

Title	"Cristal muerte" : destrucción y creación de lenguaje en el Canto VII de Altazor, de Vicente Huidobro
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio, A
Citation	Estudios Hispánicos. 2004, 28, p. 17-47
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97962
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

“Cristal muerte”: destrucción y creación de lenguaje en el Canto VII de *Altazor*, de Vicente Huidobro

Dr. Claudio A. Vásquez Solano
“Todas las lenguas están muertas”
Altazor, Canto III

INTRODUCCION

Analizar el Canto VII de *Altazor* es un reto interesante en muchos sentidos. En estas páginas trataremos sobre el problema que resulta al momento de interpretar un código poético cuyos referentes inmediatos no son rastreables así como así. Dado que nuestro comentario se centrará en el último canto, las remisiones que hagamos al resto del poema solo serán de tipo instrumental, vale decir nos apoyaremos en algunos fragmentos en tanto sean pertinentes para aclarar el sentido del epílogo.

El haber seleccionado el sintagma “Cristal muerte” (Canto VI) para encabezar el título del trabajo se debe a que es el último verso reconocible antes de entrar al vértigo de la sección final del poema. Además, al aparecer ambos sustantivos en aposición, se habrán de sumar sus significados independientes logrando una imagen poética de gran intensidad: así, la fragilidad del cristal y la fuerza avasalladora de la muerte están ahí para recordarnos de lo falaz que resultaría considerar dogmática (o inductivamente) que el lenguaje que usamos todos los días fuera una entidad inquebrantable. Así, cuando Huidobro juega con las palabras, desarticula un código para entregarnos otro, donde los componentes léxicos, semánticos y morfosintácticos se vuelven a articular con una nueva intención comunicativa. Como veremos, el nivel fonológico será el principal elemento que el poeta conservará de la lengua que se destruye para dar consistencia a su nuevo decir poético. En las páginas que siguen analizaremos, entre otros temas, las paradojas que resultan de tales juguetes lingüísticos. Especialmente, este verso nos ha servido como apoyatura lógica que nos permitirá comprobar que el

postrer canto de *Altazor* no ha aparecido accidentalmente, sino que responde a un plan estético bien trazado por nuestro poeta.

Debemos aclarar que no nos interesa explorar aquí la anécdota de cómo fue compuesto el poema total ni el tiempo que Huidobro habría tardado en tenerlo listo para la imprenta¹. Tampoco haremos mayor énfasis sobre el problema del idioma en que habría planeado escribir (español o francés); aunque, como proponemos en la tercera parte de este trabajo —viendo el texto como producto acabado—, al parecer el poeta habría construido el Canto VII basándose en rasgos fonológicos propios de nuestra lengua.

Para este análisis consideraremos que el propio texto de *Altazor*, esto es, desde el *Prefacio* hasta el Canto VI, contiene las claves de interpretación de aquel lenguaje tan sui generis con que nos sorprende en el Canto VII. A continuación lo transcribimos:

CANTO VII²

“Ai aia aia

Ia ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru

5

urulario

Lalilá

Rimbibolam lam lam

Uiaya zollonario

lalilá

10

Monlutrella monluztrella

lalolú

1 Publicado en Madrid en 1931. “La referencia más temprana al proyecto data de 1919 [...] Cansinos-Asséns señala que Huidobro lleva un libro todavía inédito, *Voyage en Parachute*, en el que se resuelven arduos problemas estéticos”. (Costa 1984: 186-187).

2 Citamos por la edición de Arenas (1964: 365-423). Cuando demos ejemplos, señalaremos el canto correspondiente en números romanos, seguido de la página. Para el caso del “Prefacio”, colocaremos P, y la página donde se encuentra el fragmento citado. Solo para el Canto VII hemos numerado los versos para facilitar las remisiones a los mismos.

Montresol y mandotrina	
Ai ai	
Montesur en lasurido	15
Montesol	
Luponsedo solinario	
Aururaru ulisamento lalilá	
Ylarca murllonía	
Hormajauma marijauda	20
Mitradente	
Mitrapausa	
Mitralonga	
Matrisola	
matriola	25
Olamina olasica lalilá	
Isonauta	
Olandera uruaro	
la ia campanuso compasedo	
Tralalá	30
Ai ³ ai mareciente y eternauta	
Redontella tallerendo lucenario	
la ia	
Laribamba	
Laribambaplenerella	35
Larimbambamositerella	
Leiramombaririlanela	
lirilam	
Ai i a	
Temporía	40
Ai ai aia	
Ululayu	

3 Montes 1976:436 tb. Lee “Ai...”, como diptongo. Costa 1989:138, registra: “Ai ai mareciente y eternauta”, con hiato. (Subrayado nuestro).

lulayu	
layu yu	
Ululayu	45
ulayu	
ayu yu	
Lunatando	
Sensorida e infinimento	
Ululayo ululamento	50
Plegasuena	
Cantasorio ululaciente	
Oraneva yu yu yo	
Tempovío	
Infilero e infinauta zurrosía	55
Jaurinario ururayú	
Montañendo oraranía	
Arorasía ululacente	
Semperiva	
ivarisa tarirá	60
Campanudio lalalí	
Auricento auronida	
Lalalí	
Io ia	
iiio	65
Ai a i ai a iiii o ia” ⁴	

Lo que sorprende sobremanera es el salto al vacío que se da en el lenguaje del poema todo: código de por sí ya enrarecido por las distintas maniobras con las que nuestro vate se divierte experimentando con sus cabriolas, tanto verbales como en el plano lógico del discurso. Juegos de variada índole que se han venido acumulando vertiginosamente desde el *Prefacio*, y que al modo

4 Los tres últimos versos del Canto IV ya anuncian el juego del final del poema, donde leemos “Uiu uiui/tralalí tralalá/Aia ai ai aaia ii”.

de la crecida de un río torrencioso se desborda en el canto final.

Principalmente, queremos reflexionar sobre este lenguaje, tomándolo como un producto consecuente con la estética creacionista que le da vida⁵. Como quedó indicado más arriba, llamaremos especialmente la atención sobre los formantes fonológicos ya que, como veremos, éstos constituyen el denominador común de la obra, el único elemento que se mantiene constante a pesar de los violentísimos embates que sufre el lenguaje. Este viaje en “paracaídas/parasubidas” tiene un correlato que fluye por dos vertientes: la primera, cuyos límites van desde la morosidad que le otorga la prosa poética, hasta el verso libre vertiginoso que culmina en el Canto VI. La segunda vertiente, subsidiaria de la primera, que abarca por completo el Canto VII, y que es el resultado de la búsqueda de aquello que el lenguaje poético quiere expresar con un sentido primigenio, no contaminado por el desgaste de las palabras.

