



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Avila Rubio, M. (2000). *Altazor: la experiencia del triunfo* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: Altazor: la experiencia del triunfo

Autor: Mario Jhonny Avila Rubio

Año: 2000

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Analogía absoluta, cultura, lenguaje, libertad, modernidad, Blanca Varela, surrealismo, existencialismo, Generación del 50.

Referencia en APA 7ma. ed.

Avila Rubio, M. (2000). *Altazor: la experiencia del triunfo* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La presente tesis tiene por objetivo exponer la obra *Altazor* como una experiencia de triunfo, en el sentido de que, identifica en el poemario una revelación que supera la lucha de contrarios. El estudio, compuesto de ocho capítulos, nos presentará un análisis de la relación entre el lenguaje y la cultura, con apoyo de las formas de función poéticas y la analogía.

Palabras Clave: Eric Berne, Erich Fromm, Guillermo Sucre, Lucien Goldman, Martha Rodríguez, Octavio Paz, René de Costa, Vicente, Huidobro, analogía absoluta, cultura, lenguaje, libertad, modernidad, Blanca Varela, surrealismo, existencialismo, Generación del 50, estilo, zoológico.



MARIO JHONNY AVILA RUBIO

ALTAZOR: LA EXPERIENCIA DEL TRIUNFO

(Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura)



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS-E.A.P. DE LITERATURA

Año 2000

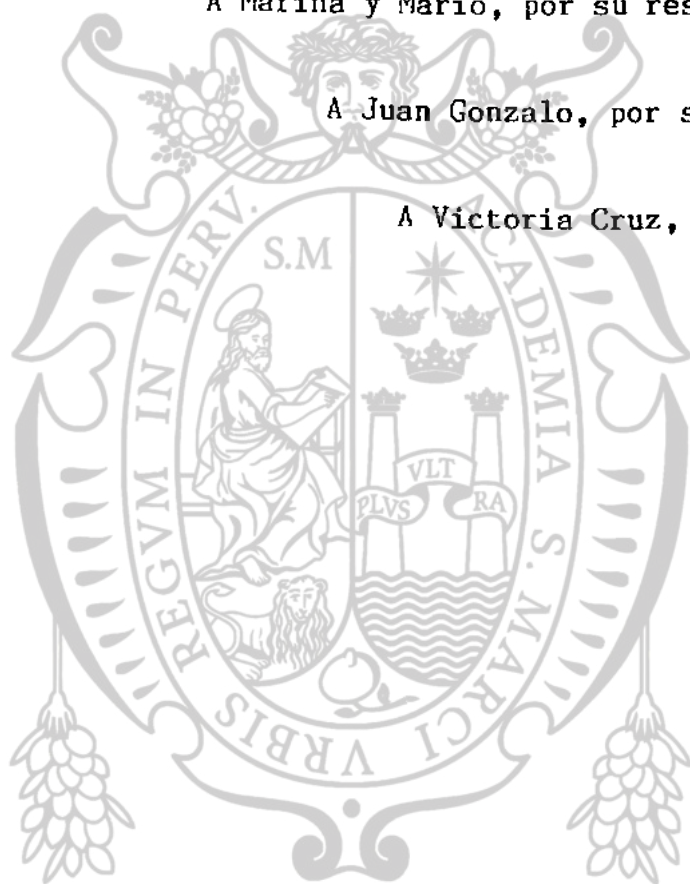


A Lola y Néstor, por su casi siglo.

A Marina y Mario, por su resistencia.

A Juan Gonzalo, por su poesía.

A Victoria Cruz, por ella.

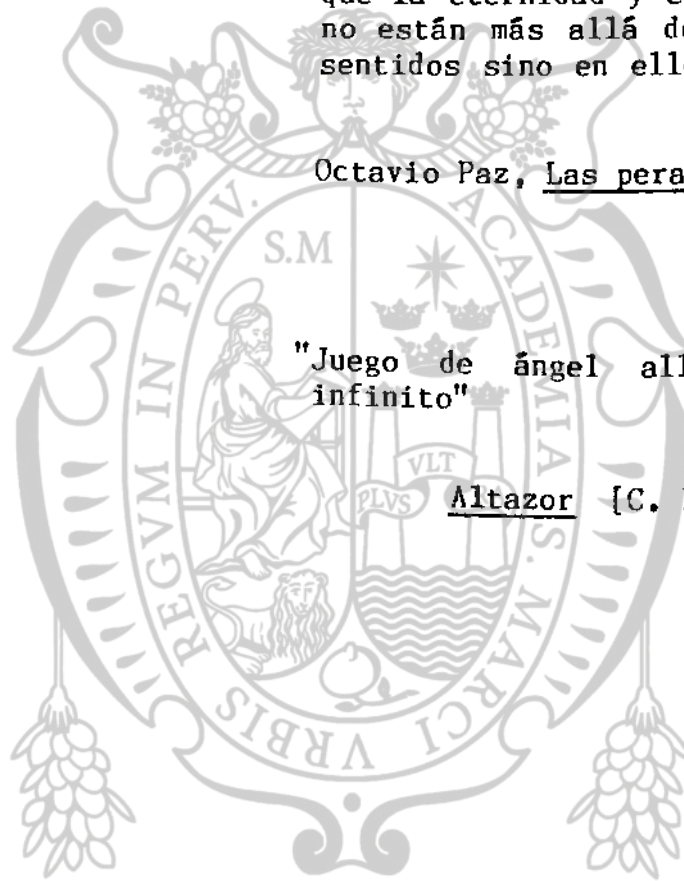


"Los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y el absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos"

Octavio Paz, Las peras del olmo

"Juego de ángel allá en el infinito"

Altazor [C. III, 149]



AGRADECIMIENTOS

En un medio como el nuestro, donde no existen instituciones dedicadas a dar un real apoyo económico a la elaboración de tesis universitarias, menos si se trata de literatura, es obvio que abundan las dificultades, especialmente para lograr el tiempo libre necesario para esta ardua tarea de lectura y reflexión, así como en la adquisición del suficiente material bibliográfico.

No obstante, aunque pocas, siempre se presentan manos dispuestas al auxilio, como las del profesor Marco Martos, nuestro asesor, quien entusiasta y desinteresadamente nos ha brindado su ayuda, tanto al facilitarnos buena parte de la bibliografía consultada y regalarnos su tiempo para escucharnos y guiarnos con sus sugerencias, como al tener la iniciativa de auxiliarnos en situaciones que iban más allá de su mera función académica.

Asimismo, vayan nuestros agradecimientos a todos los amigos a quienes hemos recurrido por uno u otro motivo. A Daniel Mathews, entre ellos, quien asegura -y le creemos- haber venido especialmente de Huancayo sólo para prestarnos la edición de Altazor (de René de Costa) que hemos usado. Igualmente, a Hugo Lévano por apoyarnos en el tipeo de las primeras versiones de esta tesis, aunque algún jetatori hiciera que perdiera la última. También, a Alfredo Rubio, Antonio Ureta y Jorge Ninapayta por su pequeña pero importante colaboración. Igualmente, a Andrés Cabezas, a quien hemos molestado -con su venia, esperamos- varias veces. Del mismo modo, a Edda Prato, cuya confianza fue importante en un momento crucial en que el trámite amenazaba con detenerse. Agradecemos también -no queda más remedio- a Carlos Ríos, en especial por su apoyo emocional en nuestras conversaciones al 3,5 % y 1 100 ml multiplicado por 4.

Antes de terminar, un agradecimiento especial a nuestros padres por su importante ayuda durante los meses del último tramo de la composición de este estudio.

Finalmente, las gracias a Victoria Cruz, compañera de ruta, por acompañarnos de buena gana en esta pedregosa empresa.



INTRODUCCION

Emotivo y críptico, Altazor (1) del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) ha suscitado y suscita hasta hoy múltiples interrogantes que, aunque agudos y reconocidos estudiosos han alumbrado con sus linternas exegéticas, renacen aún como Lázaros inquietantes y Fénix perturbadores. Estos renaceres, precisamente, sensibilizaron nuestro aparato decodificador e interpretativo y empezamos así a recorrer las sinuosidades significativas de este mensaje cautivador.

Ya en las profundidades de sus galerías semánticas, encontramos indicios que nos llevaban a la posibilidad de una lectura diferente de las realizadas por dos de los más importantes exégetas de la obra mencionada: René de Costa (2) y Guillermo Sucre (3). Nació, así, nuestra hipótesis: para nosotros, Altazor, el poema,



no era la experiencia del fracaso o de la derrota, como sostienen los mencionados estudiosos, sino del triunfo. Demostrar esto es, entonces, nuestro propósito, para finalmente poder refutar las aseveraciones de dichos autores; razón por la cual, en el vasto conjunto de estudios sobre la obra de Vicente Huidobro, nos centramos en los trabajos referidos.

Al enunciar la hipótesis, hemos ya enunciado los límites de nuestro trabajo: todo el análisis está dirigido a demostrarla. De ahí que varios e interesantes temas hayan sido dejados de lado o tratados ligeramente, pues nos desviaban de nuestro objetivo, y los desarrollados con amplitud se justifican porque llevan a la comprensión del problema planteado. En este sentido, por ejemplo, se determinan las formas del lenguaje poético en Altazor, no con el fin de hacer un inventario sin sentido, sino porque ello es como el filo de la hoja que, entre la maleza, abre el camino que nos lleva a nuestro destino.

En cuanto a los niveles de análisis, en este poema especialmente, el semántico no puede desligarse del análisis formal del lenguaje, ya que, como veremos, las formas de la función poética son sumamente significativas, en la medida en que el grado de complejidad de aquéllas

va a indicar la cercanía o lejanía del yo poético respecto de su objetivo. Complejidad que llega a grados mayores en el último canto.

Hemos llegado al punto neurálgico del poema: el último canto. ¿Qué son esos sonidos -difícil llamarlos fonemas- que combinados no llegan a formar signos convencionales? Intuimos que algo nos dicen, pero, a la vez, nos angustiamos porque sentimos que nada nos dicen. Sin embargo, ahí está la clave para entender todo el poema: es el desenlace.

El haber nombrado este elemento de la narración no debe extrañarnos, pues aun cuando Altazor sea un poema, existe en él una constatable narratividad. De ahí que para nuestro análisis nos hayamos servido en algo del esquema semiótico narrativo de Greimas en el eje del deseo; esquema necesario para determinar el objeto del deseo y si el sujeto llega o no llega a entrar en conjunción con aquél; es decir, para determinar el programa narrativo correspondiente.

Para ello, en vista de que la destrucción del lenguaje implica la destrucción de la cultura, ha sido necesario empezar determinando los elementos sociales que impelen al yo poético a su actitud negativa. Asimismo, para no caer en



discusiones bisantinas, explicamos la importancia de la negación cultural y de una reflexión -la nuestra- sobre este fenómeno.

En el segundo capítulo, se busca ordenar la complejidad de los ayudantes y oponentes. En esta tarea, partimos del principio de Erich Fromm, quien recomienda ver en todo fenómeno siempre sus dos caras, para así poder entenderlo de manera integral. Ello nos ayudará a comprender el porqué de las contradicciones que afectan al yo poético.

En el capítulo III se realiza una sistematización de las formas de la función poética, con la finalidad de que sirva como "instrumental" para el análisis del lenguaje en Altazor. Análisis de mucha importancia, puesto que, como hemos visto, dentro de la poética de este poema hay una estrecha relación entre el lenguaje y la cultura. Esta sistematización tiene elementos que constituyen una propuesta nuestra, la cual, por supuesto, está sujeta a ampliaciones, correcciones y precisiones posteriores. No pretende, además, saturar todas las formas posibles, sino que se centra en aquéllas que se dan en el poema que hoy estudiamos y que resultan significativas para nuestro propósito.

En el cuarto capítulo se trata de aclarar



la funcionalidad significativa de algunas constantes como la magia y la analogía, que se relacionan con la ruptura de la norma y el sistema lingüísticos. Esto ampliará nuestro "instrumental" para cumplir nuestro objetivo.

A partir del capítulo V, se empieza a señalar el progresivo alejamiento del lenguaje del poema respecto del lenguaje común, lo que se continúa en los capítulos VI y VII. En éste se da cuenta de la analogía monémica y del sport de los vocablos, elementos importantísimos en la poética de Altazor.

En el capítulo VIII veremos que la intención del yo poético es llegar al "último horizonte", donde se soluciona la lucha de contrarios que produce dolor. Entonces, entra en conjunción con su objeto de deseo; razón por la cual resulta una experiencia de triunfo. Finalmente, contraponemos nuestra lectura a las de René de Costa y Guillermo Sucre.

Vaya nuestro agradecimiento especial a cuatro pensadores de este siglo que han posibilitado esta lectura. Nos referimos a los sicólogos Erich Fromm y Eric Berne, quienes nos dan luces acerca de la problemática de la psiquis del ser humano en su relación con la sociedad, así como al



sociólogo de la literatura, Lucien Goldman, especialmente por su clara explicación del problema de la alienación. El cuarto es nada menos que Octavio Paz, aguda visión que permite comprender la poesía y al poeta modernos.

Obviamente, esta lectura no satura todos los haces significativos del poema. Para decirlo con un lugar común, quedan muchos en el tintero. De ellos, deseamos mencionar tres, que quizá puedan formar parte de un solo estudio. Primeramente, nos gustaría ahondar en la reflexión acerca de la negación de Altazor al cristianismo, para señalar sus razones y sinrazones. Tal vez, como sostiene Oscar Hahn, en este poema Huidobro, contrariamente a lo que parece, finalmente se pone del lado de Dios (4). Para este propósito, habría necesidad de una lectura intertextual, ya que no se podría profundizar en este tema, sin internarse, por ejemplo, en Temblor de cielo. Esto se podría encadenar, seguidamente, con la relación habida entre este poema y el esoterismo, pues hay suficientes elementos que lo justifican. En tercer lugar, resulta importante adentrarse en la investigación que sobre la validez científica de la teoría estética de Huidobro ha iniciado Martha Rodríguez (5). Nos interesa el aporte de ésta en lo que respecta a la finalidad cognoscitiva que para Altazor, al igual que para muchos poetas,



tiene la poesía, así como este asunto de que en un punto de ella, en el "último horizonte", se llega a solucionar la lucha de contrarios. ¿Es posible esto?

Según Paz, al poeta hay que creerle porque dice lo que realmente ha experimentado (6). Siendo a Martha Rodríguez, a esto se podría llamar "teoría experiencial" o "testimonial" que, según ella, no ha sido tomada muy en cuenta por la teoría literaria (7). Podemos, también, como William James, ser pragmáticos y decir que si son tantos los que testimonian lo mismo, es razón suficiente para pensar que es cierto, aunque no se lo pueda demostrar científicamente (8). Sin embargo, el aporte de Rodríguez podría llevar a una prueba científica de la teoría experiencial de Huidobro formulada en Manifiesto de manifiestos como "delirio poético" o "superconciencia". Vicente lo explica de esta manera:

El delirio [poético] es una convergencia intensiva de todo nuestro mecanismo intelectual hacia un deseo sobrehumano, hacia un impulso conquistador de infinito (...) es una realidad en un plano diferente al ordinario. Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos arte (...) es la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos fuera del mundo exterior pueden ponerlo en dicho estado de fiebre nemónica (9)



Y, luego de tres párrafos más, agrega:

Una misteriosa conjunción de hechos, tan libres como en su causa inmediata, desata en el alma del poeta todo un mecanismo de juego de campanas a percusión, y la máquina se pone en marcha, cargada de millones de calorías, de esas calorías químicas que transforman el carbón en diamante, pues la poesía es la transmutación de todas las cosas en piedras preciosas (10)

Sobre la superconciencia, dice:

La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda infinitamente más poderosa que de ordinario. En el estado de superconciencia, la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión (11).

Después, acerca de la revelación, sostiene:

(...) yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendente será su efecto.

Para el poeta creacionista será una serie de revelaciones dadas en imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio, lo que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema (12).

Para Martha Rodríguez, esta teoría testimonial estaría ahora validándose gracias a los avances en los estudios cerebrales, los cuales mostrarían la posibilidad de un conocimiento no discursivo y racional, sino por apofanía o revelación (13) lo que estaría ligado al proceso metaforizador del texto (14) pues habría una "relación sistémica entre delirio y metáfora" (15); así, estamos hablando de un tipo de



cognición estética. Ahora bien, este conocimiento se conseguiría en ese estado de conciencia superior llamado por Huidobro "delirio poético" o "superconciencia", logrado por intensificación de "las funciones síquicas y cerebrales implicadas en el proceso productivo, en su trazado de progresión eufórica y de clarividencia" (16), el cual podría ser observado en el laboratorio. Además, el delirio poético, a decir de Rodríguez, "en el plano de la descripción anátomo-funcional del cerebro, posiblemente asume una representación neuronal específica, correspondiente a un grupo de células estrechamente conectadas que Gerald Edelman denomina grupos neuronales. En este contexto, una neurona puede actuar como elemento excitador para otras neuronas o bien como inhibidor" (17).

La tarea consistiría, entonces, en determinar si para Huidobro el último horizonte y el delirio poético o superconciencia son lo mismo, lo que parece ser aunque no lo diga expresamente, si asumimos como Rodríguez que la caracterización paradigmática del delirio poético es la de F.W.J. Schelling, quien señala precisamente como uno de sus rasgos fundamentales el hecho de solucionar los contrarios, como vemos en las palabras resaltadas de Shelling en la siguiente cita de Rodríguez:



Refirámonos (...) al delirio poético en su evolución discursiva, según la paradigmática caracterización de F.J. Shelling:

"Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente insoluble, también termina según la confesión de todos los artistas y de todos los que participan de su inspiración, en el sentimiento de una armonía infinita; y que este sentimiento que acompaña la culminación sea a su vez una emoción lo prueba ya (el hecho) de que el artista atribuya la **completa solución de la contradicción que ve en su obra** no (sólo) a sí mismo sino a un don espontáneo de su naturaleza" (18)[Resaltado nuestro].

Mas, faltaría comprobar si lo sostenido por Martha Rodríguez es efectivamente confiable. De ser así, el conocimiento de Altazor se enriquecería notablemente, lo mismo que nuestra hipótesis, ya que a juzgar por los testimonios de Huidobro, la experiencia del delirio poético y la revelación estética es el momento maravilloso que lo llena de felicidad (19). De esta manera, el poema Altazor sería la figurativización de la experiencia de esa intensificación, ese in crescendo, que, en el último canto, desenvoca en el delirio poético pleno del poeta Altazor. Mas, como esta propuesta es reciente, hay necesidad de esperar, o buscar, mayor información, la que seguramente llegará con los nuevos descubrimientos de la neurosicología y los posteriores alcances de Martha Rodríguez. Por ello, por el momento nos abstenemos de dar una respuesta categórica a la pregunta de si lo del último horizonte es realmente posible más allá del referente interno del poema.

No entramos, tampoco, en la discusión de si Altazor es la cumbre o la negación del creacionismo. Nuestro propósito, repetimos, es mostrar que el poema es la experiencia del triunfo y no de la derrota o el fracaso. Mas, ya que para llegar a esta conclusión realizamos una descripción del lenguaje, al hacerlo se da luces acerca de sus características, lo que ha de servir para determinar, posteriormente, al cotejarlo con el paradigma creacionista, si se desvía de él o más bien lo expresa en toda su magnitud. Por ello, pensamos que metodológicamente, el que damos ahora es el no obviaable primer paso: la descripción, comprensión e interpretación propias. Aunque, tal vez, este problema se solucione simplemente señalando que el creacionismo se debe entender tanto de una manera estrecha como de de un modo amplio, tal como afirma Giménez-Frontín para la vanguardia en general (20). De acuerdo con esto, Altazor estaría en el segundo caso.

Cabe mencionar, también, que fue durante el Seminario de Literatura Hispanoamericana, conducido por el profesor Marco Martos en nuestros estudios de pregrado, cuando empezamos a leer con cierto detenimiento Altazor o el viaje en paracaídas, lo que originó en nosotros el afán por desentrañar el mensaje oculto de este poema. Posteriormente, motivos de supervivencia originaron

que nos alejamos de esta tarea durante varios años, hasta que, a fines de 1998, no sabemos si en un acto de heroísmo o insensatez por las condiciones totalmente adversas para una empresa de este tipo, hubimos de retomarla. Puede decirse, entonces, que esta lectura que hoy presentamos, se inició en aquel seminario. Lectura accidental y prolongada, por cierto, pero justificable, nos parece, debido a la complejidad de este -a pesar de todos los estudios, incluido el nuestro- todavía misterioso poema.

