«NONSENSE» EN «ALTAZOR»

Una de las características más notables de *Altazor*¹ es la presencia —por primera vez en la poesía huidobriana— de juegos lingüísticos extensos y de complejidad diversa. Gran parte del poema nos parece convencional, según el uso corriente del lenguaje que Huidobro emplea, y no se desvía de las normas lingüísticas. Otras secciones, en cambio, parecen ser juegos lingüísticos en la tradición del *Jabberwocky*, de Lewis Carroll, o bien tentativas hacia una poesía de sonidos en el estilo de Morgenstern o de los futuristas rusos. Nos será útil como hipótesis preliminar dividir en tres categorías el lenguaje del poema: (i) sentido, (ii) *Nonsense*², (iii) sonidos. Suponemos que el *Nonsense*, nuestra segunda categoría, no es simplemente un desmentimiento del sentido, sino un modelo del lenguaje controlado de manera sistemática y sujeto a sus propias leyes.

Una característica obvia del *Nonsense* en el poema es el uso de palabras creadas, o palabras *portmanteau* —usando la terminología de Humpty Dumpty— en la tradición de Lewis Carroll. El pasaje siguiente del canto V nos servirá de ejemplo:

De la firmeza hasta el horicielo
Soy todo montañas en la azulaya

¹ Vicente Huidobro, *Altazor o el viaje en paracaídas* (Madrid, 1931). Para detalles bibliográficos de los fragmentos publicados anteriores a 1931 y ediciones posteriores, véase Nicholas Hey, «Bibliografía de y sobre Vicente Huidobro», *Revista Iberoamericana*, 91 (1975), pp. 293-353.

² Hay una convención entre críticos de juegos lingüísticos en la poesía inglesa que permite una distinción entre *Nonsense* (con mayúscula) y *nonsense* —lo que carece de sentido—. Véase Elizabeth Sewall, *The Field of Nonsense* (Londres, 1952), pp. 3-5. Hemos guardado el término inglés por varias razones. En particular la palabra inglesa tiene sugestión de lo lúdico, lo intelectual, los acertijos, y toda una tradición literaria inglesa (de Lear, Carroll, Peake, MacNeice y otros). No hay equivalente castellano que evoque tantas asociaciones.

Bailo en las volaguas con espurinas
 Una corriela tras de la otra
 Ondola en olañas mi rugazuleo
 Las verdondilas bajo la luna del selviflujo
 Van en montonda hasta el infidondo
 Y cuando bramuran los hurafones
 Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas
 Hay un nufundo que grita pidiendo auxilio³.

No es difícil desenmarañar las raíces de la mayoría de las palabras *portmanteau*: *horicielo* de *horizonte* y *cielo*; *montalas* de *montañas* y *alas*; *azulaya* de *azul* y *playa*. La palabra *firmeza*, sin embargo, nos da algunas dificultades. Es, por supuesto, una palabra correcta que significa la fijeza o la constancia (significados que parecen admisibles aquí). Por otra parte, puede ser una palabra *portmanteau* creada por una fusión de *firmamento* y *cabeza*. Esto también es admisible, dado el contexto en el cual aparece la palabra. Las dos interpretaciones pueden ser admisibles, y así este uso de *firmeza* puede ser un ejemplo de una palabra *portmanteau* recién creada, que es también un juego de palabras sobre una palabra ya existente⁴.

Las otras palabras *portmanteau* sencillas de este pasaje son *bramuran* (de *braman* y *murmuran*), *hurafones* (de *huracanes* y *tifones*) y *naufundo* (de *náufrago* y *moribundo* o *profundo*, con, tal vez, una insinuación del verbo *hundir*). Las otras invenciones son algo más complicadas y, por consiguiente, más difíciles de descifrar, pero en todos los casos hay algún indicio del significado. No hay posibilidad de que las palabras creadas pierdan el poder evocador de sus elementos constitutivos (el cual ocurre en el caso de palabras *portmanteau* en el lenguaje corriente), puesto que las palabras *portmanteau* de Huidobro acaban de ser creadas. No han entrado —ni es probable que entren— al lenguaje. La palabra *volaguas* sugiere *volar* y *aguas*, y quizá la frase adverbial *en volandas*; *espurinas* le recuerda al lector *espuma* y, tal vez humorísticamente, *aspirinas*, aunque la terminación en *rin*as puede también evocar a bailarinas, teniendo en cuenta el verbo inicial de esta línea. Se puede postular significados para todas las palabras problemáticas de esta sección del poema, y tenemos que concluir que aquí está funcionando cierto sistema de significantes y significados.