Si bien es cierto también resultaría interesantísimo un estudio sobre el modo en que el léxico gana en osadía a medida que transcurre la anécdota épico-lírica, nos parece que un estudio morfológico, por ahora, excedería los objetivos de este trabajo.

EL LENGUAJE: CORRELATO DE LA CAIDA

“Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro”

Altazor, Canto I

Ya desde el *Prefacio* asistimos a la destrucción sistemática de lo que conocemos como lenguaje habitual y que, como hábil acto de prestidigitación constituye a la vez la construcción de un nuevo código poético, de donde resulta un acierto lírico e intuitivo la autodenominación del vate como “Vicente antipoeta y mago” .

Partimos de la premisa de que el lenguaje constituye el factor protagónico del poema, donde se encuentra un canto a dos voces, que salta de lo carmínico y subjetivo del yo poético (“Y ahora mi paracaídas cae de sueño en

5 No entraremos a cuestionar si Huidobro ya habría evolucionado en su estética o si el creacionismo era un mero recuerdo. Remitimos al lector a Costa, 1984:26-27;105-106;115-116.

sueño por los espacios de la muerte”, P: 365) al apóstrofe lírico (“Altazor morirás Se secará tu voz y serás/invisible, I: 369). Cabe preguntarse si la segunda voz (*tú*) corresponderá a una especie de monólogo interior de este viajero o si será que Huidobro se habrá transmutado en un personaje adicional para participar de la aventura poética. Tal interrogante no resulta nada extraña si leemos un pasaje como:

“Yo soy Altazor el doble de mí mismo
E que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente” (I: 371).

En otra sección también se lee:

“Aquí yace Altazor fulminado por la altura
Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (IV: 401).

Cualquiera sea la respuesta, lo verdaderamente importante es el efecto estilístico que produce el tener un par de voces cantando la aventura de nuestro “eternauta” (VII: 31). En efecto, el apóstrofe lírico hace que la lectura sea más amena que si se tratara de un mero soliloquio. Las voces que aquí cantan nos recuerdan permanentemente que éste es un viaje sin retorno: también el lenguaje lleva un itinerario sin retorno, dado que va desintegrándose a medida que nuestro viajero cae “de muerte en muerte”. Justamente en varios pasajes del poema se le da una importancia fundamental a esta caída hacia el morir. Veamos algunos ejemplos al respecto:

“Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza
de atracción de la muerte y del sepulcro abierto” (P: 366),

esto, dicho en el ritmo lento propio de la prosa poética y en directa oposición al vértigo de los últimos cantos del poema:

“Eres tú tú el ángel caído
La caída eterna sobre la muerte

La caída sin fin de muerte en muerte” (I: 375).

En otro canto agrega:

“Porque todo es como es en cada ojo
Dinastía astrológica y efímera
Cayendo de universo en universo” (III: 391).

En todo caso, Huidobro no se obsesiona con la idea de la muerte en una maniobra luctuosa, destructiva. Trasciende la mera anécdota: lo que nos comunica permanentemente es que ha de morir un lenguaje para que aparezca otro, diáfano, incontaminado, fundacional. Así se entiende cuando dice:

“Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
.....
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática
Levántate y anda” (III: 393).

Al decir que no hay una “maniobra luctuosa”, ello implica que el poeta busca divertirse y divertir. De este modo, si bien conlleva un juego, éste hay que interpretarlo en su acepción más cándida, como un pasatiempo inocente; al modo en que Friedrich, 1974: 144 se refiere al quehacer de Mallarmé, una de las fuentes huidobrianas:

“*Juego* significa libertad respecto a lo utilitario, incluso libertad absoluta del espíritu creador...”

No se advierte que haya en *Altazor* una segunda intención morbosa, que definiría el jugar con un carácter manipulador desde el punto de vista psicológico. En este último caso, las personas involucradas ya conocen las movidas que conllevan tal interacción, las que culminan en un desenlace previamente

conocido y su recompensa correspondiente, que será la base para perpetuar este tipo de conductas. En esta dirección apunta Eric Berne, el fundador del análisis transaccional:

“Todo juego [...] es básicamente deshonesto y el resultado tiene una cualidad dramática a diferencia de una mera nota entusiasta”.

(Berne, 1991: 48).

(Traducción nuestra)

Un juego, en el sentido clínico, tiene un final predecible para todos los involucrados en él, de ahí lo enfermizo que resulta. Sin embargo, en el caso de Huidobro, basta con recordar que como una declaración del quehacer poético, nos dice el propio vate:

“Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada mas” (III, 393).

En esta línea lúdica, no debemos olvidar tampoco que el jugar con las palabras y los sonidos se remonta a la aurora de los tiempos de la humanidad. Eco, 1994: 1 22 y ss. reseña distintos juegos de lenguaje. A modo de ejemplo, cita la obra de H. P. Hardsörffer (1651): “... que consiste en disponer sobre cinco ruedas 246 unidades (prefijos, sufijos, letras y sílabas) para generar por combinatoria 97.209.600 palabras alemanas, incluidas las que no existen y *que se hubieran podido utilizar con fines poético-creativos*”. (Subrayado nuestro).

En un primer nivel de análisis—el anecdótico—advertimos que el viaje (la caída) habrá de ser lo que dé cohesión a las distintas partes de la obra: aquí se ha dado un salto poético sin retorno en el último canto.

Por otro lado, ahondando en el mensaje del poema todo, nos damos cuenta de que las palabras no solo remiten a una anécdota determinada, sino que el lenguaje, en virtud de la estética creacionista huidobriana, constituye un correlato fiel de las distintas etapas de esta aventura que va en pos de la

lengua absoluta. Para lograrlo, nuestro poeta no se contenta con proponer imágenes atrevidas y novedosas: decide nada más ni nada menos que destruir el idioma tal como lo concebimos, y reemplazarlo por un nuevo decir poético que sea capaz de cantar lo inefable; quizás el proyecto más ambicioso que cualquier poeta se haya propuesto jamás. Como indica acertadamente Goic 1964: 206:

“... en los cantos finales de *Altazor*, el ascenso del alma del poeta en regiones desconocidas y celestes, colindantes con la gigantesca angustia cósmica en la que se anonada, va funcionalmente disolviéndose el lenguaje en su propia impotencia expresiva”.