Finalmente -no está demás decirlo- no pretendemos imponer nuestra lectura como la única posible. Se trata de una propuesta. Pretende sí ser coherente y comprobar nuestra decodificación e interpretación con lo dicho en el poema, pues, como señala Auerbach, "lo que el autor [de la exégesis] afirma debe ser hallable en el texto" (21). De ahí las constantes referencias a los versos de Altazor en los ocho capítulos de este estudio, los cuales están interrelacionados siguiendo una secuencialidad argumentativa.

Sin embargo, en vista de que la poesía es fundamentalmente un objeto de experiencia, se hace muy difícil transmitirla discursivamente. Como señala Paz, la imagen o mención poética dice lo que de manera discursiva no se puede decir,



y hace suya la aseveración de Chuangtsé cuando éste asegura la imposibilidad de comunicar el conocimiento: "Quien conoce no habla", dice el exégeta del taoísmo, "y quien habla ya no conoce". Paz manifiesta su acuerdo con esta afirmación, empero precisa que dicha crítica no le afecta a la imagen, pues ella es algo más que lenguaje, en tanto tiene la capacidad de expresar la complejidad contradictoria de la realidad; y ya que Chuangtsé habla con imágenes, esto le permite hablar a pesar de todo. Es decir, el que habla con imágenes, salva -en parte, al menos, para no ser tan absolutos- la limitación del lenguaje para comunicar la experiencia, porque, más que comunicárnosla, nos la presenta para que vivamos con ella nuestra propia experiencia de conocimiento (22).

Sobre esto, el intuicionismo sostiene que el conocimiento producto de la experiencia es mucho más rico que el discursivo racionalista, pues de este modo nos quedamos solamente en la periferia del objeto de conocimiento, mientras que del primero se ingresa al centro de aquél. En su polémica con el racionalismo, asevera que el conocimiento no es producto del intelecto solitario y unilateral, sino de la percepción emotiva, sensitiva y volitiva del ser humano. Postura que, con los últimos avances de la



neurosicología, se está validando, por ejemplo, al constatar que no sólo existe una inteligencia intelectual, sino también una inteligencia emocional relacionada con órganos específicos, y que muchas veces ésta es más importante para la supervivencia, el éxito y la felicidad (23).

Ahora, para que entre en funcionamiento la totalidad cognoscitiva, se necesita de la experiencia. Empero, el problema empieza cuando se necesita transmitir discursivamente el fenómeno vivido, ya que, hemos visto, este modo tiene limitaciones para comunicar la experiencia con plenitud. Esto, pues, nos sucede a nosotros: no podemos comunicar plenamente nuestra experiencia vivida con el poema Altazor. Además, como señala José Vasconcelos -salvando, por supuesto, las enormes distancias- "ante el Verbo se calla, y tarda una eternidad descifrarlo" (24).



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Tomamos como referencia dos ediciones confiables. Primero, la de René de Costa para Ediciones Cátedra. Aparte de la confianza que merece dicho editor, nos servimos de esta edición porque aquí los versos están numerados, de cinco en cinco, lo que permitirá al lector ubicarlos fácilmente cuando los citemos. Sin embargo, debido al formato pequeño, aunque contados como uno solo, muchos versos son continuados en la línea siguiente, difiriendo así de la edición original de 1931 (Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones S. A.). Para salvar este problema, hemos usado la edición facsimilar de la Editorial Universitaria (Santiago de Chile, 1991), de manera que en nuestro texto los versos citados aparecen como en la edición de 1931. Para una ubicación de Altazor dentro de la obra de Huidobro, ver las visiones de conjunto de René de Costa (Huidobro. Oficios de un poeta) y Saúl Yurkievich ("Vicente Huidobro: El alto azor", de su Fundadores de la nueva poesía latinoamericana). Además, los anexos I ("Vicente Huidobro. Cronología") y II ("Cronología de Vicente Huidobro sobre literatura y arte") del libro Poesía y poética en Vicente Huidobro, de Luis Navarrete Orta.
2. René de Costa, Vicente Huidobro. Los oficios de un poeta.
3. Guillermo Sucre, "Huidobro: Altura y caída". En su La máscara la transparencia, pp. 83-112
4. Oscar Hahn, "Altazor: el canon de la vanguardia o el recuerdo de otras vidas más altas". Prólogo a Huidobro, Vicente, Altazor (ed. facsimilar), Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991, p. 22
5. Martha Rodríguez. "El creacionismo de Vicente Huidobro". En Cuadernos Hispanoamericanos, 556, oct. 1996, Madrid, pp.92-105
6. Octavio Paz, El arco y la lira, cap. "La imagen", p. 107
7. Ob. Cit., p. 93 y 95
8. Parfraseado por A. E. Baker en Iniciación a la filosofía, p. 149: "James se pregunta: ¿Es verosímil que, cuando tantas personas, de razas, épocas y civilizaciones diferentes, testifican la misma experiencia, puedan andar todas equivocadas? La "tradición mística" no podría explicarse de manera plausible. ¿Ha de negar el sordo que los demás puedan oír? 'La serie total de pruebas acerca de la realidad de una experiencia en que Dios se hace presente es algo tan firme, que puedo darme muy bien por satisfecho'".

9. Vicente Huidobro, "Manifiesto de manifiestos". En VERANI, Hugo J., La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos), p. 232
10. Loc. Cit.
11. Ob. Cit., p. 231
12. Ibid, p. 233
13. Ob. Cit., pp. 94-95
14. Ibid, p. 100
15. Ibid. p. 103
16. Ibid., p.96
17. Ibid, p. 98-99
18. Ibid., p. 96
19. "Manifiesto de manifiestos". En VERANI, Hugo J., Ob. Cit., p. 230
20. José Luis Giménez-Frontín, Movimientos literarios de vanguardia, pp. 21-62
21. Erich Auerbach, Mimesis: la realidad en la literatura, p. 524
22. Octavio Paz, El arco y la lira, Cap. "La imagen", pp. 98-113.
23. Esta idea ha sido difundida por Daniel Goleman en su libro La inteligencia emocional.
24. José Vasconcelos, Filosofía estética, p. 116



CAPITULO I

LA NEGACION CULTURAL: UNA NECESIDAD

1.1 Sujeto moderno y antimoderno

Empecemos indagando desde dónde y cuándo habla el yo poético, lo que está explicitado en los siguientes versos del canto I (1):

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919

Es el invierno

Ya la Europa enterró todos sus muertos

115

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

120

La única esperanza

La última esperanza



El referente externo es claro: Europa, Posprimera Guerra Mundial, inicios del socialismo bolchevique (2). El deseo de cambio social también es notorio, pues ve en los "obreros" (el socialismo) la esperanza en la construcción de una sociedad alternativa, obviamente a la capitalista.

Otra característica muy importante de Altazor es la que advertimos en estas palabras del Prefacio: "Nací a los treinta y tres años el día de la muerte de Cristo" [p.55]. Evidentemente, aquel que nace el día de la "muerte de Cristo" (Dios) es el hombre moderno, y está demás decir que no se refiere a su muerte física, pues ésta significó más bien su nacimiento como Cristianismo. En realidad se está refiriendo a la ruptura práctica, ideológica y teórica con el Cristianismo dada en Occidente de manera progresiva a medida en que la economía capitalista iba sustituyendo a la tradición medieval, y que se hace más evidente y se generaliza en el siglo XVIII. Ruptura que se va a manifestar en la instalación de un nuevo núcleo social o estructura en reemplazo de la tradición sostenida por las necesidades del feudalismo y la Iglesia medieval.

En una entrevista, Lucien Goldmann explica este fenómeno. Vale la pena transcribir sus palabras "in extenso":



La oposición entre racionalismo y cristianismo es un fenómeno bastante antiguo, que se hizo manifiesto por lo menos a partir del siglo XVIII, a partir de la filosofía del Iluminismo. Como historiador y sociólogo, pienso que en verdad se podría encontrar tal antagonismo mucho antes, en el siglo XVII por ejemplo, cuando Pascal consideraba que Descartes negaba la existencia de Dios/ pero lo cierto es que el conflicto se tornó evidente y se generalizó a partir del siglo XVIII, y Hegel en la Fenomenología analizó la naturaleza del mismo de un modo muy preciso.

En rigor, el cristianismo había sido eliminado de hecho de la vida social, de la vida cotidiana de la gente, por el desarrollo de la sociedad burguesa, debido a que el elemento de totalización, el elemento de comunidad humana, había desaparecido de las conciencias. En su lugar aparecía, como punto de partida, el individuo racional, o el individuo sensible en vías de acumular experiencias, o bien el *homo economicus* de la economía clásica; pero no había nada más, ninguna realidad, ninguna instancia que trascendiera al individuo.

Este conflicto entre el cristianismo y el racionalismo, que tenía como fundamento social la aparición de la primera sociedad realmente atea en un sector importante de su praxis, el sector económico, se modificó en el curso de la evolución ulterior. La burguesía volvió muy pronto a la religión, aunque no fuese más que como creencia útil al pueblo en el momento en que se desarrolló la diferenciación entre la burguesía y las capas populares, el proletariado y el pueblo en general. Groethuysen, en una obra notable, ha mostrado hasta qué punto, en verdad, la vida del burgués -aunque todavía concurrese el domingo a la iglesia- permanecía ajena, en los detalles de su cotidianidad, en el conjunto de disposiciones que tomaba todos los días, en su manera de concebir la pobreza, en su concepción de la muerte, a lo que había sido el cristianismo de la Edad Media. (3)

A lo dicho por Goldmann podemos agregar que, a partir de fines del siglo XVIII, con los románticos alemanes e ingleses, el cuestionamiento al cristianismo no se da sólo desde una perspectiva netamente racionalista, sino también desde un punto de vista que podríamos llamar "poético" y hasta "poético-religioso", que se manifiesta, a decir de Paz, como un ateísmo religioso, el cual entra en conflicto no sólo con Dios

sino también con el racionalismo, como veremos en el segundo capítulo. Sin embargo, por ahora digamos solamente que Altazor es un sujeto moderno que tiene esperanzas en el socialismo bolchevique y cuestiona al capitalismo. Mas, al cuestionar a éste, igualmente cuestiona la modernidad, pues ésta y el capitalismo están estrechamente ligados, como veremos más adelante. Y, al cuestionar la modernidad, se presenta, entonces, a la vez que como moderno, como un sujeto antimoderno.

1.2 La negación cultural como necesidad imperativa

No obstante, la antimodernidad señalada, en Altazor, no implica una propuesta de volver a la tradición. Ni tradición ni modernidad capitalista, pues él propone "regresar" al tiempo anterior a los orígenes, es decir, a la cultura. Preguntémonos ahora acerca de la necesidad de negar la cultura, o sea, sobre el sentido de la acción del yo poético y, asimismo, sobre el sentido de una reflexión -la nuestra- sobre ello.

La sicología y la filosofía han mostrado que el yo no siempre se manifiesta de manera auténtica. Fromm, por ejemplo, habla de un yo y un pseudo yo, el cual se caracteriza porque actúa automáticamente. Textualmente, dice lo siguiente:



Esta sustitución de pseudoactos en el lugar de los pensamientos, sentimientos y voliciones originales, conduce, finalmente, a reemplazar el yo original por un pseudoyo. El primero es el yo que origina las actividades mentales. El pseudoyo, en cambio, es tan sólo un agente que, en realidad, representa la función que se espera deba cumplir la persona, pero que se comporta como si fuera el verdadero yo. Es cierto que un mismo individuo puede representar diversos papeles y hallarse convencido subjetivamente de que él es él en cada uno de ellos. Pero en todos estos papeles no es más que lo que el individuo cree se espera por parte de los otros) que él/ deba ser; de este modo en muchas personas, sino en la mayoría, el yo original queda completamente ahogado (4).

De ahí, pues, que Condillac señale que hay un yo autómatas y un yo pensante. El mismo Huidobro dice que nuestra personalidad total está conformada por tres cuartos de personalidad innata y un cuarto de personalidad adquirida. Asimismo, Bergson habla de un yo fundamental y un yo superficial (5). Por su parte, Eric Berne ha visto que en el yo hay como dos voces que hacen actuar al sujeto de una u otra manera. Una de ellas viene de la normatividad cultural y pretende que el sujeto actúe de acuerdo con ella aun cuando vaya en contra de las necesidades de la persona. La otra, por el contrario, emerge de los requerimientos auténticos de la persona y la hace actuar de una determinada manera sin importar que se oponga a lo que manda la costumbre o tradición. A la primera, Berne la denomina Exterosíquico, y como los encargados de transmitir esa normatividad cultural son nuestros padres, coloquialmente la denomina Padre. A la segunda la llama Arqueosíquico y, de manera coloquial también, Niño, debido a que son los niños quienes suelen hacer y decir lo que realmente sienten y piensan.



Berne precisa que el Exterosíquico presenta dos aspectos, uno positivo y otro negativo. El primero es positivo porque proporciona un orden que no bloquea la manifestación libre del Arqueosíquico; y el segundo es negativo ya que norma de acuerdo con los requerimientos de la dinámica de una entidad extraña al individuo. Es este estado del yo lo que Altazor niega, y la negación se hace necesaria porque el predominio de ese aspecto hace que no se manifieste el Arqueosíquico libre, que es quien realmente vive la vida. Sin embargo, como veremos más adelante, debido a que el hombre necesita una estructura, Altazor también reclamará un orden que lo salve del caos: el Arqueosíquico positivo del que hablábamos. Berne se refiere además a un tercer estado denominado Neosíquico, coloquialmente llamado Adulto, que es el encargado de procesar la realidad de manera objetiva y racional. Objetividad y racionalidad que, paradójicamente se convierten en oponentes de una visión adecuada de la vida cuando no toman en cuenta la afectividad del Arqueosíquico. Se da, entonces, la "fría razón" o el Neosíquico negativo, que tampoco permite la manifestación libre del Arqueosíquico. Por ello, también será negado por el poeta-pájaro (6).

Ahora bien, la ruptura que realiza el hombre moderno con el Medioevo se puede explicar también como la ruptura con la entidad que alimentaba el aspecto negativo del estado cultural del yo, a la que podemos denominar con el nombre genérico de Tradición o costumbre, en donde



el Cristianismo ocupa un papel importante. Páginas atrás hemos advertido que Altazor es el hombre moderno; y ya que éste es producto de la ruptura con la tradición y esa ruptura es positiva, es perfectamente comprensible, entonces, que, como sujeto moderno, en el canto I salude la nueva era y se esperance en ella:

Mil aeroplanos saludan la nueva era

Ellos son los oráculos y las banderas

108

Sin embargo, como hemos visto, al negar el capitalismo, también niega la modernidad, mostrándose así como un sujeto antimoderno. Tratemos ahora de averiguar por qué ocurre ello. En el párrafo anterior hemos señalado el aspecto positivo de la modernidad, pues el pensamiento moderno trató de que en el estado cultural predominara el aspecto positivo. Para ello era necesario que la sociedad medieval terminara y se fundara una nueva que satisficiera las necesidades de la dinámica del yo; y ése fue el sentido del pensamiento humanista del Renacimiento y del siglo XVIII. Empero, entonces no sólo la dinámica del yo se oponía a la tradición, pues lo mismo ocurría con la dinámica de la ciencia y de la nueva economía emergente de la burguesía, que veía y sentía en la costumbre una gran traba para su movimiento autónomo, pues "cuestiones tales como qué, cómo y para quién producir ya no se basaban en la tradición", sino en el nuevo sistema de mercados (7).



Ahora bien, frente a ese enemigo común, se creyó ver una equivalencia entre la libertad reclamada por el yo, la ciencia y la requerida por la economía; hecho que en realidad no se dio, pues una vez rotas las trabas de la tradición, la sociedad no inicia la construcción de un sistema social dirigido a la satisfacción del yo. En el Medioevo, el núcleo al que debían adaptarse la economía, la ciencia y el ego era la tradición. El humanismo de la modernidad pretendía que el núcleo fuese el yo, al que debían adaptarse la tradición, la ciencia y la economía. Esto es lo que causa expectativa y esperanza. Pero la burguesía al asumir la conducción de la sociedad no realiza lo esperado, sino que hace de la economía el núcleo al que debían adaptarse la tradición, la ciencia y el yo. En este sentido, el nuevo núcleo social no va diferir mucho del feudal dada su función alimentadora del aspecto negativo del estado cultural del ego, pues el carácter fundamental de la economía capitalista, su valor en sí misma, se va a oponer a la satisfacción de las necesidades básicas del yo, o sea, a la vida. Por ello, desde 1919, Altazor se siente decepcionado de la modernidad, pues no se ha eliminado el núcleo impersonal exterior al individuo; simplemente lo ha cambiado por otro: la economía. Debido a esto, va a ser bastante directo al señalar al capitalismo como oponente de su deseo de libertad, y busque una alternativa.



1.3 Individualidad y convivencia

Líneas atrás dijimos que el Medioevo no satisfacía al hombre porque esa sociedad se regía por una entidad exterior al individuo -la tradición- que alimentaba el aspecto negativo del estado Exterosíquico del yo. Dijimos también que ésa había sido la causa de la ruptura del hombre con el orden medieval. Ahora bien, la modernidad capitalista no cambió aquella situación, como hemos visto en el mismo segmento. Podemos observar, entonces, que Altazor llama de nuevo a la ruptura sustancialmente por el mismo motivo que impulsó al hombre en su ruptura con el medioevo: la no satisfacción de las necesidades del ego, cuyos signos en Altazor son:

a) el sentimiento de falta de libertad y

b) el sentimiento de soledad,

que corresponden a lo que llamamos "las dos necesidades fundamentales del yo":

a) la necesidad de afirmación de la individualidad

y

b) la necesidad de convivencia.

Antes de continuar, señalemos las dos características más importantes de las necesidades mencionadas:

1) Son imperativas (como las necesidades fisiológicas primarias) y

2) forman una unidad biplánica indivisible (por lo que la satisfacción de ambas debe ser de manera



simultánea).

Veamos ahora, de acuerdo con estas características, qué pasó en el Medioevo. Sucede que ahí había elementos para satisfacer la necesidad de convivencia, pues era una sociedad basada en obligaciones y responsabilidades mutuas, como se explica a continuación:

El cambio más importante de cuantos se produjeron fue el paso, en la organización básica de esa sociedad, de un sistema social rígido, basado en obligaciones y responsabilidades mutuas, a otro económico e impersonal, asentado en los actos egoístas de los hombres libres para comprar, vender y acumular posesiones materiales para su propio beneficio. Mientras que bajo el feudalismo el señor y sus campesinos estaban unidos por la tradición en relaciones bastante fijas y bien definidas, con fines de ayuda y protección mutuas, en el nuevo sistema capitalista los trabajadores, los propietarios, terratenientes y los capitalistas tenían la libertad para buscar la situación más remunerativa a la que pudieran tener acceso (8).

Pero, en la sociedad medieval la necesidad de individualidad no contaba con los elementos que pudieran satisfacerla, lo que produjo la eclosión en momentos en que la conciencia de la individualidad se desarrollaba como producto de determinados cambios socioeconómicos. El resultado de ello fue la no satisfacción, ya que la insatisfacción de una significa la no satisfacción integral. Con el capitalismo el problema no mejora, por lo ya señalado párrafos atrás, ni siquiera en su manifestación democrático-liberal. Generalmente se le califica al capitalismo por su individualismo, mas Erich Fromm ha mostrado que aquello no es cierto. Se trata

sólo de una ilusión de individualidad, ya que si bien el sujeto formalmente tiene "libertad" de expresar sus sentimientos y pensamientos, ese derecho no tiene mayor sentido en la medida en que el individuo no tiene capacidad de tener pensamientos y sentimientos propios. Textualmente dice así:

(...)Nos sentimos orgullosos de no estar sujetos a ninguna autoridad externa, de ser libres de expresar nuestros sentimientos y emociones, y damos por supuesto que esta libertad garantiza -casi de manera automática nuestra individualidad. El derecho de expresar nuestros pensamientos, sin embargo, tiene algún significado tan sólo si somos capaces de tener pensamientos propios; la libertad de la autoridad exterior constituirá una victoria duradera solamente si las condiciones psicológicas íntimas son tales que nos permitan establecer una verdadera individualidad propia (9).

Entonces, como el pensamiento original no es propiciado por el capitalismo, va a surgir en Altazor la protesta airada. Pero el problema se complejiza, ya que la modernidad capitalista tampoco propicia la satisfacción de la necesidad de convivencia. A diferencia de la represión a la primera necesidad, en el caso de la segunda se hace más evidente, pues este sistema va a propiciar la relación entre los hombres por "asociación", mas no por convivencia. Por ello, uno de los signos de la época es la soledad, aun cuando para su funcionamiento el capitalismo una a los hombres en empresas.

