colaboraban en la revista *Nord-Sud* hacia 1917. Como señalan Brian M. Philips y Leticia Pérez Alonso, aunque luego esta relación se convirtió en la rivalidad a causa de la controversia sobre la originalidad del creacionismo, el poeta chileno admitía la influencia reverdiana en sus obras (Philips y Pérez Alonso 2017: 74). También Breton valora su estética en “Manifeste du surréalisme” (Breton 1988: 324).
- 6) Según Susana Benko, la poesía huidobriana de la época cubista está caracterizada por el empleo de la analogía visual (por ejemplo, “una cruz” y “un aeroplano”) y la metonimia (por ejemplo, “una cruz” y “el Cristo”) (Benko 1993: 123–127). También explica que el estilo de *Automne régulier* y *Tout à coup* es diferente de aquel estilo cubista en el sentido de que ahí las imágenes “comienzan a adquirir mayor discrepancia en relación a la realidad objetiva” (Benko 1993: 128).
- 7) David Bary también señala la contradicción entre la teoría y la práctica de Huidobro. Sin embargo, su opinión es distinta de la nuestra. Bary sostiene que hacia 1925 el poeta chileno se da cuenta de que las palabras no son materias suficientes para revelar algo trascendente:

Pero como afirma Huidobro una y otra vez en *Manifestes*, publicado como *Tout a coup* en 1925, se trata de una magia puramente verbal que no tiene otra realidad. Los productos del delirio poético, verdaderos en el poema, son falsos en la vida.... Huidobro no cree, como los místicos, que sus imágenes puedan ser revelaciones del más allá,... (Bary 1961: 311)

Es decir, la doctrina declarada en *Manifestes* llevó al chileno a dudar del poder de las palabras. En cambio, pensamos que las imágenes generadas por las palabras son tan independientes que escapan a su control.

Como hemos visto, de lo que dudaba Huidobro, no es del poder de las palabras sino el de un poeta.

- 8) Rubén Darío, uno de los poetas mayores del modernismo, frecuentemente utiliza figuras de rosa y paloma. Por ejemplo, en “Abagke” en *Azul...* (1888), el poeta nicaragüense canta: “Y dijo la paloma: / Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo, / en el árbol en flor, junto a la poma / llena de miel, junto al retoño suave / y húmedo

por las gotas del rocío, / tengo mi hogar.... Mi ala es blanca y sedosa; la luz la dora y baña / y céfiro la peina. Son mis pies como pétalos de rosa.” (Darío 1995: 278–279)

- 9) Al contrario de Sucre, Octavio Paz considera el final del poema aún más positivo:

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 la suya, termina en triunfo. (Paz 2000: 900)

Paz sostiene que Huidobro “triumfa” en el sentido de que crea las palabras como objetos vivos en sí mismos (es decir, independientes del mundo exterior). Sin embargo, si el poeta triunfara tal como Paz insiste, no manifestaría tanta angustia a lo largo de *Altazor*.

- 10) El año más productivo fue el 1934, cuando se publican sus tres novelas, *La próxima*, *Papá o el diario de Alicia Mir*, y *Cagliostro*. Si bien en el mismo momento de la publicación de *Altazor*, también *Temblores de cielo*, un poema prosaico, ve la luz y ello requiere un estudio minucioso, pues parece que este poema se puede considerar como un apéndice de *Altazor*.

Bibliografía

- Barón, Emilio. 1981. “André Breton y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9(10), pp. 67–83.
- Bary, David. 1961. “Vicente Huidobro: El poeta contra su doctrina.” *Revista iberoamericana*, 26(52), 1961, pp. 301–312.
- Benko, Susana. 1993. *Vicente Huidobro y el cubismo*. (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica).
- Borinsky, Alicia. 1974. “Altazor: Entierros y comienzos.” *Revista iberoamericana*, 40(86), pp. 125–128.
- Breton, André. 1992. “Le Message automatique.” *Œuvres complètes*, vol. 2, Marguerite Bonnet, et al (eds), (France: Gallimard), pp. 375–392.
- . 1988. “Manifeste du surréalisme.” *Œuvres complètes*, vol. 1, Marguerite Bonnet, et al (eds.), (France: Gallimard), pp. 309–346.