No resulta para nada violento ni contradictorio —y menos aun en el contexto de este poema— que se hable del “*ascenso del alma del poeta*”, cuando de hecho va cayendo a la tierra. Se explica, fácilmente, si consideramos que el mismo vate ha hecho mención de un “parasubidas” (P: 368): así, el lenguaje poético viaja a regiones más altas a medida que se acerca el instante en que deberá asumir el destino que al modo de un “pequeño Dios” ha elegido para sí, y que sin dar pie atrás llega hasta las últimas consecuencias. Leemos en V: 406:

“Y hermoso como un eclipse
La rosa rompe sus lazos y florece el reverso de la muerte”.

De paradoja en paradoja, Huidobro nos lleva en su *caída ascendente*: oxímoron absolutamente necesario para explicar el desarrollo de la anécdota a la vez que nos ayuda entender mejor que el lenguaje haya de pasar por este proceso de morir, para renacer bajo condiciones propias del mundo creacionista.

VICENTE: ANTIPOETA Y MAGO

*“Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya
puede convertir en un parasubidas maravilloso...”*

Altazor, Prólogo

El hecho de poetizar en un lenguaje que no corresponde al que conocemos y usamos habitualmente tiene ya una larga tradición en la humanidad. Así, respecto del lenguaje ritual de algunas tribus primitivas, nos dice Jespersen, 1954: 173:

“...encontramos características especiales desarrolladas en el lenguaje de la poesía. Se distingue por ritmos fuertemente marcados y frecuentemente por otros efectos sonoros [...]. A menudo está lleno de palabras ininteligibles, y marca sus límites de varias maneras respecto de la lengua prosaica que usamos a diario. [...] y utiliza todos los medios posibles para apelar en un grado fortísimo al elemento emocional en los seres humanos, [...] y es de tal manera inexpresable que el lenguaje corriente no puede servir su propósito, al mismo tiempo que hay un deseo de transmitirlo en palabras”.

(Traducción nuestra).

Tampoco le falta razón a Huidobro en buscar nuevas formas de expresión, considerando que las palabras en general pueden tener varias acepciones, lo que las agota para cantar algo original, primigenio. A este respecto, Gilson 1974: 89, nos dice:

“... el lenguaje evita una proliferación verbal excesiva, haciendo que una palabra sirva para varios significados diferentes. Lo arbitrario de la relación significante/significado alcanza en casos como éste su colmo, puesto que, [...] una palabra puede ser varias palabras a la vez”.

Recordemos que el mismo Huidobro nos advierte: “(Las palabras tienen demasiada carga)” (III: 393).

En la obra que estudiamos, vemos ya desde el “Prefacio”, cómo lo primero que cae es la lógica del discurso:

“Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (P:
366).

Desde la partida misma de este “viaje/poema” se da un acumular de experimentos y cabriolas verbales. Por ello de ninguna manera aparece como una nota discordante que en el *Canto IV* encontremos sintetizado todo el arsenal de que dispone la batería de batalla del poeta. Por ejemplo, es aquí donde comienzan los cruces⁶ verbales, al modo de:

“Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala...” (IV: 398).

También es en este canto donde vuelve a utilizar la prosa poética (tenemos un párrafo que se inserta al término de IV: 397), lo que nos reconecta al *Prefacio*. Más importante aún, resulta el hecho de que al concluir esta sección del poema (IV: 402) nos dé un adelanto de lo que hallaremos en el Canto VII. Leemos:

“El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete⁷
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Ui uiui
Tralalí tralalá

6 Cruce o contaminación: “...acción analógica ejercida por una palabra, una construcción, un elemento fónico, sobre otra palabra, otra construcción u otro elemento fónico.” DUBOIS (1983:145).

7 Goič, 1992:46: “Eterfinifrete es palabra creada, como una palabra compuesta y su imagen inversa en el espejo, palabra que puede leerse igual hacia atrás que hacia adelante, es decir, un palíndromo [...] —la segunda edición [...] del poema cae en la errata ‘eternifrete’, que sugiere otras relaciones, pero es infiel al texto—.”
También transcriben *eterfinifrete* Montes (1976:417) y Costa (1989:110). (Nota nuestra)

Aia ai ai aaia ii”.

Tal forma de trabajar el lenguaje, nos llevaría a establecer una primera conclusión: que cuando el lector llegue al último canto, se encontrará con que las cabriolas tanto verbales como lógicas que lo anteceden han sido la carta de navegación que Huidobro ha trazado para que nosotros, sus lectores, podamos seguir el trayecto del viaje al que nos hemos lanzado en este salto al vacío, emulando al protagonista de esta aventura. Con todo, resulta difícil asumir en una primera instancia un código tan novedoso como el utilizado. En esta dirección, señala Teitelboim 1995: 165: “Pretende crear una jerga huidobriana, una especie de sistema de comunicación unipersonal, esperanto para un individuo solo y sus posibles lectores comprensivos...”.

Sin embargo, tenemos que aceptar que si Huidobro quiere convencernos de que su estética propone un lenguaje alternativo, el único medio de conseguirlo es destruyendo los códigos conocidos, ni más ni menos.

Con tal predicamento, resulta utilísimo apoyarnos en la teoría de la recepción, nos dice Reis, 1985: 279:

“Si [...] el bajo grado de socialización de los códigos lleva a una descodificación muy problemática del mensaje, cuando no a su hermetismo, el extremo opuesto, o sea, el de la divulgación muy elevada de los códigos, conduce a su banalización y al empobrecimiento de la información. Esto significa que la cualidad de la información estética está en razón inversa de su previsibilidad”.

Claro que esto no suele ocurrir con Huidobro, ya que nuestro vate siempre está experimentando con el lenguaje de una u otra manera. La mejor prueba de ello es el poema que ahora estudiamos o las distintas obras que nos ha

8 El DRAE, da seis entradas para esta palabra. Resumimos: “... precoz [...]. Aventajado. Imprudente [...]. Gobernador militar y político [...]. Presidente o justicia mayor de reino[...]”. Con los dos últimos queremos indicar el dominio y/o autoridad con que Huidobro se movía en el campo del lenguaje.

dejado y que nunca dejan de sorprendernos. Por ello, este poeta vendría a ser un adelantado en todas sus acepciones⁸.