La autonomía simple (asociación) se refiere a la



relación de un yo independiente con otro de la misma característica. Sin embargo, están solos, pues no se integran entre sí, no pueden intimar; están separados por la competencia. Esta forma de autonomía parece positiva respecto de la simbiosis, que señala la relación de dependencia entre dos sujetos. Esta relación es negativa porque se renuncia a la individualidad a cambio de cierta seguridad material o emocional. Pero hay una forma más alta de autonomía: aquella que significa la independencia de los individuos en sus relaciones y, a la vez, la mutua integración, lo que permite la convivencia; hecho que no ocurre con la simple asociación, que más bien propicia el egoísmo.

En síntesis, podemos decir que en el capitalismo, como en el feudalismo, también existe una entidad exterior al individuo que se encarga de alimentar el estado Exterosíquico del ego para que el hombre piense y actúe de acuerdo con las necesidades de ella: si en el feudalismo se llama tradición, en el capitalismo recibe el nombre de economía.



1.4 Los signos de la libertad

Veamos ahora cuáles son las consecuencias de la adaptación del yo a las exigencias de esa entidad exterior al sujeto. Según Berne y Fromm, lo que revela la libertad es la recuperación de las siguientes capacidades:

- a) El pensamiento original y la conciencia de las cosas,
- b) la espontaneidad y
- c) la intimidad.

Berne define la primera como "la capacidad de ver una cafetera u oír cantar a los pájaros de modo propio y no como le enseñaron a uno a verlos y oírlos" (10). Esto es lo que Fromm denomina "pensamiento original", el cual lo entiende no como el pensamiento "no pensado" por nadie más, sino original en el sentido de que sea producto de la propia actividad del sujeto. Así, el pensamiento sería original aun cuando las conclusiones fueran semejantes a las de otro sujeto. Lo importante es no automatizarse (11). La espontaneidad consiste en la libertad de manifestar los sentimientos reales y los pensamientos propios. Tiene que ver con la libertad individual y es requisito para la convivencia. La intimidad es la capacidad de convivencia y estimulación recíproca, integrándose con el otro pero sin perder la individualidad. Para ello hay que tener espontaneidad (12).



Ahora bien, los signos de la sociedad que contextualiza a Altazor son precisamente los opuestos: falta de pensamiento original (automatismo), de espontaneidad y de capacidad para intimar (competencia, asociación, simbiosis); lo que en el poema se manifiesta así:

a) Desea liberarse hasta "de la propia memoria que nos posee" [C.I, 291], es decir, de todo lo aprendido, pues le hace pensar, sentir y hacer cosas que no desea realmente.

b) Se reclama "animal espontáneo" [C.I, 374]; pero

c) "solitario como una paradoja" [C.I, 375], porque no puede intimar.

1.5 El renacimiento

Veamos en este punto lo siguiente: si la pérdida de estas tres capacidades se debe a las influencias culturales, para la recuperación de ellas hay que realizar una operación de negación cultural. Éste es el sentido de los versos donde dice, sugiriendo su deseo de que vuelva a ser así, que la cuna de su "lengua se meció en el vacío/ Anterior a los tiempos/ Y guardará eternamente el ritmo primero/ El ritmo que hace nacer los mundos" [C.I, 350-353]. Rolando Toro explica muy bien el sentido del acto de negación del tiempo y la historia al señalar que tiene el significado de un renacimiento, de un volver a un estado primordial,



anterior al aprendizaje y la represión (13). Y es esta experiencia de "renacimiento" lo que nos sugieren los versos citados.

Lo dicho en el párrafo anterior nos va a servir para entender quién es Altazor. En el canto I es él mismo quien se encarga de decirlo:

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 125
 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 130
 ¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desco-
 nocidas?

El fragmento citado es muy rico en significado, pues el desdoblamiento del yo poético que nos presenta está cargado de sugerencias. Algo que debe advertirse es que cada uno de los elementos del desdoblamiento representa al estado cultural Exterosíquico negativo y al Arqueosíquico libre. Los signos que nos llevan a tal afirmación están en el fragmento. Veamos. Hay uno que "viajó veinticinco años/ Colgado al paracaídas



de sus propios prejuicios". Evidentemente, ése es el dominado por la cultura. Frente a él está aquél que es el "del ansia infinita/ Del hambre eterno...", el que no puede "dormir mientras haya adentro tierras desconocidas". Este responde a las características del Arqueosíquico, que siempre está ávido de conocimiento, opuestamente al Exterosíquico negativo, que reproduce sin razonamiento previo, como si fueran axiomas, los prejuicios culturales.

Podemos notar, también, que si el segundo elemento está nombrado: "Altazor", el primero sólo está designado como "el otro". ¿Quién es el otro? Más adelante lo dice, cuando llegando al clímax del desdoblamiento exclama:

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

225

¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer

La voz que me dolía como sangre?

Entonces, tenemos: Yo autómatas, seudoyó, personalidad adquirida o Exterosíquico negativo del yo = Vicente Huidobro. Y verdadero yo, yo pensante (Neosíquico libre), personalidad innata o estado Arqueosíquico del ego = Altazor. Resulta claro, entonces, que "Altazor" y "el otro", "Vicente Huidobro", son el mismo sujeto que muestra un yo escindido, donde se da



un diálogo interno en el que la voz del yo que vive o quiere vivir le reclama -y la niega- a su manifestación cultural -y por extensión a la sociedad- por la alienación de la que ha sido objeto.

1.6 La alienación

Ahora debemos preguntarnos cómo se expresa dicha alienación en el poema. Mas, para responder esta pregunta, primero respondamos qué se entiende por este fenómeno. Lucien Goldmann lo explica de este modo:

(...) hablamos de alienación cada vez que en una sociedad dada en el marco de condiciones sociales dadas, existe una ruptura fundamental entre las necesidades de los hombres en materia de claridad de conciencia, de comprensión, de felicidad, de comunicación auténtica con los otros hombres, y las condiciones concretas en que esos hombres viven (14).

Asimismo, advierte que hay varios tipos de alienación; por ejemplo, cosificación, burocracia, institucionalización, tecnocracia, etc., y que por eso se debe precisar en cada caso a qué tipo de alienación nos referimos (15). Aclarado esto, entonces, ya podemos decir que en el poema, Altazor se queja de las siguientes formas de alienación:

Del automatismo, tanto como producto de la tradición como del capitalismo, que se expresa cuando llama a limpiarse la cabeza de prejuicio y de moral; también al declararse, a diferencia del burgués, "Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados" [C.I, 365]; igualmente,

al decir luego: "Soy el ángel salvaje que cayó una mañana/ En vuestras plantaciones de preceptos" [C.I, 367-368]. Esta es una forma de alienación porque ocasiona la pérdida del pensamiento original y la espontaneidad. Por eso, en oposición al burgués, Altazor se declara "animal espontáneo" [C.I, 374].

Altazor también se queja del utilitarismo, lo que se nota claramente en los versos 464 y siguientes del canto I, cuando profetiza un mundo donde se dejaría de lado todo lo que no sirviera para algo práctico. Aparece, igualmente, pero de manera sugerida, al referirse al burgués como el "hombre hormiga". Podemos decir que el utilitarismo es una forma de alienación porque ocasiona la pérdida de la conciencia de las cosas, pues da lugar a que ellas no se vean por sí mismas sino sólo por lo que sirven. Cuando el utilitarismo contamina la relación entre personas, va a originar la cosificación, forma concreta de alienación, puesto que no vamos a ver ya en el otro su valor como persona sino su valor como utensilio. Más aun, como el capitalismo se caracteriza por haber, en la conciencia, reducido a lo implícito el valor de uso de los bienes, al ver en una persona una cosa, vemos sobre todo su valor de cambio. Esto también lo explica Goldmann, a quien nuevamente citamos, mas no por ser el único que ha tratado este asunto, sino por la gran capacidad que este sociólogo de la literatura tiene para exponer con meridiana claridad conceptos tan complejos que se



oscurecen aún más en la pluma de otros autores. Dice Goldmann:

La relación natural, sana, de los hombres y de los bienes es, en efecto, aquella en que la producción se halla regulada conscientemente por el consumo futuro, por las cualidades concretas de los objetos, por su valor de uso.

Ahora bien, lo que caracteriza la producción para el mercado es, por el contrario, la eliminación de esta relación de la conciencia de los hombres, su reducción a lo implícito gracias a la mediación de la nueva realidad económica creada por esta forma de producción: el valor de cambio (...)/

(...) En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los objetos y de los seres tiende a desaparecer, tanto respecto a las relaciones entre los hombres y las cosas como a las relaciones interhumanas mismas, para ser sustituidas por una relación mediatizada y degradada: La relación entre los valores de cambio puramente cuantitativos.

Como es natural, los valores de uso continúan existiendo, e incluso regulan, en última instancia, el conjunto de la vida económica; pero su acción toma un carácter implícito (16).

Esto lo dice en su "Introducción a los problemas de la novela", incluido en su libro Para una sociología de la novela. Y, más adelante, en el capítulo "Nueva novela y realidad", afirma lo siguiente:

(...) En esta perspectiva, los demás hombres se transforman para el vendedor o el comprador en objetos semejantes a los demás objetos, simples medios que les permiten conseguir sus intereses, y cuya única cualidad humana importante será su capacidad para concluir contratos y engendrar vinculativos (...)

De esta forma, todo un conjunto de elementos fundamentales de la vida síquica, todo lo que en las formas sociales precapitalistas está -y estará en las formas futuras, así lo esperamos- constituido por sentimientos transindividuales, las relaciones con valores que



sobrepasan al individuo -entre los que están la moral, la estética, la caridad y la fe- desaparecen de las conciencias individuales en el sector económico, cuyo peso e importancia crece de día en día en la vida social, para transferir sus funciones a una propiedad nueva de los objetos inertes: su precio (17).

Y remata con el siguiente párrafo esclarecedor:

Es este fenómeno de la abolición, de la reducción a lo implícito de un sector extremadamente importante de las conciencias individuales, y al que se le sustituye por una nueva propiedad de los objetos inertes, en la medida en que penetran en el mercado para ser cambiados (...) a lo que se ha designado con la expresión tan sugestiva de fetichismo de la mercancía y, posteriormente, de cosificación (18).

Al mismo tiempo, la cosificación perturba la comunicación y la intimidad, porque en las relaciones humanas no se va a manifestar los sentimientos y pensamientos propios, sino los que puedan permitir una utilidad económica del otro.

Como se puede notar, entonces, el reclamo de Altazor no es de tipo económico; es decir, no le reclama a la burguesía porque explote económicamente al proletariado y al pueblo en general, sino por este asunto de la alienación. Y es esto lo que le da vigencia a estas alturas del segundo milenio, pues el capitalismo de las sociedades altamente desarrolladas, si bien puede argumentar -y hasta demostrarlo- que ha mejorado el nivel de vida -material- del hombre, muestra, asimismo, la agudización del problema mencionado.



Ahora bien, todas estas formas de alienación alimentan el Exterosíquico del yo y originan que éste se manifieste como seudoyó. Por ello, es necesario hacerse una limpieza o desintoxicación cultural. Parafraseando a Berne, podemos decir que hay una necesidad imperiosa de limpiarse la basura de la cabeza (19), que se parece mucho a lo que dice Altazor: "Limpia tu cabeza de prejuicio y de moral" [C.I, 28].

Pero, ¿cómo realizar esta limpieza? Una vez que el yo poético ve la necesidad de negar la cultura para poder manifestar su verdadero yo, trata de solucionar el problema abandonando su sociedad; acto sugerido entre los versos 345 y 351 del canto I. Visto de manera unilateral, la operación realizada por Altazor sería suficiente. Mas no es así, por una razón fundamental. La satisfacción unilateral de la necesidad de individualidad tiende a separar al individuo de los demás, lo que produce la insatisfacción de la necesidad de convivencia y pertenencia a un grupo. Eso lo siente el yo poético; por ello, su confusión lo lleva a que se haga las preguntas mencionadas, donde "Robinsón" es el mismo Altazor.

¿Robinsón por qué volviste de tu isla? 345

De la isla de tus obras y tus sueños privados

La isla de ti mismo rica de tus actos

Sin leyes ni abdicación ni compromisos

Sin control de ojo intruso



Ni mano extraña que rompa los encantos

350

¿Robinsón cómo es posible que volvieras de tu isla?

Así es, ¿por qué regresó a la sociedad si se encontraba ya en un espacio donde podía manifestar su individualidad? La respuesta es terriblemente sencilla: porque el individuo no puede renunciar a los estímulos, o "caricias" en términos de Berne, que el otro le provee. Ocurre que el "hambre de caricias" es tan imperativo como el hambre de alimentos (20), a tal punto que muchos renuncian a su individualidad a cambio de ellas. En este caso, se habla, ya hemos visto, de una relación simbiótica, que aparentemente soluciona el problema de la soledad que se origina cuando el sujeto pretende solucionar de manera unilateral la represión a su individualidad.

No puede, entonces, Altazor solucionar esta lucha de contrarios. Pero, todavía estamos en el canto I. Ya veremos más adelante si llega o no llega a resolver éste y otros opuestos. Mas, por el momento todavía está confundido. Y a propósito de esta confusión, reflexionaremos en el siguiente capítulo.



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Los números que corresponden a los versos de Altazor citados irán al costado de ellos, libres cuando se respete la estructura del poema, y entre corchetes cuando se los incluya en nuestros párrafos.

Los números correspondientes a las notas, referencias y citas textuales de otros autores y libros irán entre paréntesis. Cuando se haga referencia al Prefacio, se colocará entre corchetes el número de página de la edición de René de Costa.

2. En vista de que Altazor se compuso por etapas, probablemente desde 1919 hasta 1931, año de su publicación, podría decirse que el contexto abarcaría todo este lapso. En este caso, tendría que detallarse qué tipo de capitalismo es el de esos años, si liberal o monopólico. Pero, debemos reparar en que éste sería el contexto del proceso de producción, mas no necesariamente del mundo referido en el poema. Aquí sólo se dice que Altazor habla desde 1919 y en Europa. Sin embargo, sea como fuere, aun cuando identifiquemos totalmente al autor con el yo poético, dado que, como veremos, su reclamo no es tipo económico, para Altazor esa distinción no tiene mayor sentido, pues, en el asunto de la libertad, la diferencia entre esas dos versiones del capitalismo está en que el segundo recorta la libre competencia económica; pero en el asunto de la alienación ambos obran de la misma manera, debido a que se caracterizan por una economía con finalidad en sí misma, razón por la cual la dinámica del yo debe adaptarse a la dinámica de aquella.

Para una visión general del proceso de producción de Altazor ver la "Introducción" de René de Costa a su edición de Altazor/ Temblor de cielo, 2ª ed., pp. 13-21, en Ediciones Cátedra. También se puede revisar el trabajo de David Bary, "Sobre los orígenes de Altazor", publicado en la Revista Iberoamericana, XLV, 106-107 (enero-junio 1979), pp. 111-116

3. "Estructuralismo, marxismo, existencialismo, una conversación con Lucien Goldmann. En: Comentario, mayo-junio 1980, año XVIIINº 72, Buenos Aires, pp. 63-64.
4. Erich Fromm. El miedo a la libertad, pp. 229-230.
5. Vicente Huidobro, "El creacionismo". En Hugo Verani, La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos), p. 223.
6. Eric Berne, Juegos en que participamos, pp. 27-38
7. Norris C. Clement, John C. Pool y Mario M. Carrillo, Economía,

- enfoque América Latina, p. 22.
8. Ob. Cit., p. 20.
 9. Ob. Cit., p.226.
 10. Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, p. 194-197.
 11. Ob. Cit., , p.190.
 12. Ibid, pp. 209-231
 13. Rolando Toro, Projeto Minotauro, p. 155
 14. En la entrevista citada en 3, p.68
 15. Loc. cit.
 16. Lucien Goldmann, Para una sociología de la novela, pp. 24-25.
 17. Ob. Cit., p.196
 18. Ibid, p. 197
 19. "1. Para decir 'Hola', primero deshágase de toda la basura que se ha acumulado en su cabeza desde que llegó a casa saliendo de la clínica de la maternidad (...) Puede tardar años en aprender a a hacer esto.
2. Para devolver el saludo, deshágase la basura que tiene en la cabeza y vea que ahí hay alguien que se está cruzando con usted o que está quieto esperando que usted le devuelva el saludo. Puede tardar años en aprender a hacer eso.
3. Después de decir 'Hola', deshágase de toda la basura que está volviéndose a meter en su cabeza y no tendrá nada que decir. Después de más años de práctica, puede que se le ocurra algo que valga la pena decir".
- Eric Berne, ¿Qué dice usted después de decir "Hola"? (La psicología del destino humano), pp. 16-17.
20. Eric Berne, Juegos en que participamos, p. 16



CAPITULO II

LAS DOS CARAS DE LA MONEDA

2.1 Ayudantes y oponentes

Teniendo en cuenta que el sujeto del deseo es Altazor y su objeto de deseo "la libertad", podemos notar que la "tradición" y la "burguesía" son oponentes, al igual que el "Cristianismo" y la "razón". Como ayudantes se puede anotar a los "obreros" y la "modernidad". Pero si todo fuera así de sencillo no habría mayor problema. Mas, el hecho es que la realidad es más compleja que los esquemas, y ello hace que Altazor sienta que entra en contradicciones, se confunda, se declare "Flor de contradicciones bailando un fox-trot" [C.I, 377] y también diga: "Contradictorios ritmos quiebran el corazón/ En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa" [C.I, 447-448].

¿Y por qué decimos que Altazor es contradictorio? Pues porque por un lado no acepta la tradición y celebra

la modernidad, y, por otro, rechaza el capitalismo, sin tener en cuenta que éste es el sistema económico que permitió la ruptura del hombre con la tradición. Al parecer, lo mismo ocurre con el oponente "razón", al cual recusa sin advertir que el ejercicio de ella ha permitido la modernidad. Algo semejante ocurre con el "socialismo" ("obreros"), al cual Altazor ve como ayudante, sin tener en cuenta los elementos bolcheviques de negación de la libertad. Asimismo, es contradictorio cuando rechaza el Cristianismo pero entra en comunión con la Virgen. Igualmente, se contradice cuando se llama culto y anticulto a la vez. En lo que sigue de este capítulo pretendemos aclararle las causas de esta confusión.

2.2 Capitalismo, razón e ilustración

Erich Fromm nos advierte que todo hecho es como una moneda de dos caras, y que debemos ver siempre ambas para no caer en unilateralismos y no ser así sospechosos de realizar una crítica en nombre de posiciones regresivas (1). Por ejemplo, si vemos sólo una cara del capitalismo, llegaremos a conclusiones, como las del capítulo anterior, que lo califican como oponente. Mas, si observamos la otra cara, advertiremos que el carácter autónomo de la economía capitalista permitió el ejercicio de la razón y con ello el cuestionamiento a la tradición y así la ruptura con el feudalismo. En

efecto, la historia de la economía política nos permite apreciar que el mercado prácticamente obligó al sujeto a analizar la realidad antes de sembrar o producir (2). Viéndolo así, no nos quedaría más remedio que reconocer que, con respecto a la libertad, el capitalismo no es oponente sino ayudante, lo cual descalificaría el reclamo de Altazor. Mas, tampoco esto es totalmente válido, ya que incluso en el capitalismo liberal hay importantes elementos que limitan la libertad individual, debido también al carácter autónomo de la economía capitalista. Es decir, lo mismo que propició la ruptura con la tradición propicia la limitación de la libertad, como ya hemos visto en el capítulo precedente.

Altazor también entra en contradicciones cuando siente a la razón como oponente. Así, en el canto I dice:

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
 Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho 159

También:

La conciencia es amargura 252
 La inteligencia es decepción 253

Aunque no lo dice directamente, se puede entender que "cerebro", "conciencia" e "inteligencia" aluden a "razón". Para dar más sustento a esta idea, veamos cómo, en un texto teórico, Huidobro también relaciona el error con la razón. Allí dice: "La poesía es un

desafío a la razón, porque ella es la única razón posible. La poesía no puede inducirnos a error porque la poesía **es** mientras la razón está **siendo**" (3)

En este caso, también hay necesidad de ver las dos caras de la moneda. Si observamos una de ellas, debemos reconocer el papel de ayudante de la razón, pues si no se hubiera hecho ejercicio de ella no sólo no habrían caído tantas trabas para el desarrollo de la ciencia y la tecnología, sino también para el conocimiento y la expansión del yo (4). Sin embargo, al observar la otra cara, advertimos que el ejercicio de la razón se convirtió en racionalismo, lo que produjo una visión sesgada del ser humano, la cual no lo considera en su integralidad racional, afectiva y volitiva. En este caso, evidentemente, la razón cumple el papel de oponente.