³ Las referencias de páginas son de *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago, 1976), tomo I.

⁴ Véase Cedomil Goic, *La poesía de Vicente Huidobro* (Santiago, 1974), pp. 218-219.

Deberíamos observar ahora que es posible que la tarea de precisar el significado exacto de cada palabra creada pueda ser innecesaria. El medio puede ser el mensaje; un juego intelectual que produce una satisfacción sencilla para el lector, cuyo respeto reverencial frente a los juegos atrevidos del poeta con los sonidos del lenguaje habrá eclipsado toda necesidad de examinar las precisas definiciones semánticas.

Las palabras en cuestión, a excepción, posiblemente, de *firmeza*, son todas invenciones; palabras que no existieron hasta el momento en que Huidobro las inventó. Pertenecen a un sistema lingüístico suyo, un sistema que no es admitido por ninguna sociedad. Y, sin embargo, al lector le invita y estimula a entender el pasaje, en parte porque las nuevas palabras se corresponden con un sistema gramatical y sintáctico normal (*bramuran* es claramente un verbo; su sujeto tiene que ser *los hurafones*), y en parte a causa de la presencia de trozos reconocibles de palabras auténticas dentro de las palabras *portmanteau*. Entendemos este *Nonsense* refiriéndonos al sentido. Este pasaje es, evidentemente, un desarreglo de las normas lingüísticas, pero también demuestra conocimiento implícito del orden convencional. La comprensión del pasaje depende de su relación con el lenguaje normal, ya que las palabras de *Nonsense* adquieren significado sólo por su divergencia de un sistema lingüístico ya existente.

Es muy importante subrayar que aquí nos ocupamos de un sistema lingüístico inventado, en el cual las palabras se ven ante todo como palabras; esto es, las palabras en el poema de Huidobro son importantes no tanto por lo que quieren decir en el lenguaje castellano, sino por lo que podrían significar dentro del sistema lingüístico que construye Huidobro. A veces en el poema se permite Huidobro un procedimiento *portmanteau* en orden inverso. Mientras inventa una nueva palabra, nos muestra las cualidades *portmanteau* de una palabra auténtica:

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede
convertir en un parasubidas maravilloso (p. 384).

A pesar de ser palabra creada, la invención *parasubidas* se entiende inmediatamente a causa de la formación análoga de *paracaídas*, y así al lector le recuerda el aspecto *portmanteau* de *paracaídas* y su significado original. En este caso presenciamos una articulación del sentido gracias a la proximidad del *Nonsense*.

Todo esto parece indicar que el poeta está descontento con un sistema en el cual los significados corresponden a las palabras (los signos) de una manera arbitraria. Quiere disecar la palabra a fin de ver si su

significado íntimo corresponde a su significado público. En varios casos sugiere Huidobro una correspondencia entre palabra y referencia donde no hay relación etimológica. En la secuencia del *meteoro* hay evidencia de interacción compleja entre sentido y *Nonsense* que indica cierta tensión entre las dos zonas:

Sin hacer caso de los meteoros que apedrean desde lejos
Y viven en colonias según la temporada
El meteoro insolente cruza por el cielo
El metep plata el metecobre
El metepiedras en el infinito
Meteópalos en la mirada
Cuidado aviador con las estrellas
Cuidado con la aurora
Que el aeronauta no sea el auricida (p. 416).

El punto de arranque de este juego lingüístico es el *meteoro*, palabra que trata Huidobro como a una palabra *portmanteau* ya existente, y que se puede desmontar. Trata la terminación *-oro* como a *oro*, el metal, con el cual no existe ninguna relación etimológica, y después lo sustituye por otros metales —*plata* y *cobre*—. Nos asombramos al leer la palabra *metepiedras*; la piedra después de una serie de metales, pero es esto quizá un indicio de que el sentido se reafirma otra vez, puesto que hace referencia a los meteoros, los cuales son de piedra verdadera; el verbo *apedrear*, en la primera línea del pasaje, lo indica también. Pero esta palabra *metepiedras*, con terminación plural y artículo singular, sugiere también el que arroja los meteoros, la persona o el ser que coloca estas piedras en los cielos. La amonestación al aviador —de tener cuidado— así adquiere una ambigüedad fina; las estrellas pueden ser objetos frágiles o proyectiles teledirigidos con malevolencia. En la línea:

Cuidado aviador con las estrellas

no hay ningún elemento de *Nonsense*, pero el juego lingüístico precedente la hace ambigua.