Este afán de buscar nuevas posibilidades expresivas, nos lleva a pensar en otra de las fuentes de las que debe de haber bebido Huidobro; esto es CARROLL, 1971: 190, quien señala por boca de Humpty Dumpty:

“ ‘Cuando uso una palabra’ dijo Humpty Dumpty en un tono más bien desdenoso, ‘ésta significa exactamente lo que yo quiero decir — ni más ni menos’.

‘El asunto es’, dijo Alicia, ‘si tú *puedes* hacer que las palabras signifiquen tantas cosas distintas’.

‘El asunto es’, dijo Humpty Dumpty, ‘quién ha de ser el amo — eso es todo’ ”.

(Traducción nuestra).

Sin duda alguna el amo aquí es Huidobro, quien nos entrega una obra plena de imaginación y recursos poéticos, donde queda realzada su figura de “antipoeta y mago”, uno de cuyos poderes sería la habilidad de conjurar todo aquello que permita su imaginación delirante, a lo que se agrega un lenguaje capaz de expresar los portentos que presenta a los ojos de sus admirados lectores.

EL SENTIDO DEL CANTO VII

“Aquí comienza el campo inexplorado”.

Altazor, Canto V

Lo que primero nos choca al leer este canto es quizás el enfrentarnos a un lenguaje que no suene para nada familiar. Pero si consideramos que *Altazor*/Huidobro ha venido desarticulando el código poético a lo largo de su viaje, no es una sorpresa ver el producto al que llegamos.

Resulta importante señalar que nuestro vate toma posesión del lenguaje a dos niveles. En efecto, en el primero encontramos distintos juegos morfosintácticos con el impacto correspondiente en lo semántico. El segundo, está representado por el nivel fonológico.

En el área morfosintáctica, nos encontramos frente a términos que resultan del cruce de otras palabras, como son, entre otras, “Montesur”, “Montesol”, “Isonauta”, “campanuso”, “Cantatorio ululaciente”, en donde reconocemos fragmentos de otros términos usados para crear una jerga — en el mejor sentido — que podemos situar entre una glosolalia y una glosomanía⁹. Los términos creados para esta sección del poema son los más adecuados para expresar con mayor fidelidad el momento de su llegada-choque a su destino final (nunca mejor dicho). Si bien es cierto, no resulta arduo reconocer formantes provenientes de otras palabras en la acuñación de este nuevo código, nos parece que la configuración textual va más allá del mero nivel léxico, de los *monemas*, en la terminología de Martinet, que nos resulta utilísimas, si vemos el problema desde la perspectiva de la *doble articulación del lenguaje* (en monemas y fonemas). Indica este autor (1984: 23):

“La primera articulación es la manera según la cual se dispone la experiencia común a todos los miembros de una comunidad lingüística determinada [...]. *La originalidad del pensamiento no se podrá manifestar más que con una disposición inesperada de las unidades*”. (Subrayado nuestro).

Y, ¿no es justamente acaso, una “disposición inesperada de las unidades” lo que hace Huidobro en una y otra parte de su poema? Sin embargo, más interesante resulta aún enfocar el problema desde la perspectiva de la segunda articulación del lenguaje, también descrita por Martinet (*Ibid.*: 24):

“... la forma vocal es analizable en una sucesión de unidades cada una de las cuales contribuye a distinguir [...] de otras unidades [...]. Gracias a la segunda articulación, las lenguas pueden limitarse a algunas decenas de producciones fónicas

9 Glosolalia: “...está cerca de las lenguas convencionales como los argots; los términos nuevos son alteraciones de términos de la lengua mediante adiciones, supresiones o invenciones sistemáticas”. Glosomanía: “... delirio verbal [...]. Se caracteriza por juegos verbales desprovistos de carácter sistemático [...] series de sílabas sin sentido y sin reglas sintácticas definidas”. Dubois (1983: 316).

distintas que se combinan para obtener la forma vocálica de la primera articulación”.

Ahora bien, si leemos el Canto VII desde la perspectiva de la segunda articulación, podemos encontrarnos con varias sorpresas. En efecto, resulta curioso que aquí nos enfrentemos a unos caracteres fonológicos que se acercan sobremedida al español. En primera instancia constatamos que el patrón acentual del canto es el paroxítono, que coincide con el de nuestra lengua. Apenas hay unas pocas “palabras” oxítonas (17); de proparoxítonas no hay ningún caso; y del mismo modo que en español, priman los vocablos paroxítonos¹⁰, de los cuales tenemos en este canto alrededor de 70, decimos “alrededor” porque no sabríamos cómo clasificar esos “aia” o “Lali”. Lo importante, es señalar que el grupo paroxítono se da dentro del radio del 80% del total, que es ni más ni menos que el patrón para el español (véase nota 10, abajo).

Otra particularidad de nuestra lengua es su tendencia antihiática¹¹; y precisamente aquí, aparte de un gran número de diptongos (41), también es superior el número de sinalefas en versos como “Auraru ∪ ulisamento”, “Ululayo ∪ ululamento”, “Cantatorio ∪ ululaciete”. Todavía más, hay dos casos muy interesantes, como son “Sensorida e ∪ infinimento” e “Infilero e ∪ infinauta...”, en donde se reemplaza la conjunción y por e, que utilizamos normalmente ; en español! para evitar una cacofonía.

Otros lexemas que no corresponden al castellano, y han de ser invenciones creacionistas son de dos tipos: en primer lugar aparecen concurrencias vocálicas que a primera vista podrían tomarse por una sílaba; son: *aia* (3 veces) y luego *Uiaya*, que no siguen la secuencia vocálica *cerrada/abierta/*

10 Como señala Quilis, 1988 : 412 : “En la estructura acentual, las palabras paroxítonas [...] alcanzan el 80% de los patrones acentuales. El patrón paroxítono es el no marcado y el no paroxítono (oxítono y proparoxítono) el marcado [...]. Por eso, el oyente casi no tiene dificultad para interpretar los esquemas acentuales paroxítonos”.

11 Al respecto, en Vásquez, 2001 : 109-110 leemos : “... el problema de la sinalefa no se da solo a nivel de casuística literaria, la suavidad que produce en el discurso corresponde a la pronunciación normal del español. [...] cabe recordar que en la época del Mester de Clerecía se intentó suprimir la sinalefa para imponer el hiato de modo artificioso. [...] esta tendencia fracasó por ir en contra de la tendencia natural de nuestra lengua.”

cerrada característica de los triptongos del español. Al final del canto tenemos *iiiio* e *iiii*. Tal vez unos y otros juegos vocálicos habría que leerlos como gritos mezclados en el resto del mensaje.