En verdad, resulta extraño que Altazor oponga de esta manera tan tajante a la razón y la afectividad, teniendo en cuenta que mayoritariamente la teoría estética de Huidobro trata más bien de armonizar estos opuestos. Por ejemplo, cuando se refiere a la intuición en "La creación pura", dice: "De todos modos, la intuición no se halla más cerca de la sensibilidad, sino que brota de un acuerdo rápido que se establece entre el corazón y el cerebro, como una chispa eléctrica que de pronto surgiera iluminando el fondo más oscuro de un receptáculo" (5). Asimismo, en el manifiesto "Tal



vez" sostiene: "Y si el mejor poema puede hacerse en la garganta es porque es el justo medio entre el corazón y el cerebro" (6). También: "(...) los ojos se agrandan al borde de las palabras que se deslizan, el cerebro desciende al pecho y el corazón sube a la cabeza, sin dejar de ser corazón y cerebro con sus facultades esenciales" (7). Asimismo, en "El creacionismo" afirma que "la obra de arte tiene como cuna estos dos elementos (...) la sensibilidad, que es el elemento afectivo, y la imaginación, que es el elemento intelectual" (8). Extraña también que trate tan mal a la conciencia ("amargura") y a la inteligencia ("decepción") teniendo en cuenta que Huidobro en "Manifiesto de manifiestos" hace una apología de la conciencia para criticar el automatismo síquico de los surrealistas. Pero nuestra extrañeza acaba cuando, en el mismo manifiesto, precisa que su crítica a la razón va dirigida a la "fría razón" de la que habla Platón, y no a la razón que en la superconciencia se eleva hasta el mismo nivel que la imaginación (9). Entonces -ahora lo entendemos- cuando en el poema leamos "conciencia", "cerebro" e "inteligencia", debemos entender que Altazor se refiere a la "fría conciencia", al "frío cerebro" y a la "fría inteligencia", es decir, a la "fría razón".

¿Podemos señalar otra contradicción? Pues sí. Altazor también se muestra contradictorio cuando se



declara "culto" y "anticulto" a la vez [C.I,371-372]. Nos parece que en este caso, el yo poético está entendiendo esta oposición a la manera de Rousseau: ignorante/ educado o ilustrado. Cuando en el siglo XVIII, responde que la restitución de las ciencias y las artes en vez de mejorar al hombre había ocasionado la disolución de las costumbres, y que más valía renunciar a todo eso y regresar al estado de ignorancia, el filósofo suizo estaba realizando una fuerte crítica a la Ilustración, y con ella a la cultura; por ello hablaba del "buen salvaje". Jean-Jacques señalaba como uno de los principales vicios la inautenticidad del hombre ilustrado. Decía que esa cortesía de la que se sentían orgullosos los sabios era la manifestación de una careta o, en términos de Fromm, de un pseudo yo. Rousseau sostenía que, por el contrario, el ignorante era espontáneo y por eso, si se quería un mundo mejor, más valía no ser ilustrado (recordemos que Altazor se declara "animal espontáneo") y anotaba la coincidencia histórica entre las épocas de florecimiento científico y las de decadencia de los valores humanos (10). Sin embargo, a pesar de todo, Altazor también se dice culto, pues, paradójicamente, lo que le permite realizar una crítica de lo culto es precisamente sus conocimientos, su ilustración.



2.3 El sujeto moderno-poeta

Con respecto a Dios, también hay en Altazor un sentimiento ambivalente. A primera vista parece que no fuera así, a juzgar por los versos del canto I que citamos a continuación:

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema 100
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo pone punto final a la era cristiana
 El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
 Hundirse con sus templos 105
 Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso

Para Altazor, Cristo ha muerto, o está muriendo ideductiblemente, y en el Prefacio nos habla del Creador como un "hueco en el vacío, o sea, nada: no hay Dios. Pero, ¿qué actitud toma el yo poético frente a este hecho? ¿Lo lamenta o lo celebra? En los versos que hemos citado queda claro que celebra la muerte del Cristianismo; sin embargo, aunque no lo diga expresamente, también lamenta esa ausencia. Esto lo advertimos por la sugerencia de los siguientes elementos: el caos, la angustia, la soledad y la comunión con la Virgen (11).



2.3.1 El caos

Octavio Paz señala que en poesía la idea de la "muerte de Dios" aparece por primera vez en el "Sueño" de Jean Paul. El poeta mejicano hace un resumen del poema y luego, al comentarlo, dice:

Dos temas se entrelazan en el "Sueño": el de la muerte del Dios cristiano, padre universal y creador del mundo; y el de la inexistencia de un orden divino o natural que regule el movimiento de los universos. El segundo está en abierta contradicción con las ideas que la nueva filosofía ha propagado entre los espíritus cultivados de la época. Los filósofos de la Ilustración habían atacado con saña al cristianismo y a su Dios hecho persona, pero tanto los deístas como los materialistas postulaban la existencia de un orden universal. El siglo XVIII, con unas pocas excepciones como la de Hume, creyó en un cosmos regido por leyes que no eran esencialmente distintas a las del entendimiento. Divina o natural, una necesidad inteligente movía al mundo y el universo era un mecanismo racional. La visión de Jean Paul nos muestra exactamente lo contrario: el desorden, la incoherencia. El universo no es un mecanismo, sino una inmensidad agitada por movimientos que no es exagerado llamar pasionales: esa lluvia que cae desde el principio sobre el abismo sin fin y esa tempestad perpetua sobre el paisaje de la convulsión son la imagen misma de la contingencia.

Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al derramarlo, se devora. Estamos ante la naturaleza caída de los cristianos, pero la relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de Dios, el que se precipita a la nada, sino que es Dios el que cae en el hoyo de la muerte. Blasfemia enorme: ironía y angustia. La filosofía había concebido un mundo movido, no por un creador, sino por un orden inteligente; para Jean Paul y sus descendientes la contingencia era una consecuencia de la muerte de Dios; el universo es un caos porque no tiene creador. El ateísmo de Jean Paul es religioso y se opone al ateísmo de los filósofos: la imagen del mundo como un mecanismo es sustituida por la de un mundo convulso que agoniza sin cesar y nunca acaba de morir. La contingencia universal se llama, en la esfera existencial: orfandad (12).



Lo dicho por Paz sobre Jean Paul y su "Sueño" vale para Altazor. Recordemos que para él el creador es un "hueco en el vacío" [Prefacio, p.56]; recordemos también que dice estar perdido y solo en las alturas del vacío donde "No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza" [C.I, 11-12], y eso le produce angustia: "La nebulosa de la angustia pasa como un río" [C.I, 14]. Además dice: "Soy todo el hombre/ El hombre herido por quien sabe quién/ Por una flecha del caos [C.I, 357-359]. Como puede verse, la idea del caos cósmico está presente en Altazor, relacionado con la idea de la muerte de Dios y de la caída: "Eres tú el angel caído/ La caída eterna sobre la muerte/ La caída sin fin de muerte en muerte" [C.I., 272-274].

2.3.2 La necesidad de pertenencia

Pero este asunto de la falta de un orden, de una estructura cósmica, tiene que ver también con la necesidad de pertenencia, cuya causa es explicada por Erich Fromm de la siguiente manera:

Hay, sin embargo, otro elemento que hace de la "pertenencia" (need to belong) una necesidad tan/compulsiva: el hecho de la autoconciencia subjetiva, de la facultad mental por cuyo medio el hombre tiene la conciencia de sí mismo como de una entidad individual, distinta de la naturaleza exterior y de las otras personas. Aunque el grado de autoconciencia varía (...) su existencia le plantea al hombre un problema que es esencialmente humano: al tener conciencia de sí mismo como de algo distinto a la naturaleza y a los demás individuos, al tener conciencia -aun oscuramente- de la muerte, la enfermedad y la vejez, el individuo debe sentir

necesariamente su insignificancia y pequeñez en comparación con el universo y con todos los demás que no sean "él". A menos que pertenezca a algo, a menos que su vida posea algún significado y dirección, se sentirá como una partícula de polvo y aplastado por la insignificancia de su individualidad. No será capaz de relacionarse con algún sistema que proporcione significado y dirección a su vida, estará henchido de duda, y ésta, con el tiempo, llegará a paralizar su capacidad de obrar, es decir, su vida (13).

Entonces, la falta de un orden afecta al sujeto porque no cuenta ya con un sistema del cual formar parte para satisfacer su necesidad de pertenencia. Es tan importante esta necesidad que el hombre siempre está buscando estructuras o sistemas cada vez mayores para así satisfacerla en mayor grado y reducir de ese modo cada vez más la angustia de la insignificancia. En este sentido, quien más satisface la necesidad mencionada es el teísta, aquel que se siente parte del orden divino, que es el todo mayor. El filósofo, si bien no cree en ese orden divino, sí cree en el orden natural y al sentirse parte de ese todo la satisface también en alto grado. El caso del poeta moderno, en cambio, es grave, puesto que para él no existe ni orden divino ni orden natural: sólo hay caos; por lo tanto, no tiene posibilidad de satisfacerla.

Con lo visto hasta ahora, podemos precisar que Altazor no es cualquier sujeto moderno, sino un sujeto moderno-poeta, razón por la cual se ve en grandes problemas para satisfacer la necesidad de pertenencia que le dé la posibilidad de evitar el sentimiento de

insignificancia. Pero dicha necesidad no obedece sólo a la de evitar el sentimiento de insignificancia, pues en su génesis tiene mucho que ver con la necesidad de convivencia, de recibir los estímulos o caricias de los otros. Hemos visto que en el canto I, Altazor se mueve de extremo a extremo: sale de la sociedad donde no puede expresar su individualidad, hacia un espacio donde está libre de la represión social, mas en el que no puede satisfacer su necesidad de convivencia ya que se encuentra solo, hecho que lo obliga a regresar; y es de suponer que luego, debido a que no se adapta, al no poder satisfacer su necesidad de individualidad, nuevamente se pondrá al margen, continuando así en el círculo vicioso.

Fromm sostiene que un sujeto puede estar aislado físicamente pero seguir perteneciendo a un grupo al compartir con éste un sistema de creencias, lo que le ayuda a soportar ese aislamiento físico por un buen tiempo. Al respecto, pone los ejemplos del preso político y el mártir cristiano. Por otro lado, afirma, es posible estar rodeado de mucha gente pero igual sentir soledad, puesto que espiritualmente no se comparte nada con los integrantes de ese conjunto y, por lo tanto, no se puede intimar (14). Este segundo caso es el de Altazor; por ello se siente muy solo y está bastante necesitado de ternura.



2.3.3 La comunión con la Virgen

Esta necesidad de ternura, de intimidad, queda mostrada claramente en el encuentro de Altazor con la Virgen [Prefacio, 57-58]. Párrafos atrás vimos que el yo poético celebra la muerte de Dios pero que al mismo tiempo siente su ausencia, porque con esa muerte empieza la caída de ambos en la nada y la pérdida de la estructura que se necesita. Ahora bien, en esa caída se encuentra con la Virgen, que también cae a dicha nada, y llegan a intimar.

¿Cómo es posible que Altazor se entienda con la Virgen, signo importantísimo del Cristianismo, al cual el poeta pájaro ha rechazado por sentir que se oponía a su libertad? El recurso del yo poético es interesante: no ve en ella a la Virgen del Cristianismo, sino a la Virgen anterior al Cristianismo; como él dice, a la Virgen "sin mancha de tinta humana". Es decir, la Virgen no enculturizada, y por eso ella entiende la poética, la vida, de Altazor, ya que le dice: "Amame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas".

Lo de proezas aéreas sugiere la poética creacionista, que, asombrosamente, la Virgen, signo de la tradición, comparte con el poeta-pájaro, lo que se entiende por el hecho de que ella habla "una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes comunicantes". Es decir, la Virgen tiene una poética

igual o similar a la de Altazor, y al igual que él también está sola; y si está sola es porque ha quedado al margen de la tradición y del Cristianismo como institución tradicional. Así, dice: "Tengo tanta necesidad de ternura, besa mis cabellos, los he lavado esta mañana en las nubes del alba y ahora quiero dormirme sobre el colchón de la neblina intermitente". Altazor accede al pedido y cuenta: "Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas/ Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas". Total intimidad; pero, a pesar de ello, tienen que separarse: "Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen que me dijo gracias y se alejó sentada sobre su rosa blanda". El también se queda solo otra vez: "Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios". Lo que decía Paz: la contingencia universal, en la esfera existencial, se llama orfandad.

Es contradictorio, entonces, Altazor porque por un lado anuncia y celebra la muerte del cristianismo y, por otro, siente esa pérdida, sentimiento que se muestra claramente en el pasaje reseñado. En este encuentro se presenta también la propuesta del regreso al tiempo anterior a los orígenes, en tanto Altazor descubre debajo de la imagen cultural de la Virgen, su pseudo yo, el verdadero yo de ella. Al margen de sus ataques al cristianismo, en esta experiencia parece decirnos que el problema en la relación del hombre con

la divinidad no está tanto en éstos, sino en las instituciones que han creado una divinidad a la medida de sus intereses y temores. Barramos con la intermediación cultural (la mancha de tinta humana), parece decirnos, y podremos entendernos con la divinidad, como ocurre en su encuentro con la Virgen.

Lamentablemente, esta importante distinción entre la Virgen primigenia y la Virgen enculturizada no la repite en el caso de Cristo -en el canto I- donde confunde al cristianismo enculturizado con el Cristo anterior a la institución cultural, y su celebración por la muerte del primero parece deberse también a la muerte del segundo. De haber realizado dicha distinción, al regresar al tiempo anterior a los orígenes, habría encontrado al Cristo no enculturizado, al Cristo sin mancha de tinta humana, a aquel que precisamente combatió el aspecto negativo de la tradición judía usada por los fariseos para mantenerse en el poder. En todo caso, ésta también es una muestra de las contradicciones del poeta-pájaro.

2.3.4 El socialismo

Como se puede ver, Altazor tiene una visión caótica del cosmos, mas no quiere que sea de ese modo porque ello no le permite satisfacer su necesidad de pertenencia. Ahora bien, esa visión caótica no es sólo

metafísica y religiosa sino que también se refiere a la sociedad en concreto. Así es, para él, el mundo caótico también es la sociedad que lo contextualiza (15). Es decir, no puede satisfacer su necesidad de pertenencia ni en el nivel metafísico-religioso ni en la naturaleza ni en la sociedad; por ello, en este nivel busca alternativas que le proporcionen una estructura social, lo cual explica que vuelva su mirada al proyecto social que por entonces se había puesto en marcha y que le ofrecía una estructura donde poder satisfacer su necesidad de pertenencia y convivencia, además de ofrecerle liberarlo de la alienación, particularmente de la cosificación.

Ciertamente que por la ley de simultaneidad en la satisfacción de las necesidades imperativas del yo, el socialismo no llegaría a satisfacer las expectativas del hombre, pero en 1919 todavía resultaba una esperanza. Como en los anteriores casos, en el socialismo marxista debemos ver también sus dos caras. Frente al impersonalismo y caoticidad del mercado, ofrece el orden y la intervención del sujeto en la planificación; y, frente al egoísmo capitalista producto de la competencia que no permite la intimidad, ofrece la propiedad colectiva de los medios de producción y la sociedad sin clases.

Sin embargo, a puertas del tercer milenio, no se puede negar ya el fracaso de esta propuesta. Y podemos

entender la causa: el socialismo marxista tampoco eliminó el núcleo social alienante; hizo lo mismo que el capitalismo respecto del feudalismo: sólo lo reemplazó. Si en el capitalismo se llama economía (mercado), en el socialismo se denomina partido o burocracia, que dan lugar a las formas de alienación que pueden ser denominadas como "partidarismo" y "burocratismo", que reprimen la expresión y expansión de la individualidad. Y es por esta razón que muchos escritores, a pesar de sus críticas auténticas al capitalismo, no lo abandonaban para irse a vivir en los países socialistas, pues en los países capitalistas, por lo menos (y este "por lo menos" es lo más trágico que puede haber), por lo menos, decíamos, tenían la libertad de vivir -o morir- de manera marginal: ser el sujeto problemático o el poeta maldito, lo que no podía darse en una sociedad marxista donde el sujeto era de todas maneras incluido en las planificaciones (16).

2.4 Conclusión

Hemos pasado revista al papel de ayudantes y oponentes que diferentes actores van intercambiando a lo largo del Prefacio y el Canto I, con la finalidad de realizar una crítica que no vea los fenómenos de manera unilateral. Hemos pretendido entrar en un diálogo con Altazor tratando de aclararle por qué muestra esas contradicciones que lo confunden. Como advierte Fromm,

de no ver las dos caras de los objetos de crítica, ésta sería sospechosa de hacerla en nombre de las fuerzas más oscuras y retrógradas de la humanidad.

Así, se criticaría al capitalismo no en nombre de la libertad sino en el de los sistemas que buscan someter al individuo a formas de existencia donde no pueden expresar su individualidad. Cómo no reconocer que conquistas históricas como la democracia y la conciencia de la individualidad tuvieron como base el desarrollo del capitalismo. O se criticaría al cristianismo, no en nombre de la expansión del yo o del desarrollo de la ciencia, sino en el de fuerzas demoníacas aberrantes que no saben de valores ni principios. Cómo no reconocer que el cristianismo nos nutre de valores importantísimos como la solidaridad, el amor y la piedad, necesarios para la convivencia, además de darle al sujeto una estructura cósmica para que satisfaga su necesidad de pertenencia. Del mismo modo, no se puede hacer una crítica unilateral al socialismo, pues se realizaría sólo en nombre de las tendencias más salvajes y egoístas de la Tierra. Asimismo, cómo no reconocer que el socialismo brinda una estructura social donde el hombre puede satisfacer su necesidad de convivencia, lo que le da seguridad porque hay un estado que lo protege, como no ocurre en una sociedad de mercado donde el sujeto se siente abandonado a su suerte.

Se trata, en fin, de cambiar lo que no permite



la libertad y la convivencia, y se trata, por cierto, de mantener lo que a través de la historia ya se ha conquistado en ese sentido. Como ha señalado José Vasconcelos, todo fenómeno y evento de la vida se presenta siempre en pares -o tríadas- de opuestos. Ahora bien, el hecho de que tomemos sólo uno de ellos reprimiendo al otro, no quiere decir que el que quedó obviado no se manifieste de alguna manera, y en muchos casos de manera problemática. Se trata, entonces, de terminar con esa lucha de contrarios, pero sin pretender anular la contradicción eliminando uno de sus elementos, sino coordinando los contrarios para unificarlos manteniendo la diferencia (17). Octavio Paz señala que ésta es una propiedad de la imagen poética (18). Entramos ya, entonces, a la necesidad de una reflexión acerca de ella, es decir, del lenguaje poético. Primero, en términos generales, para posteriormente hacer una descripción del lenguaje en este poema; por ello, en el siguiente capítulo reflexionaremos acerca de las diversas formas de la función poética.



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Erich Fromm. El miedo a la libertad, p. 130
2. Norris C. Clement, John C. Pool y Mario Carrillo, Economía, enfoque América Latina, p. 22
3. Vicente Huidobro, "La poesía". En: Altazor/ Temblor de cielo, 2ª ed., Cátedra (ed. de R. de Costa), p.178
4. Para la expansión del yo, por ejemplo, porque la razón le hace ver al sujeto que no tiene por qué dedicarse a un oficio que no le gusta. En el Medioevo, en cambio, si alguien nacía campesino, debía ser campesino para siempre por tradición. Incluso en la nobleza, supuestamente libre, si una persona nacía príncipe, tenía que llegar a ser necesariamente rey.
5. Vicente Huidobro, "La creación pura". En Hugo Verani, La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos), p. 211
6. Vicente Huidobro. "Tal vez". En Hugo Verani, Ob. Cit., p. 216
7. Loc. Cit.
8. Vicente Huidobro, "El creacionismo". En Hugo Verani, Ibid., p. 224
9. Vicente Huidobro, "Manifiesto de manifiestos". En Hugo Verani, Ob. Cit., p. 229
10. Juan Jacobo Pousseau, Discurso sobre las ciencias y las artes
11. En el "Prefacio", pp. 57-58
12. Octavio Paz, Los hijos del limo, pp. 44-56
13. Erich Fromm, El miedo a la libertad, pp. 43-44
14. Ob. Cit., p. 42
15. Ver la cita 17, párr. 2, del capítulo I.
16. Dan testimonio de ello Esening, Maiakowski y Pasternak, entre otros. Estas palabras de Esening son más que elocuentes: "Yo tomo todo, tal como es lo acepto./ Estoy dispuesto a sentir caminos ya hollados./ Daría toda mi alma a Octubre y Mayo./ ¡Pero mi lira bien amada no la cederé!" [Citado por León Trostsky en Literatura y revolución, p. 193]. Donde "lira" equivale a poesía, y ésta a expansión del yo
17. José Vasconcelos, Filosofía estética, pp.15-16

Luis Navarrete Orta menciona a Vasconcelos entre los filósofos y pensadores latinoamericanos que en las primeras décadas del siglo XX influyeron en los escritores que recusaban el positivismo. Citando a Leopoldo Zea, entre los positivistas señala a Comte, Taine, Mill, Spencer y Darwin. Entre los que se oponen, menciona primero a los europeos Shopenhauer, Nietzsche, Jarves, Bouttroux y Bergson. Luego, Navarrete dice que en "América Latina este remozamiento tiene nombres propios: José Enrique Rodó, Alejandro Korn, Alejandro Deustua, Antonio Caso, José Vasconcelos, Farías Brito, Carlos Vaz, Ferrereira y José Carlos Mariátegui.