- Caracciolo Trejo, E. 1974. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. (Madrid: Gredos).
- Costa, René de. 1984. *Vicente Huidobro: The Careers of a Poet*. (Oxford: Clarendon P).
- . 1981. “Introducción.” en René de Costa (ed.), *Altazor / Temblor de cielo*, (Madrid: Cátedra).
- Darío Rubén. 1995. *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez (ed.), (Madrid: Cátedra).
- Diego, Gerardo. 1975. “Vicente Huidobro (1893–1948).” en René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, (Madrid: Taurus), pp. 19–26.
- García, Carlos, y May Lorenzo Alcalá. 2006. “El canon de Alberto Hidalgo.” *Cuadernos hispanoamericanos* 671, pp. 61–70.
- Hahn, Oscar. 1995. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. (Santiago de Chile: LOM).
- Huidobro, Vicente. 1981. *Altazor / Temblor de cielo*, René de Costa (ed.), (Madrid: Cátedra).
- . 1976. *Obras completas de Vicente Huidobro*, vol. 1, Hugo Montes (ed.), (Santiago de Chile: Andres Bello).
- Paz, Octavio. 2000. “Decir Sin Decir: Vicente Huidobro,” *Obras completas*, vol. 2, 2nda ed., (Barcelona: Galaxia Gutenberg), pp. 892–902.
- Philips, Brian M., y Leticia Pérez Alosno. 2017. “The Impacto of Vicente Huidobro and Ramón Gómez de la Serna in the Spanish Avant-Garde: Visualization and Rhetorical Artifice.” *Cincinnati Romance Review* 43, pp. 66–89.
- Quiroga, José. 1992. “El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y Altazor.” *MLN*, 107(2), pp. 342–362.
- Rojas, Waldo. 2003. “En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: Culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro.” en Cedomil Goic (ed.), *Obra poética*, (Madrid: ALLCA XX) pp. 1440–1463.
- Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia*, 2nda ed., (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica).
- Yasuhara, Eiji. 2020. “El alejamiento de la realidad: El cambio estético en Ecuatorial de Vicente Huidobro.” *Hispanica*, 64, pp. 105–123.
- Yurkievich, Saúl. 1971. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. (Barcelona: Barral).

〈要旨〉

「ちいさな神」か「乗り遅れた機関士」か？

——ビセンテ・ウイドブロ『アルタソール』への道

安原 瑛 治

本論文は、チリの詩人、ビセンテ・ウイドブロ（Vicente Huidobro, 1893–1948）の長編詩『アルタソール』（*Altazor*, 1931）を中心に分析する。『アルタソール』は、ラテンアメリカ前衛詩を代表する作品としてこれまで多くの研究者によって論じられてきた。従来の研究において、『アルタソール』は、その独自のスタイルゆえに評価され、また、ウイドブロの追求してきた前衛的スタイルの限界を示す自己批判的な作品としてとらえられてきた。しかし、従来の研究の問題点は、同作がウイドブロのそれまでの作品群との関連からじゅうぶんに説明されてこなかったことである。それゆえ、同作をウイドブロの詩学の変遷のなかで位置づけることができず、「なぜウイドブロはそのスタイルを採用したのか」という問いに答えることができなかったのである。しかし、本論文が指摘するとおり、『アルタソール』の実験的なスタイルは、ウイドブロの1920年代の詩作品と地続きである。それゆえ、本論文は、詩論『マニフェスト』（*Manifestes*, 1925）および詩集『突然』（*Tout à coup*, 1925）をまず分析することで、当時のウイドブロ詩学における問題意識を見定め、それがいかに『アルタソール』においてさらに展開されているかを確認する。

本論文の分析によって、ウイドブロは1920年代の詩論および詩作品においてひとつの矛盾に直面したことがわかる。それまでのウイドブロは、詩人

を「ちいさな神」として称揚する詩人中心主義を標榜しており、詩人を現実世界と、詩人の創造する詩的「事実」から成る詩的世界の架け橋としてとらえていた。一方、『マニフェスト』においては、ウイドプロは詩的世界を現実世界から独立した存在としてあつかう急進的なヴィジョンを提示している。しかし、この変化はウイドプロ自身にとって問題となる。なぜなら、それは、かれが創造する詩的世界が現実世界から独立するとき、それが現実世界に存するウイドプロ自身の権能からさえも独立することを意味するからである。ゆえに、『マニフェスト』における一掌編で、かれは詩人を「乗り遅れた機関士」として描いている。そしてこの詩学は、「ちいさな神」という従来のかれの超越的詩人観と矛盾する。

この矛盾は、『アルタソール』の実験的スタイルを説明することに寄与する。ウイドプロは、1920年代の自身のスタイルをあえて急進化させることで、当時直面した矛盾を顕在化させた。もはや単語を形成しない文字の羅列のみが続く『アルタソール』の終盤のスタイルは、ウイドプロがその矛盾を認識し、それゆえに行った自己批判であると解釈することができる。