El término “Ylarca” también resulta curioso a primera vista, puesto que no estamos habituados a la combinación ‘y + consonante’. Si bien no es corriente en la lengua de nuestra época, hay casos en el español clásico, al modo de: “ynpodio” (‘apodo’, ss. XV al XVIII) o “ysulano” (‘isleño’, ss. XVI y XVII). Otro tanto ocurre en francés, lengua tan cara a Huidobro, en donde aparecen términos como “Ysopet” (‘Esopo’) o “Yttria” (‘óxido de itrio’).

En el presente estudio, no corresponde hacer un análisis del vocabulario huidobriano. Sin embargo, veremos un caso para dar una idea de la riqueza que yace en esta veta aun no trabajada. Así, como ejemplo hemos tomado “Ylarca”, ¿no estará presente la raíz griega ‘ύληη (hyle: ‘materia’, ‘sustancia’)? La segunda parte del término podría venir de ‘ἀρχω (archo: ‘reinar’), con lo que significaría algo como “el reinado o poderío de la forma”, significado de algún lexema nacido del impulso creador. Tenemos que hacernos esta pregunta, ya que de nuestro poeta se puede esperar cualquier cosa en términos de creación. Si además tomamos en cuenta que él afirma aquello de que “El poeta es un pequeño Dios”, de ahí a jugar con la materia de que está conformado el mundo creacionista — y en especial con el lenguaje que se refiera a tal mundo — no hay más que un paso. Resulta útil recordar lo que nos dice en el manifiesto *Non serviam* 1964: 653, donde anuncia:

“Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”.

Respecto de las características fonológicas del último canto, se dan ciertos grupos aislados en que encontramos recurrencias sonoras que recuerdan las rimas consonante y asonante de la métrica clásica. Evidentemente, no podemos esperar que haya grupos rimantes sistemáticos. Solo registraremos aquellos casos en que se encuentren a una distancia suficiente entre sí para que nos den la impresión de un retorno rítmico.

Partiendo con los casos de rima consonante encontramos casos como ‘urulario’ (v. 6), ‘zollonario’ (v.9) y ‘solinario’ (v. 17). Por su parte, ‘Lucenario’ (v. 32) y ‘Jaurinario’ (v. 56) están muy lejos de los otros formantes de este grupo como para configurar rima; sin embargo nos deja ver que Huidobro juega con un conjunto menos azaroso de posibilidades de las que podría esperarse.

Otros grupos con rima total son:

‘Aruaru’ (v. 5) y ‘Aururu’ (v. 18);

‘Montresol’ (v. 13) y ‘Montesol’ (v.16);

‘ulisamento’ (v. 18), ‘infinimento’ (v. 48) y ‘ululamento’ (v. 49);

‘Isonauta’ (v. 27), ‘eternauta’ (v. 31) e ‘infinauta’ (v. 55);

‘Matrisola’ (v. 24) y ‘matriola’ (v. 25)¹²;

‘Monlutrella’, ‘Monluztrella’ (reduplicados en el v. 11), ‘Redontella’ (v. 32), ‘Larimbambamplenerella’ (v. 35) y ‘Larimbambamositerella’ (v. 36);

‘mareciente’ (v. 31), ‘Ululaciente’ (v. 52) y ‘ululacente’ (v. 58).

Con rima vocalica tenemos el caso de:

‘murllonía’ (v. 19), ‘Temporía’ (v. 40), ‘zurrosía’ (v. 55) y ‘oraranía’ (v. 57).

Con rima asonante se dan:

‘Mitralonga’ (v. 23), ‘Matrisola’ (v. 24) y ‘matriola’ (v. 25);

12 Más abajo veremos que esta pareja de términos están en asonancia en el verso 23, respecto del término ‘Mitralonga’.

‘compasado’ (v. 29), ‘tallerendo’ (v. 32), ‘infilero’ (v. 55),

‘Montañendo’ (v. 57). A este grupo se suman los términos con rima consonante en ‘-ento’ de los versos 18, 48 y 49.

Además tenemos casos de expresiones que Goic, 1992: 47, denomina “residuales” como son:

‘aia, aia’, ‘aia’ (vv. 1 y 2) que abren el último canto, frente a ‘ia’ (vv. 64 y 66) que lo cierran. Además, también tenemos un ‘Ai’ (reduplicado en el v. 31) y un ‘aia’ en el v. 41.

‘lalá’ (v. 4), ‘Lalilá’ (v. 7) y ‘lalilá’ (v. 10), ‘Tralalá’ (v. 30).

Un caso curioso es el de los vv. 42-47, que forman un grupo aislado en el que sobresale el fonema vocálico ‘u’:

“Ululayu lulayu layu yu
Ululayu ulayu ayu yu”,

fonema que se repite en otros lexemas en versos que siguen, como son:

‘Lunatando’ (v. 48), ‘Ululayo ululamento’ (v. 50), ‘ululaciente’ (v. 52), ‘yu yu yo’ (v. 53), ‘ururayu’ (v. 56), ‘ululacente’ (v. 58).

Si bien hay que aceptar que no podemos rastrear las “palabras” que utilizó Huidobro en el “epílogo” de *Altazor*, también nos damos cuenta de que los núcleos rimantes otorgan cohesión de timbre a esta parte de la obra. Aquí, el elemento sonoro funciona como una apoyatura que refuerza la sensación de unidad textual del último canto en sí mismo y su conexión con el resto del

13 Decimos “nuestra lengua”, pues el español, aparte de tener una tendencia paroxítona, es una lengua de acento libre; y vemos que ambas condiciones se cumplen en este canto. Si pensamos en el francés, lengua tan cara a Huidobro, como posible formante, lo desestimamos por ser una lengua de acento fijo.

poema.

De cualquier modo, comprobamos que Huidobro ha aprovechado las características fonológicas de nuestra lengua¹³ — especialmente en el nivel rítmico — para armar su lenguaje nuevo. En este sentido, recordemos lo que dice López Estrada (1969: 158), en relación a este problema:

“... el ritmo de una lengua no puede inventarse de nuevo, y se acomoda a las condiciones de su naturaleza”.