Luis Navarrete Orta, Poesía y poética en Vicente Huidobro, 1912-1931, p. 90

18. En El arco y la lira, pp.98-113



CAPITULO III

FORMAS DE LA FUNCION POETICA

3.1 La imagen poética

Raúl Bueno ha señalado dos maneras de establecer la función poética "de [la] que habla Jakobson": una, "refiriendo el mensaje a sí mismo, o a su condición significante"; otra, "refiriendo el mensaje a su referente interno" (1).

Según la primera, el lenguaje poético se distinguiría porque en él las palabras se relacionan fundamentalmente por el significante y no por el significado que expresan, como ocurre en la prosa. En términos de Paz, las palabras se relacionan por la ley de atracción y repulsión del ritmo (2). Por ello, a esta manera podemos denominarla "función poética fónica".

La segunda resulta interesante de subrayar, pues abre la posibilidad de que el lenguaje poético, sin

dejar de serlo, pueda cumplir también una función representativa o referencial. Sin embargo, hay que hacer una precisión: no se trata de la instrumentalidad de la prosa. La diferencia radica en la característica del objeto designado por la una y la otra respectivamente. En el caso de la prosa, estamos frente a una función representativa denotativa; y en el de la poesía, ante una función representativa connotativa. Esta es la "representación más profunda y como rodeada de una aura luminosa" de la que habla Huidobro en su conferencia "La poesía" (3). Es decir, hay una diferencia cualitativa del referente, en el que fundamentalmente se rompe con el principio de no contradicción, según el cual un objeto o fenómeno no puede ser dos cosas a la vez. Parafraseando a Paz, o es **esto** o es **aquello**, pero no puede ser **esto** y **aquello** al mismo tiempo (4). En poesía, en cambio, el lenguaje escapa al principio mencionado, armonizando así al esto y el aquello, dándose de este modo una lógica ~~-ilógica-~~ o "semántica particular", en términos de O'Brick (5). Y es esta semántica particular lo que hace que un texto sea poético aun cuando los elementos significantes estén en segundo plano, como ocurre muchas veces.

En síntesis, la función poética no se da sólo en la relación del mensaje consigo mismo, sino también



con el referente, pero con la característica ya señalada. Una poesía de este tipo, y en estado puro, fue precisamente en cierto momento el ideal del Creacionismo de Vicente Huidobro, cuando proponía una poesía "mental" capaz de ser traducida porque estaría libre de sus elementos sensoriales, como se advierte en éstas sus palabras:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todos los lugares. Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podría traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial (6).

Ahora bien, el hecho de que en el lenguaje poético predomine la función poética fónica y la función poética representativa connotativa, no quiere decir que las funciones expresiva y conativa estén ausentes. El problema se presenta cuando se pretende que la pura expresividad caracterice la poesía, como podría pensar cierto romanticismo vulgar. En cuanto a la función conativa o apelativa, también puede estar presente. Esto se da sobre todo en la poesía de propaganda ideológica, la que indefectiblemente deja de serlo cuando pretende que lo apelativo sea lo específico de ella. En síntesis, si alguien quiere escribir un poema donde exprese o apele, debe tener presente que no logrará hacer poesía si no trabaja fundamentalmente con la función poética, sea fónica o representativa connotativa.

Asimismo, hay que señalar algo que nos parece importante: sea remitiendo el mensaje a su función significante (función poética fónica) o a su referente interno (función poética representativa connotativa), la función poética así entendida entra en problemas con el lenguaje en tanto lengua y norma, o sea, en tanto fenómeno social, pues se deja llevar por la dinámica del aspecto individual o habla.

Nos explicamos. Para explotar la función poética del lenguaje, a veces se necesita romper con la norma y, si se es más audaz, hasta con el sistema. En la tríada lengua-norma-habla, la segunda es una especie de freno para que el tercero no se desboque y lleve al extremo su carácter individual. En otras palabras, la norma le recuerda al habla que si bien éste es la realización individual de la lengua, es también una materialización del lenguaje mediante el cual los hablantes de una comunidad se comunican. Por ello, si el sujeto hace un uso extremo de su individualidad, va a salirse de la norma y la lengua y a tener problemas de comunicación. En consecuencia, en su manifestación individual, el individuo puede ir sólo hasta donde todavía pueda comunicarse con otros hablantes de su comunidad idiomática o dialectal, y ahí donde empieza la incomunicación debe detenerse. Sin embargo, muchos poetas no se detienen y cruzan las fronteras .

Ahora, en vista de que hemos subtitulado este



apartado como "La imagen poética", es tiempo ya de precisar qué entendemos por ella. Sea mediante la función poética fónica o la representativa connotativa, aquí -con Paz y Aristóteles- vamos a sostener que se trata de una forma particular de aprehender y decir la realidad. Para el autor de El arco y la lira, es una forma de decir lo que con el lenguaje (la prosa) no se puede decir, ya que éste no puede comunicar la complejidad contradictoria de la vida. Algo semejante sostiene el autor de la Poética, al enunciar esta idea que Susana Reisz ha rescatado para bien de la comprensión del fenómeno poético. Dice ella:

En opinión de Aristóteles la metáfora, al igual que las demás figuras extrañantes que él asoció a la poesía, no es un medio de "embellecimiento" del mensaje, como tal prescindible, sino la manifestación verbal de un modo no rutinario de aprehender la realidad (7).

Para Paz, todos estos recursos extrañantes son los encargados de lograr la imagen poética. Así, dice:

Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen -o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así, San Juan habla de "la música callada", frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables (8).

Cabe agregar solamente que dentro de estos recursos no están sólo los tropos y las figuras literarias, nombradas y no nombradas, sino también la ausencia de los mecanismos de correferencia y de conexión, así como la ruptura de los principios que aseguran la coherencia (9).

3.2 Poema y prosa

Empero, ¿todo en un poema es imagen poética? Los poemas que existen y gustamos nos muestran que no es así, pues en ellos se manifiesta también la prosa, es decir, la función representativa denotativa. Sobre este asunto, Octavio Paz señala: "El poema es poesía y además otra cosa. Y este además no es algo postizo o añadido, sino un constituyente de su ser" (10). El poeta mejicano ha visto que el lenguaje (para él lenguaje es prosa) inserta al poema en la historia y la poesía lo saca. Es decir, tiene un carácter dual. Y tiene que ser así, pues la experiencia poética "no es otra cosa", dice Paz, "que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside principalmente su libertad esencial". Por tal motivo, argumenta, "la condición dual de la palabra poética no es distinta a la de la naturaleza del hombre: ser temporal y relativo, pero lanzado siempre a lo absoluto" (11).



Ahora bien, es cierto que la dualidad se da hasta en los poemas más densos, poéticamente hablando; sin embargo, la prosa se manifiesta más o menos según el grado cuantitativo y cualitativo de imágenes poéticas que haya en el texto. En el caso de un poema denso, predomina de manera bastante marcada la imagen poética, y en el del llamado poema comunicante, el lenguaje como prosa va a presentarse importante de manera cuantitativa. De ahí que se hable de un poema "prosaico". Es cierto que es factible realizar un poema de este tipo; no obstante, los riesgos de esta modalidad son verdaderamente serios, ya que se puede perder con facilidad la especificidad poética, lo que convierte al texto en prosa a secas, es decir, en un fracaso poético. Por tal motivo, los poetas que hacen poemas de este tipo deben echar mano a procedimientos muy finos para no caer en el error señalado. Sin embargo, es un riesgo que vale la pena correr cuando no se quiere perder la comunicación con el lector (12).

3.3 Grados de la imagen poética

Nuestra concepción de la imagen poética como una manera de aprehender y decir la realidad, nos lleva a concordar con Steiler y Susana Reisz en que la poesía (entendida como lírica) no es un género sino una manera de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo (13). Asimismo, aquí vamos a sostener que la poesía

no es un tipo de texto que se oponga a otros como el narrativo, el descriptivo, el dialógico (dramático) o el expositivo (argumentativo-conceptual); tampoco es un texto que se identifique con uno expresivo o simplemente presentativo. Pensamos que lo que se opone al texto poético es el texto en prosa, por las razones ya señaladas páginas atrás. Por ello, es posible que se dé una narración poética o prosaica, un diálogo poético o prosaico, una exposición poética o prosaica, una expresión poética o prosaica, una presentación poética o prosaica, etc. Ahora, como la imagen poética puede darse en todas las formas internas de composición, podemos hablar de imágenes poéticas descriptivas, narrativas, dialógicas y expositivas, así como expresivas y presentativas. En cuanto al verso, tampoco es lo opuesto a la prosa, pues hemos visto que lo opuesto a ésta es la poesía. El verso es una forma externa de composición, como la oración. Así, puede haber narración en verso o en oraciones, descripción en verso o en oraciones, diálogo en verso o en oraciones, etc.

Hecha esta precisión, podemos referirnos a dos grados extremos de la imagen poética: a) Uno que se puede denominar **imagen poética de elementos cercanos o clásica**, y b) otro al que podemos llamar **imagen poética de elementos lejanos o vanguardista-creacionista**. En ambos casos, el significado que expresan es ilógico, pero se diferencian en que en el primero, los elementos que conforman la imagen guardan una relación analógica

fácilmente perceptible entre sí y con el referente externo, pues si bien hay oposición, ésta no es mucha; por ello, de alguna manera, se puede "traducir" a la prosa. En el segundo caso, en cambio, la relación analógica es bastante lejana; razón por la cual la "traducción" es muy difícil, y hasta imposible cuando el grado es muy alto. Por supuesto que entre ambos extremos hay grados intermedios. Ahora bien, mientras más cercano esté el lenguaje a uno u otro extremo, estará más cerca o más lejos de la llamada "realidad real".

3.4 Otras precisiones

Si bien hemos señalado que la función poética puede entenderse tanto en el nivel del significante como del referente interno, debemos decir que la imagen poética puede lograrse también con la combinación de ambos. Esto ocurre en los casos en que las palabras que se van juntando no por el significado sino por el ritmo, van creando referentes internos poéticos. Ilustremos esto con un ejemplo. Cuando Altazor dice: "El horizonte es un rinoceronte" [C.V, 217], relaciona dos palabras no por el significado sino por el ritmo; sin embargo, ya que las palabras de todas maneras expresan un significado, al hacer esto, análoga dos elementos que se oponen entre sí y crea de este modo un objeto o ser (un horizonte-rinoceronte) que sólo existe en el referente interno. Vemos así que la función poética

fónica origina una función representativa connotativa.

Algo semejante ocurre con lo que podríamos llamar el "aparente sonido o ritmo puro", como el del lenguaje transracional del futurismo ruso y del posterior "fonologismo". En este caso, parece que los sonidos no significaran nada. En realidad, puede que no signifiquen como signos lingüísticos, puesto que propiamente ya no lo son, en la medida en que han perdido su convencionalidad; pero, semióticamente sí significan, aunque el significado lo obtengamos por inferencia, como en el caso de los indicios, signos, o cuasisignos para Ibico Rojas, no convencionales (14).

Puede ocurrir también que se dé el caso de la onomatopeya, que es una especie de icono fónico, pues representa su objeto por medio de semejanzas formales, claro que no visuales sino sonoras; como se da en el clásico verso de San Juan de la Cruz ("Un no sé que que queda balbuciendo"), el cual fónicamente representa el balbuceo o tartamudeo. A lo dicho, agreguemos que el sonido en poesía significa algo también porque tiene que ver con la afectividad del lenguaje. Si el significado no es sólo concepto, determinado sentimiento o estado de ánimo será más o menos significativo si se manifiesta con uno u otro tono. Y por el tono, por ejemplo, Alberto Ureta habla de la "serenidad dolorosa" de los poemas de Salaverry. Asimismo, un mensaje atormentado será especialmente significativo en un ritmo

disonante.

Ahora bien, si las imágenes fónicas se dan en ambos grados, clásica y vanguardista, las logradas con la eliminación de los mecanismos que hacen comprensible un texto, como los de correferencia y conexión, son distintivas de la poesía de vanguardia. Esta ausencia no nos permite entender lo que se dice. Cuando éstos están presentes, aun cuando no haya relación temática o se rompa con el principio de no contradicción, podemos darnos cuenta de ello, es decir, entender que lo que se dice es incoherente, ilógico, absurdo, etc., lo que nos permite buscar el significado connotativo. En cambio, cuando faltan, no hay posibilidad de entender nada, o la hay de entender muy poco. En otras palabras, no entendemos ni si es coherente o lógico ni si es incoherente o ilógico; así, la decodificación de la connotación se hace muy difícil. En este caso, tampoco se puede hablar propiamente de signo lingüístico, y también hay que verlo como otro tipo de signo, porque de todas maneras significa algo. S. Reisz sostiene que en esos casos, el lector tiene que "inventar" la coherencia (15). En los dos últimos cantos de Altazor, vamos a encontrarnos con lo señalado, así como con el aparente sonido o ritmo puro.



3.5 Función poética escritural-visual

Hemos visto hasta el momento que existen dos grandes formas de entender la función poética: como F.P. fónica y como F.P. representativa connotativa. A partir de ello, hemos señalado sus grados y hecho algunas precisiones. Ahora vamos a ver una tercera manera que se centra en la escritura, aunque de modo somero, pues nuestro propósito no exige detenernos tanto en este asunto. Haroldo de Campos señala que la palabra tiene tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y semántica (16). Obviamente, la primera se refiere a la palabra escrita; dimensión que es bastante explotada por el concretismo brasileño, modalidad a la cual pertenece el poeta citado, para lograr la connotación poética. Pero este uso de la escritura para crear una imagen poética, a decir de S. Reisz, se remonta al tecnopaignión de los alejandrinos y a los carmina figurata de los latinos (17), y se puede decir que ya es advertido también por Fray Luis de León cuando dice:

Piensan que hablar en romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dize como en la manera cómo se dize; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces la letra, y las pesa y las mide y las compone, para que, no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulzura (18)(Resaltado nuestro).

Entendemos que al decir que a veces cuenta también la letra para decir las cosas con armonía y dulzura,



el autor de "En la ascensión" estaba pensando en que un determinado tipo de grafema podía decir cosas con más dulzura y armonía que otro tipo de letra. Así estamos, pues, frente a la escritura como elemento del decir poético, además del sonido y la semántica particular.

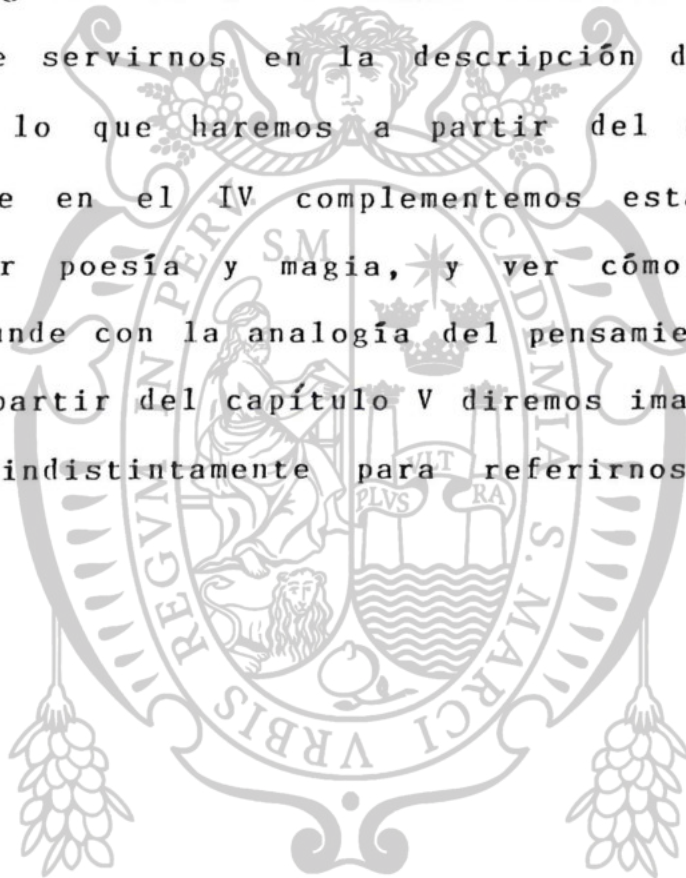
Ciertamente, Fray Luis no fue más allá, por lo que habríamos de esperar a Mallarmé para ver en poesía un mayor desarrollo de la dimensión gráfico-espacial. Así nos encontramos con el poema "Un golpe de dados jamás abolirá el azar", donde usa la distribución de las palabras en la página en blanco y los espacios libres como una manera de decir lo que con el lenguaje no se puede. Posteriormente, llegarían las innovaciones tipográficas del futurismo y los "Caligramas" de Apollinaire. En Latinoamérica, tenemos al mejicano J. J. Tablada y su poema "Li-Po" y al Concretismo brasileño, que desarrolló esta modalidad de manera notable. En nuestro país, Carlos Oquendo de Amat tiene muestras de lo dicho; también podemos encontrar algo en Vallejo y, más recientemente, en algunos poemas de Eielson.

Vicente Huidobro también utilizó bastante este recurso, pero no en el poema que hoy nos ocupa. Vemos poesía de este tipo sobre todo en las "Japoneñas de estío" de Canciones en la noche; también en Horizon Carré y en sus "poemas pintados". En Altazor podemos ver algo de uso de los espacios en blanco en los cantos



VI y VII.

Ahora, pasaremos a donde nos quedamos antes de empezar esta reflexión sobre el fenómeno poético; necesaria para describir en este poema el lenguaje y su significación en la problemática existencial del yo poético. Mas, antes es menester aclarar que no hemos pretendido agotar el tema. Hemos señalado básicamente lo que puede servirnos en la descripción del lenguaje de Altazor; lo que haremos a partir del capítulo V, luego de que en el IV complementemos esta reflexión al relacionar poesía y magia, y ver cómo la imagen poética se funde con la analogía del pensamiento mágico. Por ello, a partir del capítulo V diremos imagen poética y analogía indistintamente para referirnos al mismo fenómeno.



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Raúl Bueno, Poesía Hispanoamericana de Vanguardia, p.51
2. Octavio Paz, El arco y la lira, p. 5
3. Vicente Huidobro, "La poesía". En Altazor/Temblor de cielo, 2ª ed, Cátedra (ed. de R. de Costa), p. 177
4. Octavio Paz, Ob. Cit., p.102
5. "Ritmo y sintaxis". En: Estevan Todorov, Teoría de la literatura y los formalistas rusos.
6. Vicente Huidobro, "El creacionismo". En Hugo Verani, Ob. Cit., p. 222
7. Susana Reiz, Teoría literaria, p. 54
8. Octavio Paz, Ob. Cit., p. 98
9. Algunos de estos mecanismos y principios son los siguientes:
 - a)Referencia: Relaciones del texto con la realidad exterior (contexto)
 - b)Correferencia: Relaciones entre las ideas de un texto (unas ideas remiten a otras: cotexto)
 - c)Mecanismos de la correferencia:
 - *Estricta repetición de una palabra. Para continuar la información se repite un término. Ejemplo: La poesía es la expresión más profunda que el hombre puede lograr a través del lenguaje. En la poesía, las palabras recuperan su pluralidad significativa.
 - *La anáfora: Unos pronombres o adverbios se refieren a palabras anteriores. Ejem: La poesía es la expresión más profunda que el hombre puede lograr a través del lenguaje. En ella las palabras recuperan su pluralidad significativa.
 - *La cat fora: Unas palabras se refieren a otras que serán mencionadas después. Ejem: "Los mecanismos de correferencia son los siguientes: anáfora, cat fora, elipsis, sustitución léxica y nominalización. ("los siguientes" se refiere a lo que figura luego de los dos puntos)
 - *La elipsis: La correferencia est  ahí como significado, no como expresión porque se sobreentiende. Ejem: "Los mecanismos de correferencia aseguran la continuidad de la información. Son muy importantes para la comprensión del texto". (En la segunda oración no se ha expresado el sujeto debido a que est  sobreentendido).

*Sustitución léxica: Parecido a la anáfora, pero se usan palabras con significación propia, a diferencia de los pronombres y adverbios que tienen significación ocasional. Puede ser un sinónimo, un hiperónimo, una perífrasis, etc. Ejem: "La poesía es la expresión más profunda que pueda lograr el hombre a través del lenguaje. Este arte verbal permite que las palabras recuperen su pluralidad significativa".