Meteópalos, sin artículo, sugiere otra evolución en el sistema del *Nonsense*. Puede ser sustantivo por analogía con *metepiedras*, pero la carencia del artículo parece indicar un imperativo verbal (o tal vez un tiempo indicativo, siendo *metepiedras* el sujeto). Además, la serie ya se ha desarrollado desde los metales a la piedra, y ahora a las piedras preciosas. La sintaxis de este pasaje ya tiene una enorme ambigüedad potencial gracias a la presencia del *Nonsense*, y nos es casi imposible establecer una sola interpretación de esta línea.

Otro elemento de *Nonsense* se plantea en la invención *auricida*. Tiene que significar matador de auroras, ya que *aurora* aparece en la línea precedente, pero la invención todavía tiene relación con el juego del *meteoro*. Hasta ahora el poeta se había quedado con *mete-*, mientras la terminación *-oro* se transformaba varias veces. El oro nos conduce ahora a *áureo*, palabra que esta vez sí tiene relación etimológica con *aurora*, y el elemento *áureo* ahora asume la primera posición en la nueva palabra *portmanteau*. La línea final del pasaje:

Que el aeronauta no sea el auricida

se entiende perfectamente, pero el lenguaje del poeta se ha contaminado con *Nonsense* y el aviador ha sido sustituido por *aeronauta*, el cual —aunque una palabra auténtica que forma parte del lenguaje fuera del poema— demuestra otra vez una formación *portmanteau* y, por consiguiente, análogo a las invenciones del *Nonsense*, tal como *auricida*. Al lector le recuerda también los orígenes «perdidos» de *aeronauta*, ya que acaba el lector de asistir a una exhibición de palabras *portmanteau*, y notará el mismo procedimiento en la formación de esta palabra.

Hay más palabras *portmanteau* en el juego extenso de la *golondrina*:

Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrima
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondía... (p. 413).

La primera palabra en la serie es *golondrina*, una palabra auténtica con significado auténtico. Todas las transformaciones tratan a *golondrina* como a una palabra formada según el procedimiento *portmanteau*, y cada una contribuye una terminación distinta. Es posible precisar un significado referencial para cada terminación y, si nos ocupamos de sentido y no de *Nonsense*, sería esto el procedimiento correcto. Se tendría que decidir, por ejemplo, si la terminación *-china* hacía referencia a china,

el material; a China, el país; a una criada, o a una naranja⁵, o si aquí había alguna ambigüedad total de significados. Pero tal búsqueda para el significado referencial sería en gran parte inaplicable. Las terminaciones distintas de *golondrina* obedecen a una regla suya: todas riman. Aunque no se puede ignorar totalmente los juegos semánticos que están presentes aquí, ya que cada terminación necesariamente lleva consigo un grupo interrelacionado de sugerencias semánticas, es el sonido de la terminación —y no el significado puramente semántico— el que es motivo predominante para el uso de cada palabra creada. Todas las transformaciones están de acuerdo con este sistema de *Nonsense* que vincula las palabras por una semejanza fonética y no por la correspondencia semántica.

Este ejemplo obedece a las convenciones de poesía de *Nonsense* que se encuentra en las canciones infantiles, en las cuales la rima es a menudo la fuente de inspiración para todo el poema —un procedimiento que conduce a imágenes que pueden aparecer grotescas⁶—. Otra característica de este tipo de *Nonsense* es el ritmo, que casi siempre es regular. La poesía de *Nonsense* de Edward Lear y de Lewis Carroll observa esta convención, y el pasaje de la *golondrina* de Huidobro es, en gran parte, arreglado en pares de líneas que son rítmicamente idénticas. Es significativo que, al punto en que el ritmo cesa de ser regular, el *Nonsense* desaparece y el sentido reaparece:

La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo (p. 413).