No debemos olvidar que el sentido del canto que aquí estudiamos — ya lo hemos dicho antes — aflora respecto de lo que se ha cantado previamente, funcionando al modo del último peldaño de esta construcción poética. Como indica Gilson 1974: 46, respecto de la segunda articulación del lenguaje, esto es los fonemas:

“Tomados en sí, no son ya elementos de lenguaje más de lo que lo serían unos balbuceos o ruidos vocálicos indistintos como los niños de la cuna, que no «hablan» todavía. Las unidades de primera articulación [monemas] pertenecen al lenguaje; las de segunda articulación [fonemas], tomadas en sí mismas, no pertenecen al lenguaje; son hechos físicos desprovistos de significación”.

Tal afirmación es absolutamente cierta desde la perspectiva de la comunicación práctica; sin embargo, en el “Canto VII” se quiere expresar lo inefable de un decir absoluto, en la zona limítrofe de ese “Cristal muerte” que viene determinado por el contexto en que se inserta y que se ha venido configurando a lo largo del poema¹⁴. Así, debemos tomar en cuenta lo dicho por Goicé 1992: 47-48:

14 Hay diversas opiniones — encontradas — sobre si los cantos tienen una coherencia interna. Algunos estudiosos afirman que haya tal coherencia: González-Cobo y García Nieto (1982: 89-90). Cfr. tb. Yurkievich (1979: 146). Otros como Costa: 1984: 186, niegan la unidad del poema, lo que él denomina “...una ilusión de unidad...”.

“... valdrá la pena distinguir entre significado y sentido, observando que mucho de este aparato verbal carece de significado — come *oraneva yu yu yo*, (junto al residual) *lala-lí o tralalí*, (o el compuesto) *Mitrapausa Matrilonga Matrisola* y que, sin embargo, en el conjunto del canto y el poema no carecen de sentido [...] esas voces y sintagmas carecen de significado en sí mismos, están desprovistos de valor referencial o de representación para nosotros, pero no carecen de sentido. Tienen el sentido que les confiere el contexto de lenguaje imaginario del poema. [...] el lenguaje se altera, se desarticula, pierde significado, pero conserva un sentido...”.

Efectivamente, como dejamos indicado más arriba, el sentido de este canto depende del contexto del poema del que forma parte. Se ha venido preparando paso a paso, palabra a palabra en esta caída-ascenso, que bien podría pasar a llevar la lógica a la que estamos acostumbrados. Por otra parte, nos encontramos ante una obra maestra en que lo cantado — la anécdota del poema — se funde con el lenguaje que la expresa, en una armonía total; máxime si tomamos en cuenta que forma y contenido son inseparables.

¿Estamos acaso en el dominio de la antipoesía?, ¿y por qué no?; recordemos que el mismo Huidobro se autocalifica de “antipoeta y mago” (IV: 401), lo cual le da carta de ciudadanía en su reino imaginario, que emula no tanto la morada del Adán bíblico, como la del huidobriano: “Adán, primera / Palabra que hirió el silencio de la Tierra”. A sus criaturas literarias (Altazor y Adán) les es dado usar este lenguaje fundacional que construye su particular visión del mundo. Especialmente, para el canto que nos interesa, el sentido se configura a partir de esta palabra poética, que como indica Yurkievich, 1979: 147:

“Los fonemas, emisores de latencias sémicas, tienden por atracción sonora a constituir sus propios circuitos de significancia, sus constelaciones de lexemas virtuales”.

Así, la palabra poética, entra en nosotros con lo más prístino de su

significado primigenio $\pi o i \acute{e} \sigma i \varsigma$, vale decir la fuerza creativa inicial. Acudimos a Heidegger 1997: 113, quien indica:

“Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él. Tal decir es un proyectar la luz en donde se dice lo que como ente llega a lo manifiesto. [...] El decir proyectante es Poesía: el decir del mundo y la tierra [...]. La Poesía es el decir de la desocultación del ente. [...] El decir proyectante es aquel que en la preparación de lo decible, al mismo tiempo, trae al mundo lo indecible como tal”.

Para Huidobro, lo inefable e inexpresable debe tener cabida en el plano del arte, especialmente para el que postulaba una estética nueva y original donde:

“... la primera condición del poeta es crear; la segunda crear, y la tercera, crear”.

(*El creacionismo*, 1964: I, 673).

El mayor problema para nuestro poeta-esteta es componer un poema en donde el lenguaje sea también un producto absolutamente original. Claro que tal obra, sin un asidero en algo más concreto no permitiría llegar a develar el sentido de lo que está cantando. De este modo, los seis cantos previos a la apoteosis final serían una forma de preparar a los lectores para llegar al momento culminante de su creación.

Desde una perspectiva lingüística y parafraseando la tercera tesis del Círculo lingüístico de Praga¹⁵, el discurso poético se encuentra en el plano del habla; vale decir, como creación individual de un poeta, que se enfrenta a la vez a la tradición poética inmediata (en el plano de la lengua) y, por otro, al lenguaje en su uso corriente, como hecho sincrónico. Además, se trata de un

15 Explica Fontaine, 1980: 32: “Desde el punto de vista de la relación con la realidad extra-lingüística, pueden reconocerse en el lenguaje dos funciones: la función comunicativa, cuando el enunciado apunta al significado, y la función poética, cuando se dirige hacia el significante”. Para el problema de la *automatización* y *desautomatización* del lenguaje, véase Steiner (1982: 15); Lázaro Carreter (1987: 67).

tipo de discurso desautomatizado, vale decir se sale del campo del lenguaje corriente, para instalarse dentro del marco del uso poético en cuanto hecho comunicativo concreto, centrándose en la facultad creativa del mismo. Sin embargo, al enfrentarnos a un lenguaje inventado al modo del utilizado en el canto que nos ocupa, parecería que los esfuerzos huidobrianos no pasarían de ser una mera bravata, pues el “vocabulario” ahí empleado no remite a signos cuyos significados podamos deducir. Ahora bien, lo que comunica nuestro vate es exactamente uno de los modos en que el lenguaje puede destruirse: a partir de los escombros — por llamarlos de alguna manera — él recrea un código comunicativo que es correlato fiel de la hecatombe ahí ocurrida. A este respecto, indica Coseriu 1977: 207:

“... la poesía es siempre absoluta y, precisamente, crea también otros mundos posibles. La poesía hay que interpretarla, pues, como «absolutización» del lenguaje que, sin embargo, no ocurre en el plano lingüístico como tal, sino en el plano del sentido del texto. En la poesía, todo lo significado y designado mediante el lenguaje se convierte a su vez en un «significante» cuyo «significado» es, precisamente, el sentido del texto”.