*Nominalización: Un sustantivo sustituye a un verbo que ha sido expresado anteriormente. Ejem: "Transcribió la conversación entre Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Esa transcripción fue muy útil para los estudiosos de esos autores".

c) La conexión. Articulación de una idea con otra. Los conectores explicitan la conexión. Hay conectores de contraste, consecuencia, adición, ejemplificación, etc.

d) La coherencia. Principios: de no contradicción y relación temática. Sobre el primero hemos desarrollado en el texto; sobre el segundo ponemos ejemplos claros en el cap. IV.

10. Octavio Paz, Ob. Cit., p. 185
11. Ibid., p. 190
12. Detallar estos procedimientos escapa a los propósitos de este estudio, ya que no son importantes para nuestro objetivo. Esperamos hacerlo en alguna otra oportunidad.
13. Susana Reisz, Teoría literaria, p. 130
14. Para un acercamiento a la tipología de los signos, ver el libro de Ibico Rojas, Teoría de la comunicación, pp. 42-44 y 192-197
15. Ob. Cit., pp. 213-221
16. En Concretismo
17. Ibid., p.53
18. Citado por Mauro Armiño en Historia de la literatura española y latinoamericana, p. 162



CAPITULO IV

ANALOGIA, MAGIA, NORMA Y SISTEMA

4.1 Analogía y magia

En una conferencia dada en el Ateneo de Madrid en 1921, Vicente Huidobro decía: "La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio: el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba" (1).

Lo dicho aquí por Huidobro nos interesa porque se trata de la fuente teórica donde se relaciona el lenguaje con todo ese asunto de la negación cultural. Relación que se advierte ya en Altazor en estos versos del canto I, que ya los hemos citado en el capítulo I a propósito del "Renacimiento": "La cuna de mi lengua se meció en el vacío/ Anterior a los tiempos/ Y guardará eternamente el ritmo primero/ El ritmo que hace nacer los mundos" [350-353]. Asimismo, las palabras de Huidobro



citadas resultan importantes debido a que abren el camino para precisar que, finalmente, el objeto de deseo "libertad" es la "libertad en el lenguaje", lo cual se va a manifestar como el alejamiento cualitativo del lenguaje poético respecto del lenguaje común, en el que también está incluido, como veremos, el lenguaje poético tradicional.

Ahora bien, si Huidobro resalta tanto las virtudes de la poesía, ¿por qué en los versos 369 y 370 del canto I Altazor se declara "poeta" y "antipoeta" a la vez, mostrando así una contradicción más? Los siguientes versos quizá puedan explicarlo. Citamos:

Altazor desconfía de las palabras	
Desconfía del ardid ceremonioso	
Y de la poesía	
Trampas	595
Trampas de luz y cascadas lujosas	
Trampas de perla y lámpara acuática	
Anda como los ciegos con sus ojos de piedra	
Presintiendo el abismo a todo paso	
Mas no temas que mi lenguaje es otro	600
.....	
Quiero darte una música de espíritu	605
Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo	
Música mía que hace pensar en el crecimiento de los árboles	
Y estalla en luminarias adentro del sueño	
Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido	
Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos	610
Con una voz llena de eclipses y distancias	
.....	
Una voz que da la vista a los ciegos atentos	614



Se trata, entonces, de recuperar la palabra creadora, y para eso se debe romper con las palabras enculturizadas, las que no crean, las que solamente designan lo ya creado, las que sólo ornamentan, las que son "Trampas de luz y cascadas lujosas/ Trampas de perla y lámpara acuática". De estas palabras y de esta poesía hay que desconfiar, y en relación con ésta el yo poético se dice "antipoeta". La de él, por el contrario, se trata de una palabra que, como dice Huidobro en su "Arte poética" del Espejo de agua, no canta la rosa, sino que la hace florecer en el poema, o, como dice Altazor, de una palabra que brinda una música "que hace pensar en el crecimiento de los árboles", y, más aún, la que hace alumbrar un árbol, como el que nace al final del canto I. Frente a esta poesía, este lenguaje, pues, se declara poeta. Recordemos lo que dice en el Prefacio: "Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta" [p.58], el gran poeta cuyo verbo es creador, como el de "un pequeño Dios", o el de un mago, cuya palabra puede hacer de su paracaídas un parasubidas:

"Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso (...)"[p.60]."

Entonces, para poder revertir la caída, no hay que ser simplemente poeta, sino poeta-mago, el de la "palabra electrizada de sangre y corazón" [C.I, 672];

idea igual a la de Huidobro:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta (2).

También:

La palabra tiene un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente.

El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano (3).

En este punto del comentario, es necesario hacer notar que en un ensayo titulado La creación pura, publicado el mismo año en que fue leída la conferencia de donde hemos extraído las citas anteriores, Huidobro parece contradecirse al afirmar lo siguiente:

Esta idea del artista creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimara) que dijo: "El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover". A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la naturaleza (4) [Resaltado nuestro].



Ahora bien, la conferencia de 1921 fue publicada diez años después, lo que nos permite suponer que Huidobro seguía pensando igual en el año de la publicación de Altazor, 1931. Mas, fuera como fuese, el hecho es que aquí no se refleja lo dicho en el ensayo, sino lo de la conferencia, donde se análoga el lenguaje poético y la magia. ¿Y cuál es la característica fundamental de este lenguaje? Para responder esta pregunta, citemos nuevamente a Huidobro:

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables (...) Toda poesía válida tiende al último horizonte, que es a su vez la arista en donde los extremos se tocan, en donde se confunden los llamados contrarios. Al llegar a ese lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva (5).

Entonces, para Huidobro lo esencial de la poesía es que soluciona la lucha de los contrarios, como ocurre en la analogía. ¿Qué es esto? Octavio Paz lo explica así:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es: esto es como aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible: la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia (...) La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad (6).

Si mal no entendemos, con esta explicación de analogía no podemos sino identificarla con la imagen poética. Vienen a ser lo mismo. O, dicho de otro modo, la imagen poética es la manifestación del pensamiento analógico. Pero este recurso no es sólo de la poesía, sino también de la magia, pues:

Lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo (...) de ahí que el objeto mágico sea siempre doble o triple y que alternativamente se cubra o desnude ante nuestros ojos, ofreciéndose como lo nunca visto y lo ya visto. Todo tiene afán de salir de sí mismo y transformarse en su próximo o en su contrario: esta silla puede convertirse en árbol, el árbol en pájaro, el pájaro en muchacha, la muchacha en grano de granada que picotea otro pájaro en el patio de un palacio persa (7).

Además, "el objeto mágico", dice Paz, "abre ante nosotros su abismo relampagueante: nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos"(8). De este modo, pues, magia y poesía, imagen poética y analogía se confunden.

¿Y qué tiene que ver todo esto con el problema existencial de Altazor? Pues que permite salvar la sensación del caos. Expliquemos de qué manera. En el segundo capítulo vimos que el sujeto-poeta al romper con el Cristianismo no reemplazó, como el filósofo, el orden divino del cosmos por un orden natural, sino que se instaló en él la sensación de la falta de estructura (el caos), con la consecuencia de la pérdida de un todo que satisficiera su necesidad de pertenencia -lo que le produjo angustia- y que, por lo tanto,

satisficiera también la necesidad de convivencia, lo que le ocasionó soledad. El sujeto-poeta no quiere este estado de cosas y encuentra en la analogía una manera de restituir el orden perdido, ya que con ésta se recupera la estructura cósmica, como bien explica el autor de Los hijos del limo:

(...) La analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad, a la diferencia y la excepción la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la del hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así de occidente: Cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el Romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía (9).

Ahora estamos ya en condiciones de entender por qué Altazor ve en la magia un ayudante para su liberación cuando dice que "La magia y el ensueño liman los barrotes" [C.I, 295]. Sostiene esto porque es en el pensamiento mágico donde se encuentra cabalmente la analogía, y ésta es el recurso de la poesía para recuperar la estructura, el cosmos perdido. Y esto también explica el acercamiento de los poetas, incluido Huidobro, a las corrientes gnósticas y esotéricas contemporáneas en general, occidentales y orientales. Advirtamos que en el gnosticismo, los altos maestros son considerados magos.

4.2 Ruptura de la norma y el sistema

Esta idea de la magia como ayudante tiene que ver también con el regreso al tiempo original, y de ahí al "vacío anterior a los tiempos" hay un paso, por decirlo figuradamente. Frazer hablaba de una primigenia edad mágica, de la cual se habrían desprendido el pensamiento religioso, el filosófico y el científico (10). Que esto sea o no sea cierto no es lo más importante. Lo que interesa, sobre todo, es la existencia de esa creencia en una edad mágica como la primera de la humanidad; creencia que va a influir en la poesía. En este sentido, pues, optar por el pensamiento mágico es "regresar" al tiempo de los orígenes; lo cual, a su vez, significa una negación sociocultural y, finalmente, una negación del lenguaje (recordemos lo que dice Huidobro en la cita nº 1 de este capítulo: "La poesía es (...) la palabra recién nacida (...) se desarrolla en el alba primera del mundo" o, dicho de otro modo, un gran alejamiento respecto del lenguaje común. Por ello, el autor de Altazor sostiene:

El valor del lenguaje está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario (11).



En el tercer capítulo nos referimos a la tríada lengua-norma-habla y dijimos que la poesía era la manifestación del habla en grados extremos, pues por el carácter individual de ésta, se podía romper con la norma y hasta con la lengua. Ahora bien, en la medida en que rompa más o menos con la norma y la lengua, el lenguaje poético se alejará también más o menos de la sociedad, cultura, historia, etc. Si rompe con la norma, se aleja del lenguaje social; si lo hace con la lengua, también; pero en mayor grado, pues llevará a la incomunicación con los demás miembros de la comunidad idiomática. Para entender esto, digamos que es posible romper con la norma sin dejar el sistema, pues éste permite tal ruptura. Al respecto, Ana Dosen dice:

Observando los errores de conjugación que cometen los niños en su aprendizaje de la lengua, los conceptos de norma y sistema se distinguen con mayor claridad. En efecto, a medida que avanza en su aprendizaje, el niño va conociendo los juegos de oposiciones, los esquemas que le proporciona el sistema. Así, en función de lo que ha aprendido, llega a pensar que si como se opone a comer y barro se opone a barrer, cabo bien puede oponerse a caber y sabo a saber, para expresar, con los respectivos verbos la oposición entre "primera persona, singular, presente, indicativo" e "infinitivo". Por esta razón le es difícil comprender y aceptar que lo correcto es quepo y sé para manifestar el primer contenido (...) Desde el punto de vista del sistema, cabo y quepo existen virtualmente porque pueden expresar los mismos significados: la idea de "caber" más la de primera persona, singular, presente del modo indicativo, que son distinciones del sistema español. Sin embargo, de las dos formas posibles, la norma ha seleccionado la segunda: quepo. El niño, entonces, ha hecho buen uso del sistema, pero sin tener en cuenta la norma (...).

Si un hablante se rigiera pura y exclusivamente por las posibilidades virtuales del sistema, su creatividad no tendría límites y tanto daría que dijese ruptura y casamiento como rompición y casación. Pero entre el hablante y el sistema está presente la norma, que entre todas las formas posibles selecciona sólo algunas (l_2).



Más adelante, la misma lingüista señala algo muy importante: "Lo que en realidad limita la libertad expresiva del individuo y restringe las posibilidades del sistema es la norma" (13). Y después: "La originalidad de muchos grandes escritores procede, en buena medida, de un lenguaje inédito, que escapa a todo lo que es normal, tradicional, preexistente. Los neologismos de Rubén Darío (piruetear, callanocracia, perlar, etc.) y otras de sus expresiones totalmente novedosas dejaron, por eso mismo, profunda huella en sus contemporáneos (14).

Sin embargo, la libertad que permite el sistema también tiene sus límites, pues se da "en tanto no afecta las condiciones funcionales del instrumento lingüístico. Tales condiciones imponen reglas muy precisas que no admiten construcciones del tipo de yo viene, el muchachita o muchísimo feliz" (15).

Lo que ocurre es que el sistema pone un límite a la creatividad por el fenómeno de la solidaridad en las relaciones sintagmáticas y asociativas de los signos lingüísticos que lo componen. Por ejemplo, dicen Cristina Cuzzo y Stella Martini, las reglas del sistema impiden la formación de enunciados incorrectos tales como "papelear" (en vez de "empapelar"), "osoamor" (en lugar de "amoroso") u otros por el estilo inexistentes en lengua española (16).



Y esto también rige el funcionamiento de las unidades mínimas del significante: los fonemas (vocales y consonantes):

Son relaciones sintagmáticas las que organizan en español combinaciones silábicas como al (en alto), sa (en sale), tra (en traje), abs (en abstracto), etc.; pero impiden las formaciones incorrectas que marcamos con un asterisco: *rta, *mra, *asb. Las relaciones asociativas intervienen en la selección de una determinada unidad para ocupar una posición en la sílaba. Por ejemplo:

t (en traje)
d (en cuadro)
p (en prado)
 *s
 *m

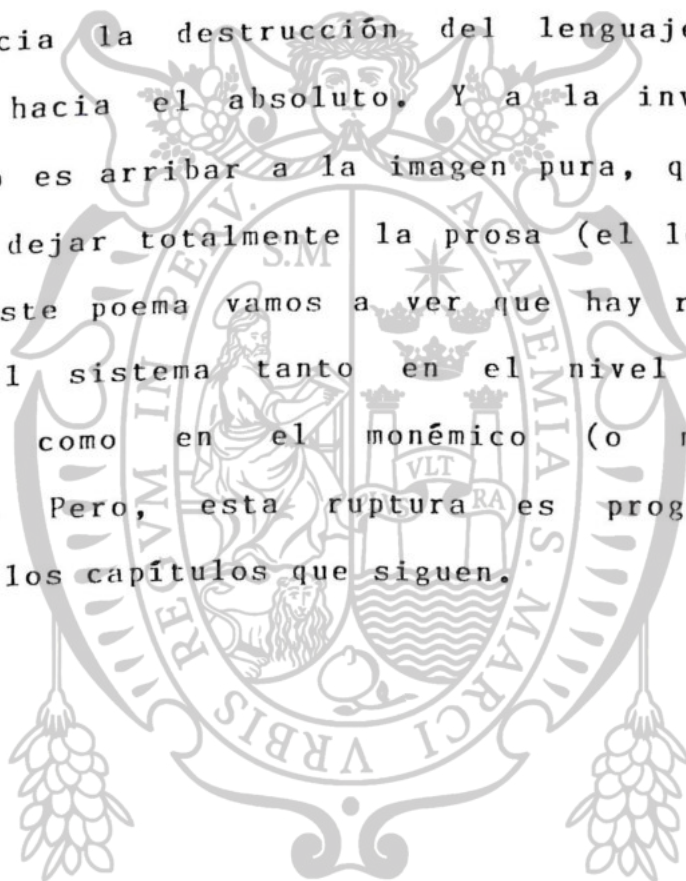
Es decir, que el hablante no construirá, en español, palabras del tipo *sraje o *mrado, que no existen en su lengua; selecciona automáticamente las correctas.

Vemos entonces que estas relaciones funcionan tanto en el plano del significante como en el significado (17).

A lo mencionado, debemos agregar que el carácter convencional del signo lingüístico es uno de sus rasgos más importantes, pues es lo que le ayuda a salvar su arbitrariedad (18); por ello, si pierde esa característica, deja de ser un instrumento de comunicación social porque no se va a poder determinar el significado que expresa.

De lo dicho hasta aquí, podemos llegar a la siguiente conclusión. La ruptura de la norma lingüística significa un alejamiento de la sociedad; pero menor respecto de la ruptura con el sistema, ya que el hablante, al construir su mensaje aún dentro de los esquemas de la lengua, todavía va a mantener lazos con su comunidad idiomática, o sea, su cultura. En cambio, si también rompe con el sistema, el alejamiento será

mayor debido a que no va ya a construir sus mensajes dentro de los esquemas del sistema común, lo cual lo llevará a la incomunicación. Ahora bien, el tipo de mensaje que por su naturaleza rompe con la norma y con el sistema es la imagen poética, y si recordamos, con Paz, que la imagen poética es la aspiración del hombre a lo absoluto, podemos concluir en que el camino de Altazor hacia la destrucción del lenguaje es también un camino hacia el absoluto. Y a la inversa, llegar al absoluto es arribar a la imagen pura, que significa, a su vez, dejar totalmente la prosa (el lenguaje). Por ello, en este poema vamos a ver que hay ruptura de la norma y el sistema tanto en el nivel semántico y sintáctico como en el monémico (o morfémico) y fonológico. Pero, esta ruptura es progresiva, como veremos en los capítulos que siguen.



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Vicente Huidobro, "La poesía". En Altazor/Temblor de cielo, 2ª ed., Cátedra (ed. de R. de Costa), p. 177
2. Loc. cit.
3. Ob. Cit., p. 179
4. Vicente Huidobro, "La creación pura". En Hugo Verani, La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos), p. 211
5. Vicente Huidobro, "La poesía". En Ob. Cit., p. 178-179
6. Octavio Paz, Los hijos del limo, pp. 66-67
7. Octavio Paz, Las peras del olmo, p.135
8. Octavio Paz, Ob. Cit., p. 135
9. Octavio Paz, Los hijos del limo, 61-62
10. La referencia la hace Paz en Las peras del olmo, p. 133
11. Vicente Huidobro, "La poesía". En Ob. Cit., p. 178
12. Ana Dosen, "La norma ling stica". En ENCICLOPEDIA HISPAMERICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA t. 14, pp. 105-106
13. Ob. Cit., p. 106
14. Ibid., p. 107
15. Ibid., p. 106
16. Cristina Guzzo y Estella Martini, "Sistema y Valor". En ENCICLOPEDIA HISPAMERICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA, t.4, p.29
17. Ob. Cit., pp. 31-32
18. Para una visión completa de los principios del signo ling stico, ver el estudio de Ibico Rojas "El signo ling stico de F. de Saussure: su naturaleza y principios"; primer estudio de su Estudios de ling stica general.



CAPITULO V

INICIO DEL CAMINO

De acuerdo con el grado de complejidad del decir poético y del grado de alejamiento de éste respecto del lenguaje común, podemos formar un primer grupo conformado por el Prefacio y los cantos I y II.

La función expresiva y apelativa recorren el Prefacio y los cantos mencionados, pero, como ya hemos dicho, no son estas funciones las que distinguen el lenguaje poético. Por ello, debemos señalar que caracterizan a este grupo la función poética representativa connotativa y la función poética fónica. En cuanto al grado, ya veremos más adelante qué ocurre.



5.1 Correferencia, conexión, coherencia y connotación

Señalemos, que no se da la ausencia de los mecanismos de correferencia y conexión, aun cuando se rompa con la coherencia a través de la trasgresión de los principios de no contradicción y de relación temática. Este efecto de incoherencia se da en mayor grado en el Prefacio. Un ejemplo de esto lo tenemos, cuando Altazor expone su arte poética:

"Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga
"por todas partes, iluminando sus consumaciones con
"estremecimientos de placer o de agonía.

"Se debe escribir en una lengua que no sea materna.

"Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.

"Un poema es una cosa que será.

"Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

"Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá
"ser.

"Huye del sublime externo, si no quieres morir
"aplastado por el viento.

"Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería
"loco". [p.57]

En las dos primeras oraciones, vemos que una sustitución léxica ("la poesía") nos permite entender



que la segunda afirmación se refiere también al sujeto de la primera ("Los verdaderos poemas"). En la tercera, el relativo "que" nos guía para comprender que "no materna" se refiere a "lengua". En la cuarta afirmación se da un efecto de incoherencia, pues la catáfora "tres" no corresponde, ya que sólo se nombran dos: "Sur y Norte". En las afirmaciones quinta, sexta y séptima los relativos "que" nos ayudan a entender que las proposiciones subordinadas se refieren a "un poema", pero también sentimos efectos de incoherencia, pues se identifican elementos opuestos: el ser ("Un poema es") con el no ser ("que nunca es", "nunca ha sido", "nunca podrá ser") y hasta con el "debiera ser", rompiendo así con el principio de no contradicción. En la oración apelativa ("Huye del...") no hay problemas de conexión ni de incoherencia; la oscuridad se da por la connotación. En el último verso sí hay un efecto de incoherencia, puesto que la coherencia exige, para volverse loco, la necesidad de hacer locuras y no lo contrario (no hacer locuras) como dice Altazor. No hay relación temática.

Ahora bien , ya que lo que hemos visto en este ejemplo se da en todo el Prefacio, se puede afirmar que aquí hay ruptura de la coherencia pero manteniendo los mecanismos de correferencia y de conexión, lo que, justamente, permite advertir la incoherencia. Más aún, incluso se usan los signos de puntuación de la manera más convencional. Y esto hace que, a pesar de la gran

connotación, el decir del Prefacio esté todavía lejos de las formas poéticas más complejas que figuran en este poema, y por ello figura en este primer grupo. En este momento, como dice Yurkievich, "no es normal lo que se dice, pero sí cómo se lo dice" (1).