Es como si la interrupción del ritmo permitiese el rompimiento del hechizo del *Nonsense*, y se comprende la terminación *-día* como si significara *el día* (a pesar del artículo femenino), y esto deja salir una línea

⁵ El hecho que el significado de *china* como naranja sea limitado geográficamente a una región que, según sepamos, nunca visitó Huidobro, no es razón suficiente para descartar su presencia posible en esta línea. Los límites geográficos de los significados de palabras —y además los límites históricos— no deberían disuadirnos de buscar significados adicionales que pueden ser relacionados al significado total de la obra. Es curioso que ningún crítico de *Altazor* haya observado la interpretación chilena de la línea:

Viene gondoleando la golondrina (p. 413),

por lo cual *gondoleando* deriva de *góndola*, un autobús, y *golondrina* tendría su significado chileno de camión de mudanzas.

⁶ Véase Emile Cammaerts, *The Poetry of Nonsense* (London, 1925), pp. 40-42.

de sentido procedente del significado referencial de la palabra en vez de otra línea de *Nonsense*, inspirada por la rima o el ritmo.

Hasta en los sonidos del canto VII hay sugerencias de un sistema en varios lugares. Por ejemplo:

Ululayu
lulayu
layu yu (p. 436).

Aquí la palabra inicial se trunca por eliminación progresiva de cada elemento inicial sucesivo hasta dejar sola la sílaba final. En cierto modo se podría decir que todas estas palabras —o sonidos— riman. También se nota una tendencia a suprimir las consonantes para dejar las vocales, pero este procedimiento no es de extrañar, ya que la rima depende de los sonidos vocálicos. El sistema que funciona aquí (semejante a juegos con nombres propios jugados por niños en varios países europeos) es uno que insiste en retener y repetir un sonido particular, y en este respecto es semejante al sistema en el pasaje de la *golondrina*.

En general, sin embargo, se puede decir que en el canto VII el aspecto fonético del lenguaje parece dominar totalmente, y a lo largo de la mayor parte de este canto es muy difícil identificar un sistema. Si repetimos las subdivisiones del lenguaje del poema, podemos decir que la primera categoría —sentido— emplea el lenguaje en su forma convencional —se respeta y se obedece a las reglas del lenguaje—; el *Nonsense*, en cambio, parece ser una tentativa a revivificar el lenguaje por el empleo de una nueva serie de reglas coherentes entre sí, pero que infringen las reglas del lenguaje convencional; los sonidos —o galimatías— de las secciones finales del poema son una tentativa a prescindir de todas las reglas. El *Nonsense*, aunque parezca ser una fuerza en oposición al sentido, puede ser el resultado o la síntesis del conflicto entre el sentido y el sonido, entre reglas convencionales y la carencia de reglas. No es el *Nonsense* que se opone al sentido, sino el sentido —la concentración en el aspecto fonético de las palabras—, y el *Nonsense* aparece cuando el sentido (lo semántico) y el sonido (lo fonético) están en algún equilibrio. En el canto VII, el sentido ha sido casi totalmente vencido por el sonido, así que hay muy poco *Nonsense* aquí.

El orden nuevo que aparece en el *Nonsense* es el orden personal del poeta, pero es un orden que parece coherente dentro de los límites de su propio sistema y que parece censurar el orden del lenguaje convencional por ser ilógico o ambiguo. En el lenguaje cotidiano las palabras normalmente no tienen una razón intrínseca para significar lo que sig-

nifican. Solos, los signos no significan nada, y el significado otorgado a estos signos no es más que una convención social. Los signos se diferencian entre sí en apariencia o en sonido (con excepción de los juegos de palabras), precisamente para indicar una divergencia de significado entre un signo y otro. Hay una lógica que rige el sistema total, pero si uno se concentra en un solo signo verbal, no se puede encontrar relación lógica entre la cosa referida y la apariencia o sonido de su nombre. Los actos de violencia que comete Huidobro en contra del lenguaje son en parte tentativas para descubrir si el lenguaje tiene un significado íntimo, penetrable, y los resultados del procedimiento deformador que usa Huidobro son poco favorables. Pero su nuevo orden trata de darnos esta relación de suministrar una postulada vinculación lógica entre un nombre y una cosa, generalmente por asociación fonética. Este nuevo orden crea significados nuevos, que no pudieron haber existido a no ser por el *Nonsense*, este conflicto fecundo entre lenguaje y antilenguaje.

NICHOLAS HEY

Oxford University, England.