Así, desde este punto de vista, resulta totalmente posible que el lenguaje se recree a sí mismo, cual ave fénix que renace de sus propias cenizas. Más aún, en oposición al uso poético (artístico), una de las características básicas de la comunicación lingüística corriente es la inmotivación, vale decir, la relación significante/significado es arbitraria, no es de carácter necesario. En poesía, por su parte, la relación es motivada, no puede reemplazarse un término por otro sin perder el sentido que se quiere comunicar. Tinianov, 1972: 17, explica clara y sucintamente el concepto de motivación:

“...la justificación de un factor por medio de todos los otros, su concordancia con todos los otros”.

Justamente, hay una férrea concordancia entre el cantar y lo cantado, de

donde emerge un signo motivado que connota el proceso destructivo/creativo de un lenguaje cuyo arrebató incontenible no puede menos que deleitarnos e intrigarnos. Ya hemos indicado que se trata de un lenguaje que renace de las cenizas de otro; pero, por lo mismo, no podemos exigirle que funcione como el anterior: ignoramos cuáles sean sus referentes o sus reglas de selección y combinación. Intuimos que estamos frente a una lengua absoluta de la que el poeta se sirve hasta las últimas consecuencias. Recordemos que la lengua poética contiene en su ser la capacidad de crear cualquier recurso expresivo, cuyos resultados no tienen por qué ser sancionados por la norma impuesta por el lenguaje corriente. En este sentido, Coseriu, 1994: 160, viene en nuestra ayuda cuando dice:

“En un texto poético no hay “desviaciones”¹⁶: en la poesía todo se dice exactamente como hay que decirlo”.

(Traducción de Ana Agud).

Así, estamos en presencia de un lenguaje fundacional. Por otro lado, sabemos que el precio ha sido demasiado alto: la inmolación del protagonista en busca de la palabra absoluta. Sacrificio que es un correlato del viaje en que se destruye un lenguaje para que aparezca otro, nuevo, imaginativo, pleno de sentido, cuya frontera está marcada por ese “Cristal muerte” que señalábamos al comienzo de estas páginas.

4. A MODO DE CONCLUSIONES

No hay duda de que hemos tocado un tema paradójico. Sin embargo, ya nuestra realidad circundante y el lenguaje mismo se encuentran conectados paradójicamente. Así, Selvini et al. (1991: 65) nos ayudan a entender este problema desde una perspectiva psicológica:

“Logramos darnos cuenta, finalmente, de hasta qué punto nos condiciona la entrada y la pertenencia a un mundo verbal. De

16 Sobre la estética de las “desviaciones”, cfr. Cohen: 1970: 14 y ss.

hecho, ya que el pensamiento racional se forma a través del lenguaje, conceptualizamos la realidad según el modelo lingüístico que forma así para nosotros, un todo con la realidad. Pero el lenguaje no es la realidad. Así, el lenguaje es lineal mientras que la realidad viviente es circular. [...]

Nos encontramos aun [sic] atrapados por la absoluta incompatibilidad de los dos sistemas primarios en que vive el ser humano: el sistema viviente, dinámico y circular, y el sistema simbólico (lenguaje), descriptivo, estático y lineal”.

Para el teórico Huidobro, esto no es mayor problema; recordemos lo que dice en “La Poesía”, 1964: 655-656:

“Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no solo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque La poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva”.

En estas “tierras del poeta” es donde la creación de un “pequeño Dios” resulta posible. Por lo demás, en esta obra, Huidobro no se contenta con solo cantar una anécdota plena de imaginación: la palabra poética en sí ha participado de este arranque desenfrenado de imaginación y osadía que reduplica la fuerza del verbo creacionista. Más aún, recordemos lo que dice al respecto Todorov 1975: 38-39:

“El lenguaje no puede desaparecer completamente convirtiéndose en un mero mediador de la significación”.

Es claro que para Huidobro el lenguaje está al servicio del poeta, y, por lo mismo, éste no escatima recursos para demostrar que la lengua es su patrimonio y puede disponer de ella como mejor le parezca. Lo más irónico

del asunto es que esta libertad plena no deja a nadie indiferente, y de aquí podrían nacer posturas tan disímiles como aquellos que consideren que estamos ante una involución del lenguaje, o para otros, — el articulista incluido — que nos encontramos frente a una evolución del mismo. Si de hecho no le negamos a los artistas que desaten su imaginación y creen mundos nuevos absolutamente reñidos con las leyes físicas o la lógica misma, ¿con qué argumento podríamos negarle al poeta su derecho de fantasear y jugar con el lenguaje en su totalidad y no solo al nivel de la anécdota? Consideremos lo que nos enseña Huizinga, 1984: 160-161:

“La estrecha conexión entre la poesía y el enigma se revela en muchos otros rasgos. Lo demasiado claro pasa en los *Skaldas* como falta técnica. Una vieja exigencia, que también ha regido entre los griegos alguna vez, es que la palabra poética debe ser oscura. Entre los trovadores, cuyo arte delata, como ningún otro su función de juego de sociedad, tenemos el *trobar clus*, literalmente “poetizar hermético”, poetizar con sentido oculto, como un mérito especial”.

Así, pues, Huidobro, a pesar del modo originalísimo con que escribe, tiene a su haber una larga tradición para avalar su quehacer lúdico que se traduce aquí en que nuestro autor se divierte utilizando distintos recursos que maten su decir poético.

Nos damos perfectamente cuenta de que la aventura que implica arriesgarse en los juegos lingüísticos y de sentido presentes en el poema viene a ser un salto mortal — nunca mejor dicho — que da el “eternauta” Altazor/Huidobro en su paracaídas poético. Salto mortal por lo atrevido y novedoso del código inventado, consecuente con la teoría creacionista que lo fundamenta. De este modo, si hasta el Canto VI tenemos un código reconocible, a pesar de las cabriolas morfosintácticas o de las distintas paradojas con las que se nos bombardea sin tregua, la consecuencia lógica es que el postrer canto forme parte del signo total. En este sentido, Hey, 1979: 56, nos da una pista al decir:

“Este nuevo orden [el del Canto VII] crea significados nuevos que no pudieron haber existido a no ser por el *Nonsense*, este conflicto fecundo entre lenguaje y antilenguaje”.

Es verdad, tan fecundo como la imaginación que dio vida a este y otros textos poéticos huidobrianos.