En el canto I, se mantienen los mecanismos de correferencia y conexión pero se eliminan los signos de puntuación; mas, curiosamente, a pesar de esto último, el grado de connotación desciende. En efecto, si comparamos la mayoría de estas imágenes con las de la poesía clásica, podemos decir que son de elementos lejanos, pero si las relacionamos con la expectativa creacionista, no llega a sentirse tanto esa lejanía. Tal es así que las imágenes propiamente creacionistas son muy pocas. Por ejemplo, éstas:

- | | |
|--|-----|
| *La cola de un cometa me azota el rostro | 18 |
| *En tanto me siento al borde de mis ojos | 80 |
| *Perro del infinito trotando entre astros muertos
Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella
Perro lamiendo tumbas | 215 |
| *Bajo el alba benigna
Que zurce el tejido de las mareas | 450 |
| *[El mundo] Me entra por la boca y se me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros | 650 |
| *Trampas de perla y de lámpara acuática | 597 |
| *Una columna [de aerolitos] se alza en la punta de la voz | 570 |

Y la noche se sienta en la columna

Resulta interesante notar lo siguiente: al final del Prefacio, Altazor sugiere que para salvarse de la caída se necesita de un paracaídas que se convierta en parasubidas, y que es la palabra de mago la que puede hacer eso; y al final del canto I se dice que el paracaídas de Dios es la "palabra electrizada de sangre y corazón"; y como se tiene la idea de Dios como mago, entonces, la palabra que convierte el paracaídas en parasubidas es esa palabra electrizada. Como ya hemos visto, la palabra electrizada es la palabra creadora, que va más allá de la "fría Razón", y que rompe con la norma y hasta con el sistema. Sin embargo, Altazor todavía no emplea en toda esa magnitud esta palabra electrizada.

En el canto II también dominan las imágenes de elementos cercanos. Destacan los símiles como:

Mientras te sigue mi canto embrujado

7

Como una serpiente fiel y melancólica

Donde se análoga el canto con la serpiente en el acto de seguir a la amada. Hay una sinécdoque de la parte por el todo, pues no la sigue el canto sino el yo poético. Se nos ocurre preguntarnos por qué el segundo elemento de la analogía no es el perro ("como un perro fiel"). La razón está en que el perro sugiere sumisión,



y el seguimiento de Altazor es un seguimiento libre. Además, la serpiente tiene una connotación sexual, pertinente en este caso.

Como se puede ver, no hay mayores problemas para interpretar esta imagen, debido a que los elementos opuestos de la analogía son relativamente cercanos; grado de connotación que es el dominante en las imágenes de este canto. Otros ejemplos ilustrativos son los siguientes:

(...) tu cabellera 21
luminosa y desatada como los ríos de la montaña

También:

Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quién salvar 145
Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento
Eres el ruido del mar en verano

Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración

Aunque resulta un tanto raro analogar la hermosura de una mujer al relincho de un potro en la montaña, no es difícil entender la sugerencia: eres más hermosa que el grito de alguien libre: un potro libre, en un espacio libre, cuyo relincho es libre. Al final, tenemos: eres más hermosa que la libertad. ¡Cuánta hermosura!



Y en las otras imágenes de este fragmento, las sugerencias son más claras aún.

5.2 Función poética fónica

En cuanto a la función poética fónica, estos cantos están compuestos teniendo en cuenta sólo la armonía eufónica, sin llegar a destacar como forma de lograr un referente interno creacionista. En algunos momentos hay cambio de ritmo, de aceleración, usando figuras de repetición como anáforas y polisíndetos. Por ejemplo, en el Prefacio [p.56] cuando habla el Creador, en un momento dice usando anáforas:

Después tracé la geografía de la tierra
Después bebí un poco de cognac
Después cree la boca

En el canto I destacan las siguientes anáforas:

Cae
 cae eternamente
cae al fondo del infinito 35
Cae al fondo del tiempo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades 40
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos
 los naufragios
(...)
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan 43
Quema el viento con tu voz



(...)

Cae en infancia	47
Cae en vejez	
Cae en lágrimas	
Cae en risas	50
Cae en música sobre el universo	
Cae de tu cabeza a tus pies	
Cae de tus pies a tu cabeza	
Cae del mar a la fuente	
Cae al último abismo del silencio	55

Es cierto que la repetición de "cae" refuerza la sensación de caída, pero es un recurso que no está dirigido, ya lo dijimos, a la creación de una imagen de elementos lejanos.

En estos cambios de ritmo, también podemos consignar los siguientes polisíndetos y anáforas del C.I:

No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá	71
Ni qué mano lleva las riendas	
Ni qué pecho sopla el viento sobre ellas	
Ni saben si no hay mano y no hay pecho	

También:

Solo

solo

solo

Estoy solo parado en la punta del año que agoniza

140



De igual modo:

Un ser materno	146
Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas	
Una mano que acaricie los latidos de la fiebre	
Dios diluido en la nada y el todo	
Dios todo y nada	150
Dios en las palabras y los gestos	
Dios mental	
Dios aliento	
Dios joven Dios viejo	
Dios pútrido	155
Lejano y cerca	
Dios amasado a mi congoja	
Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error	
Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho	
Sigamos	160
Siempre igual como ayer mañana y luego y después	
No	
No puede ser. Cambiemos nuestra suerte	
Asimismo:	
Se me caen las ansias al vacío	211
Se me caen los gritos a la nada	
Se me caen al caos las blasfemias	
Perro del infinito trotando entre astros muertos	
Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella	215
Perro lamiendo tumbas	

Podemos aún señalar cuarenta polisíndetos y anáforas más, pero sería cansador e innecesario porque no varían



cualitativamente. Queda más bien decir que dosificados en el Prefacio y en los dos primeros cantos, logran darle una base rítmica al lenguaje del yo poético, cumpliéndose así la función poética fónica, pero -hay que recalcarlo- sin ir más allá de lo que la tradición poética en el aspecto fónico ya había mostrado. La función poética fónica como mecanismo de creación de una imagen creacionista aparecerá en Altazor todavía más adelante.

Para concluir, si partimos de la aseveración de O.Paz según la cual la prosa nos conecta con la historia y la sociedad, y la imagen poética nos saca de ellas, podemos decir que el hecho de que en este grupo no se den las formas más extremas vide la función poética, sugiere que el yo poético, si bien ya ha iniciado la ruptura con la sociedad, aún tiene una conexión importante con ella; conexión que inclusive llega a mostrarse como prosa pura, como cuando señala el tiempo desde el que habla:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919

113

Es el invierno

Y, más adelante, refiriéndose a los obreros:



Venid venid os esperamos porque sois la esperanza

120

La única esperanza

La última esperanza

Y, al estar aún bastante conectado con la sociedad y la historia, está también bastante conectado a lo relativo, es decir, al mundo de la lucha de contrarios.



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Saúl Yurkievich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, Cap. "Vicente Huidobro: El alto azor", pp. 89-90.



CAPITULO VI

CANTO DE TRANSICION: CANTO III

6.1 En la mitad del camino

En este canto, Altazor insiste en manifestar su propuesta de romper con lo que lo ata a la tradición y modernidad capitalista, que, como hemos visto, viene a ser lo mismo que su propuesta de alejarse cualitativamente del lenguaje común. Así, dice:

Romper las ligaduras de las venas 1
Los lazos de la respiración y las cadenas

También:

Cadenas de miradas nos atan a la tierra 13
Romped romped tantas cadenas



Asimismo:

Cortad todas las amarras

De río mar o de montaña

20

Esa necesidad de ser libre se manifiesta en la voluntad de lograr un lenguaje poético libre, y denuncia a la poesía como ornamento:

Manicura de la lengua es el poeta

44

Para él, el poeta debe ser el "mago que apaga y enciende palabras estelares" [45-45].

Y todo lo que dice debe ser inventado [48].

Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano

49

Por eso dice rotundamente:

Matemos al poeta [manicurista] que nos tiene saturados

50

Y concluye:

Otra cosa otra cosa buscamos

67

Es cierto que a estas alturas del poema, esta poética no es novedad, pues en el Prefacio y el canto I ha sido ya expuesta de modo similar. Sin embargo, en este canto se pone en práctica en mayor grado; es decir, se aumenta el grado de lejanía de los elementos



de las imágenes poéticas. Por ejemplo:

El mar es un tejado de botellas 7

Que en la memoria del marino sueña

Donde el objeto creado y el referente externo están
extremadamente distanciados.

Otro momento de imágenes lejanas se da cuando el
yo poético profetiza el mundo al revés:

Mañana el campo 25
Seguirá los galopes del caballo

La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena

El arco-iris se hará pájaro 30
Y volará a su nido cantando

Los cuervos se harán planetas
Y tendrán plumas de hierba

Hojas serán las plumas entibiadas
Que caerán de sus gargantas

Las miradas serán ríos 35
Y los ríos heridas en las piernas del vacío

Conducirá el rebaño a su pastor
Para que duerma el día cansado como avión

Y el árbol se posará sobre la tórtola
Mientras las nubes se hacen roca 40

Versos estos en los cuales vemos cómo unos elementos



se van transformando en otros, lejanos respecto de los primeros.

Tenemos también una concatenación donde van sucediéndose los símiles:

Sabemos posar un beso como una mirada	
Plantar miradas como árboles	
Enjaular árboles como pájaros	70
Pegar pájaros como heliotropos	
Tocar un heliotropo como una música	
Vaciar una música como un saco	
Degollar un saco como un pingüino	75
Cultivar pingüinos como viñedos	
Ordeñar un viñado como una vaca	
Desarbolar vacas como veleros	
Peinar un velero como un cometa	
Desembarcar cometas como turistas	
Embrujar turistas como serpientes	80
Cosechar serpientes como almendras	
Leñar atletas como cipreses	
Iluminar cipreses como faroles	
Anidar faroles como alondras	85
Exhalar alondras como suspiros	
Bordar suspiros como sedas	
Derramar sedas como ríos	
Tremolar un río como una bandera	
Desplumar una bandera como un gallo	90
Apagar un gallo como un incendio	
Apagar un gallo como un incendio	
Bogar en incendios como en mares	
Segar mares como trigales	
Repicar trigales como campanas	
Desangrar campanas como corderos	95
Dibujar corderos como sonrisas	
Embotellar sonrisas como licores	
Engastar licores como alhajas	
Electrizar alhajas como crepúsculos	100

Tripular crepúsculos como navíos
 Descalzar un navío como un rey
 Colgar reyes como auroras
 Crucificar auroras como profetas
 Etc. etc. etc.

Podemos contar treinta y seis versos en esta concatenación, donde, en la mayoría de los símiles, los elementos que se relacionan por semejanza tienen un grado de oposición tal que resulta verdaderamente osado el intento de lograr la armonía de los contrarios. Aquí también hay que notar algo curioso; y es que, a pesar de la profunda connotación de las analogías, Altazor, de alguna manera, también las cuestiona, pues antes de esta serie dice: "Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos como iluminados" [65-66], es decir, apunta ya a algo mayor: a la analogía que sintetiza, como las del canto V.

Decimos que este es un canto de transición porque en relación con la propuesta de usar la palabra electrizada, observamos un avance, puesto que vamos a encontrar en mayor número imágenes donde se aumenta el grado de connotación. Pero, no podemos decir que este grado sea ya el dominante, pues vamos a notar que Altazor aún insiste en exponer su arte poética con un lenguaje que no es propiamente creacionista, como en las citas al empezar este capítulo y como se nota en los siguientes versos, exceptuando los marcados con un asterisco:



Agoniza el último poeta

Tañen las campanas de los continentes

115

*Muere la luna con su noche auestas

*El sol se saca del bolsillo el día

Abre los ojos el nuevo paisaje solemne

Y pasa desde la tierra a las constelaciones

Nótese que en el Prefacio se decía que había que hablar en una lengua que no fuera materna, con lo que expresaba confianza en otras lenguas, mientras que aquí se dice que todas las lenguas están muertas, o sea, ya no es posible hablar en ninguna lengua; lo que indica que el alejamiento de la sociedad se va extremando. Claro que todavía no pone en práctica lo que dice; sólo lo propone:

Todas las lenguas están muertas

Muertas en manos del vecino trágico

Hay que resucitar las lenguas,

Con sonoras risas

Con vagones de carcajadas

125

Con cortocircuitos en las frases

Y cataclismo en la gramática

Levántate y anda

Estira las piernas anquilosis salta

Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío

130

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

135

Vértigo sí de su liberación

Una bella locura en la vida de la palabra

Una bella locura en la zona del lenguaje

Aventura forrada de desdenes tangibles



Aventura de la lengua entre dos naufragios
 Catástrofe preciosa en los rieles del verso

140

6.2 El juego

Este canto también es importante porque aquí aparece el elemento juego como ayudante. En los versos citados, vemos que Altazor sostiene que: "Hay que resucitar las lenguas/ Con sonoras risas/ Con vagones de carcajadas". También: "Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío" (aquí debería decir sólo tiritando, pues solamente se tiritita de frío); y llama al movimiento: "Levántate y anda como un balón de fútbol", y hace, asimismo, una alusión a la motocicleta. Ahora bien, con la risa y el movimiento, Altazor opone una actitud vital a las condiciones alienantes de la sociedad; por eso, posteriormente dice:

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

145

Y, más adelante:

Juego de ángel allá en el infinito
 Palabra por palabra

150

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 155
 Combate singular entre el pecho y el cielo
 Total desprendimiento al fin de voz de carne
 Eco de luz que sangra aire sobre el aire

Después nada nada
 Rumor aliento de frase sin palabra 160

En este punto parece que Altazor ha encontrado un recurso para no caer en una actitud trágica. ¿Qué actitud psicológica tomar ante la realidad alienante? En general hay dos: el pesimismo y el optimismo (Tánatos y Eros). Podemos notar que hasta el momento, el yo poético se ha movido entre esas dos actitudes: ora abandonándose a la atracción de la muerte, ora afirmando la vida a pesar de todo. Pongamos algunas muestras de lo señalado:

Para empezar, en el Prefacio, Altazor sostiene que la muerte (o la tumba) tiene más atracción que la amada [p.56], analogando así amor y vida. También llama a tener conciencia de que la vida es una caída a la muerte y no lo que uno quiere creer [p.59]. Dice, asimismo, que nuestro miserable destino es caer, que hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo [p. 59]. Sostiene que mientras de más alto se caiga, más alto será el rebote;



que vamos cayendo y que a nuestro paso dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo [p. 59]. Como se ve, un cuadro más pesimista y desesperado no se puede presentar. Sin embargo, también hace ver que esa caída no es inexorable a pesar del destino. Dice:

"Abre la puerta de tu alma y así a respirar al lado afuera. Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán" [p. 60].

Asimismo: "Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra puede convertir en parasubidas maravilloso...¿Qué esperas?" [p. 60].

Por lo que podemos notar, Altazor sabe que el destino es caer, pero no llega aquí a la tragicidad griega, pues considera que la caída se puede revertir; lo que nos muestra hasta ahora un sujeto no pesimista del todo. No obstante, como ya hemos visto y él mismo lo reconoce, es contradictorio, ya que más adelante, en el canto I, trata de dominar el sentimiento fatalista, el del destino trágico, pues dice que está "encerrado en la jaula de su destino" y que en vano se aferra a los "barrotes de la evasión posible" [84], y marcha con sus ansias más débil "que un ejército sin luz en medio de emboscadas"[90].

Continuando con estos sentimientos contradictorios, vamos a verlo posteriormente con optimismo cuando manifiesta su esperanza en los obreros, aunque finalmente



este optimismo es rebajado cuando sostiene que ellos son la última esperanza. También lo vamos a ver optimista en los versos 185 y 186, donde dice:

"Agotemos la vida en la vida
Muera la muerte infiltrada en rapsodias langurosas".

Pero, como en los casos anteriores, el optimismo vuelve a ceder ante la angustia y reniega del hecho de tener que estar en el mundo sólo por la ley de la conservación de la especie [203-209], y sufrir el sinsentido de la vida solamente por eso. Y ¿a qué se debe que la vida sea un sinsentido? A que no hay eternidad, pues todo se aleja en la muerte, en el olvido de la muerte [203-218].

Igualmente, se muestra optimista cuando después de hacer la crítica a la razón, afirma: "La magia y el ensueño liman los barrotes" [295], lo que muestra que siente que hay una salida, una solución.

Y volvemos a encontrarlo pesimista al sentirse atrapado por el "spleen", el tedio o hastío existencial, lo que le hace decir: "Un hastío invade el hueco que va del allá al poniente/ Un bostezo color mundo y carne" [489-490]. Y ese pesimismo le hace pensar que los esfuerzos por cambiar esa situación son inútiles: "Inutilidad de los esfuerzos fragilidad del sueño" [495].

A continuación oye las críticas de la cultura (la



voz interior de la cultura o la sociedad, el Exterosiuico), que lo trata de demente: "Angel expatriado de la cordura" [496]. También le dice "pesimista" [498]. Se burla de sus ansias de infinito y de su ambición de eternidad [505]. Le grita que su inquietud es miserable y que el hombre del mañana se burlaría de él y de sus gritos [502-503]. Altazor le responde que él habla porque es "protesta, insulto y mueca de dolor"; porque sólo cree en los "climas de la pasión" [513-514]; que no le importa la burla del "hombre-hormiga" (el burgués) [522] y, más bien, le niega a éste el derecho de hablar, pues "sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente/ La lengua a alta frecuencia" [515-416]. Altazor protesta por "la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres" [526]

No puede, entonces, dejar de ser negativo, si ser positivo significa adaptarse a la realidad alienante. Y es éste su gran problema: vence por momentos la gravedad de la muerte, pero nuevamente es atraído por ella porque no encuentra cómo adaptarse y no renunciar a la vida a la vez.

Ahora, liguemos todo esto con los versos del canto III que ya hemos citado, pero a los cuales volvemos para recordar:



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

145

Por lo visto, Altazor está seguro de que no debe ser atrapado por Tánatos -que debe vivir- mas, al mismo tiempo, siente que no debe adaptarse a la realidad alienante. Pero, ¿cómo lograrlo? El ya se ha respondido: jugando. Y, luego de este canto de transición, en el canto IV, empezará a jugar, y con ello irá complejizando el decir poético.



CAPITULO VII

EL SPORT DE LOS VOCABLOS Y EL CAMPO INEXPLORADO

7.1 Canto IV: El sport de los vocablos

A pesar de que sólo al inicio del canto V, el yo poético dice "Aquí comienza el campo inexplorado", es decir, las formas más extremas, y aún no experimentadas, del decir poético, podemos hacer un grupo formado por éste y el canto IV, pues aquí es cuando empieza a darse el sport de los vocablos, que continúa en el canto V con más presencia cuantitativa y cualitativa, originando así que el lenguaje de Altazor se aleje más del lenguaje común. Recordemos que está a la búsqueda de la palabra electrizada y, respecto de lo dicho, en este canto IV repite a manera de estribillo: "No hay tiempo que perder". Esta exhortación se repite trece veces, con lo cual gradualmente se va aumentando la tensión del canto. Y esta urgencia origina que la poética expresada teóricamente en los cantos precedentes, se vaya poniendo en práctica de una manera ya más decidida. En otros

términos, podemos decir que las palabras de este canto se acercan mucho más a la palabra electrizada que busca Altazor. Asimismo, si en los últimos versos del canto III se propone la poética del juego como alternativa de liberación, en éste empieza su realización.

La propuesta del juego como liberación tiene que ver también con la idea del regreso a los orígenes, lo cual está en estrecha relación con la nostalgia de la infancia; y ésta se manifiesta en Altazor claramente en los siguientes versos del canto I:

El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo
 En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol
 Me sentaba en los caminos de la noche
 A escuchar la elocuencia de las estrellas
 Y la oratoria del árbol
 Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma

395

En este caso, la nostalgia de la infancia se debe a que con la pérdida de ella se ha perdido también la conciencia de las cosas. Como ya hemos visto, Berne afirma que "se revela que se ha obtenido la autonomía con la liberación o recuperación de tres capacidades: conciencia de las cosas, espontaneidad e intimidad". Respecto de la primera, sostiene que ésta "requiere vivir el ahora, y no en otra parte, el pasado o el futuro", y para que esto sea mejor entendido pone un ejemplo bastante ilustrativo. Citamos:



Una buena ilustración de posibilidades, en la vida americana, es el viajar en coche en la mañana con premura para ir al trabajo. La pregunta decisiva es la siguiente: ¿Dónde está la mente cuando el cuerpo está aquí?, y hay tres casos comunes:

1. El hombre cuya principal preocupación es llegar a tiempo es el que está más alejado. Con el cuerpo al volante del coche, su mente se halla a la puerta de su oficina, y no es consciente de lo que le rodea, más allá de que son obstáculos en el momento en que lo somático alcance a lo síquico. Este es el tonto, cuya principal preocupación es qué le parecerá al jefe. Si llega tarde, se esforzará por llegar sin aliento. Su niño complaciente va al mando (...) Mientras maneja casi le falta autonomía, y como ser humano está, en esencia, más muerto que vivo. Es muy posible que ésta sea la condición más favorable para el desarrollo de la hipertensión o de una enfermedad del corazón.