Para terminar, una cita de Erasmo tomada de su *Elogio de la Locura*, en que nos describe a sus “amados fatuos”, tan caros para él:

“... fijaos en que tales seres hállanse exentos del miedo de la muerte, que es, vive Júpiter, no pequeña ventaja; no sienten remordimientos de conciencia; no les dan terror las almas en pena; no se espantan de las [sic] fantasmas ni de los duendes; no les atemoriza la amenaza de los males ni les anima la esperanza de los futuros bienes, [...]. No se ruborizan por nada; nada respetan; nada ambicionan; nada envidian...”

Erasmo (1984: 34).

¡Qué mejor descripción! Parece hecha a medida para el iconoclasta Huidobro — guardando todas las distancias posibles, claro — y con todo el respeto y admiración que sentimos por nuestro poeta. De no haber sido así ¡amás habríamos tenido el goce de tener en nuestro acervo poético una obra como la que ahora comentamos.

B I B L I O G R A F I A

Obras de Huidobro

ADAN. 1964. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Edición de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., tomo I, pp.223-254.

ALTAZOR. 1964. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Edición de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., tomo I, pp. 365-423.

ALTAZOR. 1976. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Edición de Hugo Montes, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, tomo I, pp. 318-349.

Altazor. 1989. En *Altazor, Temblor de Cielo*, Edición de René de Costa, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., pp. 55-138.

La poesía (*Manifiestos*). 1964. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Edición de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., tomo I, pp. 654-656.

Non Serviam (*Manifiestos*). 1964. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Edición de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., tomo I, pp. 653-654.

Bibliografía general

BARY, David. 1979. ‘*Sobre los orígenes de Altazor*’, en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, Nos. 106-107, pp. 111-116.

BERNE, Eric. 1991. *Games people play*. “The basic book of transactional analysis”, 34th. Printing, New York, Ballantine Books.

CARROLL, Lewis. 1971. *Through the looking glass and what Alice found there*, London, Oxford University Press, pp. 113-245.

COHEN, Jean. 1970. *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

COSERIU, Eugenio. 1978. *DELIMITACION Y ENTORNO*, “*Dos problemas de una lingüística del hablar*”, en *Teoría del Lenguaje y Lingüística*

general, 3ª. Ed., 1ª. Reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

_____. 1977. 'Tesis sobre el tema «lenguaje y poesía»', en *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Editorial Gredos, S.A., pp. 201-207.

_____. 1994. *Textlinguistik: eine Einföhrung*, 3 Auflage., Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.

COSTA, René de. 1984. *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.

DUBOIS, Jean et al. 1983. *Diccionario de Lingüística*, 2ª. Ed. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

ECO, Umberto. 1994. *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Comercial, S.A.

FRIEDRICH, Hugo. 1974. 'Mallarmé', en *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., pp. 125-182.

GARCIA PINTO, Magdalena. 1979. 'El bilingüismo como factor creativo en *Altazor*', en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, Nos. 106-107, pp. 117-127.

GIBSON, Etienne. 1974. *Lingüística y Filosofía. 'Ensayo sobre las constantes filosóficas del lenguaje'*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

GOICÉ, Cedomil. 1979. 'La comparación creacionista: Canto III de *Altazor*', en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, Nos. 106-107, pp. 129-139.

- _____. 1992. ‘*Altazor de Vicente Huidobro*’ en *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., pp. 41-49.
- _____. 1974. *La poesía de Vicente Huidobro*, 2ª. ed., Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad.
- GONZALEZ-COBO D. y Ma. L. GARCIA-NIETO O. 1982. ‘*Destrucción y creación en Altazor: El hallazgo de la palabra mágica*’, en *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC, tomo XLIV, No. 87, pp. 63-90.
- HEIDEGGER, Martin. 1997. *Arte y poesía*, 8ª. Reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1978. *Being and Time*, Southhampton, Camelot Press Inc.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. [s.a.]. ‘En busca del verso puro’, en *Estudios de Versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp.253-270.
- HEY, Nicolás. 1979. ‘*Nonsense en Altazor*’, en ‘*Vicente Huidobro y la vanguardia*’, Madrid, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, Nos. 106-107, pp. 141-147.
- HUIZINGA, Joan. 1984. *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- LAZARO CARRETER, Fernando. 1987. *Diccionario de términos filológicos*, 3ª. ed., 7ª. Reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- MARTINET, André. 1984. *Elementos de lingüística general*, 3ª. Edición, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- PRAGUE LINGUISTIC CIRCLE. 1982. ‘*Theses Presented to the First*

Congress of Slavic Philologists in Prague, 1929, en *The Prague School. Selected Writings*, P. Steiner, Editor, Austin, University of Texas Press, pp. 3-31.

QUILIS, Antonio. 1988. *Fonética acústica de la lengua española*, 1ª. Reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

_____. 1986. *Métrica Española*, 3ª. Ed., Barcelona, Editorial Ariel, S.A.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1975. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, 1ª. Ed., 3ª. Reimpresión, Madrid, Espasa Calpe, S.A.

REIS, Carlos. 1985. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

ROTTERDAM, Erasmo de. 1984. '*Elogio de la locura*', en *Elogio de la locura y Coloquios*, México, Ed. Porrúa, S.A. pp. 1-91.

SELVINI PALAZZOLI, M. et al. 1991. *Paradoja y contraparadoja*. "Un nuevo modelo en la terapia de la familia con transacción esquizofrénica", Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

TEILTELBOIM, Volodia. 1995. *HUIDOBRO, La marcha infinita*, 3ª. Edición, Santiago de Chile, Ediciones BAT.

TINIANOV, Iuri. 1972. '*El ritmo como factor constructivo del verso*', en *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S.A., pp. 11-56.

TODOROV, Tzvetan. 1975. *Poética*, 2ª. Ed. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.

VASQUEZ SOLANO, Claudio A. 2001. “*Mil versos gongorinos: una aproximación al problema de la cantidad silábica en la poesía de don Luis de Góngora y Argote*”, en *Estudios Hispánicos*, No.26, Osaka, Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka, pp. 87-116.

YURKIEVICH, Saúl. 1979. ‘*Altazor: La metáfora deseante*’, en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, Nos. 106-107, pp. 141-147.

_____. 1978. ‘*Vicente Huidobro: el Alto Azor*’, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 3ª. Ed., Barcelona, Barral Editores, pp. 55-115.