2. El resentido, por otra parte, no se preocupa tanto por llegar a tiempo cuanto por reunir excusas por llegar tarde. Accidente, contratiempos con los semáforos y la falta de pericia o estupidez de los otros automovilistas encajan bien en su plan (...) El tampoco es consciente de lo que lo rodea (...) Su cuerpo va en el coche, pero su mente en busca de faltas e injusticias.

3. Menos común es el "conductor natural", el hombre para quien manejar un coche es un arte y una ciencia agradables. Conforme va siguiendo su camino, hábil y velozmente por el tráfico, él es uno con su vehículo. El tampoco es consciente de sus alrededores excepto en cuanto le ofrecen un amplio campo para desarrollar la habilidad que es su propia recompensa, pero va consciente de sí mismo y de la máquina que tan bien controla, y hasta ese punto está vivo.

4. El cuarto caso es la persona que es consciente y que no se apresura porque está viviendo el momento presente en el medio ambiente que está aquí, o sea: el cielo y los árboles, así como la sensación de movimiento. Apresurarse sería desdeñar ese medio ambiente y ser consciente únicamente de lo que todavía no está a la vista, más allá del camino; o de simples obstáculos; o solamente de uno mismo. Un chino iba a abordar un tren subterráneo, cuando su amigo caucasiano le indicó que podían ahorrarse veinte minutos tomando el expreso, lo cual hicieron. Cuando se bajaron en el Central Park, el chino se sentó en una banca, para sorpresa de su amigo. "Bueno", explicó el primero, "ya que ahorramos veinte minutos tomando el expreso, podemos sentarnos aquí todo ese tiempo y disfrutar de lo que nos rodea". La persona consciente está viva porque sabe cómo siente, dónde está y cuándo es. Sabe que cuando esté muerta los árboles todavía estarán allí, pero ella ya no estará ahí para mirarlos otra vez, así que quiere verlos tan intensamente como sea posible (1).

Como se puede notar, en los versos tercero, cuarto



y quinto del fragmento de Altazor citado, el yo poético se ubica en el cuarto caso señalado por Berne, y el último muestra la pérdida de esa facultad que Altazor tuvo en la infancia.

Ahora bien, tener conciencia de las cosas significa pasar los límites de una conciencia utilitaria de ellas. En el caso de la palabra, permite ir más allá del utilitarismo del lenguaje, pues el sujeto va a advertir que el signo lingüístico no es sólo un instrumento que designa algo exterior a él, sino que va a reparar también en sus cualidades físicas, sonoras y visuales -en el caso de la escritura-, en especial en el ritmo y en la posibilidad de jugar con éste, lo cual, asimismo, le va a permitir una semántica particular. Los puentes de la analogía son las palabras como y es; pero, a veces, éstas no están presentes, pues pueden ser innecesarias cuando el puente es el ritmo. Entonces, tener conciencia del ritmo de las palabras no es un acto puramente estético o lúdico: es también conciencia de la analogía y, como hemos visto, detrás de ésta hay una manera distinta de ver el mundo.

Asimismo, esta conciencia de las palabras va a llevar a extremos la analogía. Así, a partir de este canto, vamos a encontrar analogías que no están formadas por dos o más palabras, sino sólo por una. Esta es la que llamamos analogía monémica (o morfémica) debido a que son las partes significativas de una palabra las



que se refieren a elementos distanciados entre sí. El mismo Altazor sostiene que este tipo de palabra "trae un acento antípoda de lejanías que se acercan" [160], como ocurre en el siguiente verso: "Al horitaña de la montazonte" [162]], en el cual "horitaña", una sola palabra designa "montaña" y "horizonte"; y donde "montazonte", también una sola palabra, armoniza "montaña y horizonte". Normalmente, el sintagma completo sería: "Al horizonte de la montaña". Lo mismo sucede en: "La violondrina y el goloncelo" [163], que es igual a "La golondrina y el violoncelo", y en "Rotundo como el unipacio y el espaverso" [336], que sería: "Rotundo como el espacio y el universo".

Nótese que en estas imágenes todavía hay algunas referencias que nos permiten reconocer algunos elementos que hacen posible la "traducción" a la prosa de los versos de los ejemplos; pero hay otras en que ello se hace más difícil, y hasta imposible, como veremos más adelante. Señalemos ahora que esta manera de lograr la analogía en una sola palabra posibilita usar un lenguaje sintético, que llega a extremos en el caso en que la palabra-imagen absorbe toda la proposición subordinada en una oración compuesta, como se nota en los siguientes versos [167-179], al costado de los cuales escribiremos cómo sería la oración compuesta completa:

1. Ya viene la golonfina: Ya viene la golondrina que es fina.



2. Ya viene la golontrina: Ya viene la golondrina que trina.
3. Ya viene la goloncima: Ya viene la golondrina que es (como) una cima.
4. Ya viene la golonchina : Ya viene la golondrina que es china (o de China).
5. Ya viene la golonclima: Ya viene la golondrina que es (como) el clima.
6. Ya viene la golonrima: Ya viene la golondrina que rima.
7. Ya viene la golonrisa: Ya viene la golondrina que es (como) la risa.
8. Ya viene la golonniña: Ya viene la golondrina que es (como) una niña.
9. Ya viene la golongira: Ya viene la golondrina que gira.
10. Ya viene la golonlira: Ya viene la golondrina que es (como) una lira.
11. Ya viene la golonbrisa: Ya viene la golondrina que es (como) la brisa.
12. Ya viene la golonchilla: Ya viene la golondrina que chilla.
13. Ya viene la golondía: Ya viene la golondrina que es (como) el día.

Observemos, entonces, que este lenguaje sintético permite etopeyizar a la golondrina sin necesidad de una descripción discursiva.



En los siguientes versos del mismo canto, también encontramos analogías de una sola palabra, donde ya se sale del sistema en la palabra final de cada verso. Citemos:

Pero el cielo prefiere el rodoñol

Su niño querido el rorreñol

Su flor de alegría el romiñol

195

Su piel de lágrima el rofañol

Su garganta nocturna el rosolñol

El rolañol

El rosiñol

[resaltado nuestro]

Donde el yo poético juega con los fonemas castellanizados de la palabra francesa "rosignol" (ruiseñor) y las notas musicales encerradas entre las sílabas iniciales y finales de "rosiñol", presentando así a un ruiseñor que canta el do, re, mi, fa, sol, la, si. En el caso de esta última nota, coincide con la sílaba central de la palabra.

Nótese, asimismo, que la función poética fónica no sólo ocasiona una armonía eufónica, sino también palabras que designan objetos inexistentes en el referente externo, dándose así también una función poética representativa connotativa creacionista.

En este canto también vemos juego con las homofonías:



Adiós hay que decir adiós
 Adiós hay que decir a Dios 240

Igualmente, formando neologismos:

Los planetas maduran en el planetal 300

Y:

Entonces yo sólo digo 212
 Que no compro estrellas en la nochería
 Y tampoco olas en la marería

En los cuales el hablante transgrede la norma y se deja llevar por la dinámica del sistema.

Asimismo, aumentan las representaciones connotativas de elementos lejanos combinadas con la función poética fónica; así por ejemplo:

Ojo árbol
 Ojo pájaro
 Ojo río 60
 Ojo montaña
 Ojo mar
 Ojo tierra
 Ojo luna
 Ojo cielo 65
 Ojo silencio
 Ojo soledad por ojo ausencia
 Ojo dolor por ojo risa



Donde mágicamente se armoniza el ojo con diversos elementos distintos de él.

Pongamos más ejemplos de sport de los vocablos formados por atracciones rítmicas:

Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo	272
Aquí yace teresa esa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada por su cuerpo	274
Aquí yace clarisa clara risa enclaustrada en la luz	278
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro	279

En este punto del análisis, creemos conveniente aclarar que nuestra intención no es hacer un inventario de todos los versos que muestren las formas complejas de la imagen poética, sino el dar a notar cómo con respecto a los cantos anteriores, el lenguaje de este canto aumenta el grado de complejidad y alejamiento respecto del lenguaje común. Ya no se trata de que sea raro sólo lo que se dice, sino también cómo se lo dice. Y se dice poniendo en práctica el sport de los vocablos, que da lugar a una analogía monémica y complejiza la función poética fónica, pues se da la que origina una representación connotativa de elementos lejanos. Y no está demás recordar que el alejamiento de la prosa tiene el significado de un avance hacia el absoluto. En este sentido, se puede decir que en este canto, Altazor está más cerca de la experiencia del absoluto. Pero, ¿para qué quiere tener dicha experiencia?



Páginas atrás dijimos que el yo poético ve en el juego la manera de no adaptarse a la realidad alienante sin caer en una actitud trágica o de muerte. Y así es. En este canto se puede ver que tiene muchas ganas de vivir y ser alegre, y es este sentimiento lo que motiva la peculiaridad lúdica del lenguaje a partir de este momento, donde trata de no ser cogido por Tánatos y dice:

No hay tiempo que perder

Levántate alegría

90

Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas

Con el sport de los vocablos, él quiere salir de esa situación en que "Todo es triste como el niño que está quedándose huérfano" [137]. Y es urgente salir de ese estado. Por eso, dice que "No hay tiempo que perder/ [pues] El buque tiene los días contados/ [porque] Puede caerse al fuego central" [220-201-203]. Entonces, necesita salvarse y para ello juega. Sin embargo, para él ese juego va más allá de la pura finalidad estética o de la pura diversión y evasión; también tiene una finalidad cognoscitiva. Eso lo advertimos ya desde el verso 29, donde afirma:

Más allá del último horizonte

Se verá lo que hay que ver

Y lo repite claramente casi al final del canto:



La eternidad quiere vencer
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder
 Entonces

310

Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver

7.2 Canto V: Aquí comienza el campo inexplorado

7.2.1 La armonía

En este canto el lenguaje poético se va alejando más de la prosa, y no está demás parafrasear a Octavio Paz y decir que al hacer esto, el sujeto se acerca más al absoluto; por ello, al inicio, el yo poético dice que aquí comienza el campo inexplorado.

Este alejarse de la prosa se debe a que Altazor usa en mayor cantidad las formas más complejas de la imagen poética. Por ejemplo, se utiliza de manera más decidida la representación connotativa de elementos lejanos. En efecto, en estos momentos el referente interno es decididamente creacionista. Verbigracia, ese campo inexplorado está "Lleno de (...)/ Manos de sonámbulos de entierros aéreos/ Conmovedores como el



sueño de los enanos" [5-7]; el espacio despoblado es preciso poblar de "Juegos nocturnos y aerolitos de violín/ De ruido de rebaños sin permiso/ Escapados del cometa que iba a chocar" [14-16]. Asimismo, hay razonamientos o imágenes argumentativas creacionistas, como: "Si el camino se sienta a descansar/ O se remoja en el otoño de las constelaciones/ Nadie impedirá que un alfiler se clave en la eternidad" [135-137]. Es cierto que esto también se da en los cantos anteriores, pero aquí lo apreciamos en mayor cantidad.

Las imágenes descriptivas creacionistas también abundan. Una muestra de ellas la tenemos entre los versos 157 y 202, donde, por ejemplo, al fondo de una tumba hay un mar, un "rebaño perdido en la montaña o un desfile de témpanos de hielo con hachones de luz dentro del cuerpo" o una "saliva de hadas que se fecundan" o "la hirviente nebulosa que se apaga y se alumbrá". Igualmente, se trata de una tumba que cuando se la abre "salta una ola" o "sale un sollozo de planetas" o "salta un ramo de flores cargadas de cilicios"; una tumba que cuando se la abre "al fondo se ve el mar" y "Sube un canto de mil barcos que se van/ En tanto un tropel de peces/ Se petrifica lentamente".

El sport de los vocablos, igualmente, aumenta en número y complejidad. Vemos, por ejemplo, una ruptura de la norma en estos versos:



El rey canta a la reina

581

El cielo canta a la ciela

El luz canta a la luz

En el segundo verso, se crea el femenino de "cielo" siguiendo la dinámica del sistema, aunque la norma no lo permita, y en el tercero, también a pesar de ésta, se masculiniza el sustantivo "luz".

En la manifestación del sport de los vocablos, en este canto se da también la función poética que origina un referente. Pongamos estos casos:

*El horizonte es un rinoceronte 217

*El cielo un pañuelo 219

Aquí tenemos dos metáforas de dos elementos cada una, los cuales no se relacionan por el significado sino por el significante. Así, en el primer verso, no se ha escogido la palabra "rinoceronte" porque guarde alguna analogía semántica con horizonte, sino simplemente porque de ese modo se consigue un efecto rítmico. Se cumple así con la función poética fónica. Pero notemos que al relacionar esas dos palabras, se ha creado un objeto que no existe en el referente externo, un horizonte-rinoceronte, creándose de este modo un referente interno; o sea, la función poética fónica ha creado un referente. Lo mismo ocurre con el segundo



verso de la cita, aunque en este caso la imagen es de elementos cercanos.

Pero, no sólo hay sport de los vocablos fónico; también existen semánticos, como en estos versos donde se juega utilizando retruécanos a la manera de un conceptismo creacionista:

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 235
 Ciega esperanza para flor de mar
 Cantar para el rui señor que al cielo pega
 Pega el cielo al rui señor para cantar

Del mismo tipo es el siguiente sport:

Una flor que llaman girasol 113
 Y un sol que se llama girafior

El sport de los vocablos utilizando recursos fónicos llega a grados mayores en el "juego del molino", que se da desde el verso 241 hasta el 430 de manera ininterrumpida, es decir, durante docientos versos, los cuales son sintagmas nominales donde se repite el núcleo, "Molino", y los complementos se relacionan por la misma rima consonante "ento". Así:



Molino de viento
 Molino de cuento
 Molino de intento
 Molino de aumento
 Molino de unguento
 Molino de sustento
 Molino de tormento
 Molino de salvamento
 [etc.]

Para entender la propuesta de este juego, debemos primero reflexionar sobre los versos que lo introducen. Estos:

Jugamos fuera del tiempo 239
 Y juega con nosotros el molino de viento

En estos versos hay cuatro elementos que destacar: el "no tiempo", el "carácter colectivo del juego (jugamos)" y el objeto con el que se juega: "el molino". El juego en el no tiempo saca al sujeto de la historia y la cultura y lo acerca al absoluto. Sin embargo, aquí el sujeto no juega solo, lo que sugiere una negación cultural colectiva y, por lo tanto, un renacimiento también colectivo. Ahora bien, si advertimos que el molino es el trabajo, la sugerencia se complejiza y enriquece, ya que la negación cultural no sólo es colectiva sino que además se da en un aspecto sustancial de la vida: la actividad de subsistencia, de la que no podemos escapar. Ahora, si nos tapamos los oídos

como los remeros de Odiseo y nos centramos en el significado de los complementos, vamos a advertir que en el juego del molino se presentan las dos caras del trabajo. Hagamos dos columnas, una con signo positivo (+) y otra con signo negativo (-). Así:

+	-
Molino de aliento	Molino de tormento
Molino de salvamento	Molino de malogramiento
Molino de revelamiento	Molino de maldecimiento
Molino de sentimiento	Molino de obscurecimiento
Molino de crecimiento	Molino de enajenamiento
Molino del conocimiento	Molino de despojamiento
Molino del descubrimiento	Molino de enloquecimiento
Molino con fascinamiento	Molino de envenenamiento
Molino para guarecimiento	Molino de descuartizamiento
Molino para levantamiento	Molino del lamento
Molino para profetizamiento	Molino del desollamiento
Molino como medicamento	Molino del quebrantamiento
Molino contento	Molino del envejecimiento
Molino de sustento	Molino del descorazonamiento
Molino como instrumento	Molino como sufrimiento
[etc.]	[etc.]

Como se puede ver, los complementos del núcleo de los sintagmas nominales en la columna positiva se refieren a las virtudes del trabajo; y en la columna negativa, a la característica penosa del mismo, el cual



como todo fenómeno tiene dos caras: es una tarea dura, penosa -más aún el trabajo alienante del capitalismo- que tiene que realizarse de todas maneras para sobrevivir; y también es una actividad de creación de conocimiento y de bienes, que resulta gratificante. Ahora bien, cuando se puede realizar el trabajo en una situación como la que introduce el juego del molino, se logra armonizar esos opuestos; por el contrario, cuando se da en otra situación, el trabajo resulta enajenante.

Vemos, entonces, que en esta experiencia, Altazor logra armonizar los contrarios. Le da movimiento a la monotonía. Lo que le permite exclamar luego de sus piruetas varios hurras de triunfo, que nos recuerdan a nuestros hayllis prehispánicos donde el trabajo se funde con el arte y la vida en un hecho colectivo triunfal:

*Hurra molino moledor	447
*Hurra molino girando en la memoria	457

También:

Así reímos y cantamos en esta hora
 Porque el molino ha creado el imperio de su luz escogida 460
 Y es necesario que lo sepa
 Es necesario que alguien se lo diga



En estos momentos el fatalismo y la muerte no tienen cabida:

Sol (...) 463

.....

No creas en los vaticinios del zodiaco 465

Ni en los ladridos de las tumbas

Las tumbas tienen maleficios de luna

Y no saben lo que hablan

Este es, pues, el momento diurno, o del "alma matinal" como diría Mariátegui. Por eso, Altazor dice pleno de alegría:

Ahora que la grúa que nos trae el día
Volcó la noche fuera de la tierra 475

Empiece ya

La farandolina en la lejantaña de la montaña

El horimento bajo el firmazonte

Se embarca en la luna

para dar la vuelta al mundo 480

Empiece ya

La faranmandó mandó liná

Con su musiquí con su musicá

La carabantantina

La carabantantú 485

La farandosilina

La farandú



La carabantantá

La carabantantí

La farandosilá

490

La faransí

Para entender este "sport" tratemos de traducirlo. "La farandolina en la lejantaña de la montaña" es "la farándula en la lejanía de la montaña", y "el horimento bajo el firmazonte", "el horizonte bajo el firmamento". Ahora bien, esta farandolina se embarca en la luna para dar la vuelta al mundo y se dice: "Empiece ya/ La faranmandó mandó liná/ Con su musiquí con su musicá". Aquí todavía hay elementos del sistema reconocibles. Por ejemplo, "mandó liná" es la palabra mandolina que ha sido separada por el condicionamiento rítmico. En el segundo verso, la palabra musiquita ha perdido la última sílaba y ha terminado en aguda, "musiquí", y música se ha convertido también en aguda, debido al mismo condicionamiento rítmico; como dice Paz, por la ley de atracción y repulsión del ritmo. Traducido sería: "Empiece ya la farándula de la mandolina con su musiquita"; pero dicho de esta manera no permite oír la música y estimular nuestra imaginación y afectividad. A continuación, esta musiquita de la farándula de la mandolina se logra con la repetición de las bases o lexemas (con cierta libertad) de carabana y farándula. A estos lexemas se les ha agregado sonidos de tal manera que formen palabras que rimen entre sí y logren un efecto



musical:

La carabantantina	a
La carabantantú	b
La farandosilina	a
La farandú	b
La carabantantá	c
La carabantantí	d
La farandosilá	c
La faransí	d

Finalmente, la imagen completa que se nos presenta es la de una farándula que va en caravana cantando y tocando alegremente con sus mandolinas. Y si advertimos que farándula era una compañía de cómicos que iba por los pueblos dando funciones y ganándose así la vida, entonces entendemos la propuesta, que se relaciona con el juego del molino. Se trata de que todas las actividades económicas sean como la de la farándula: que logre la armonía entre el trabajo y la vida, es decir, una actividad no alienante, en otras palabras, que no reluce un disloque entre las aspiraciones del ser humano y la actividad económica.

Hay, pues, una relación estrecha entre juego -sport de los vocablos- y creación. Por ello, como veremos más adelante cuando aparezca el volcán creador "hacedor de destinos", lo primero que pedirá será su "harmonio de las nebulosas", con el cual empezará a jugar y crear



[575]. Y esto que ocurre con el "pequeño dios", pasa también con el Gran Dios, como dice Vasconcelos: "Sólo el Verbo es creador; pero los ideólogos creen que Dios padece para pensar y, en suma, que es tonto como el filósofo. Las risas de los niños, los cuentos de las hadas, son imagen del verdadero operar del cosmos. Dios hizo el mundo jugando y la alegría de su trabajo repercute en su obra (2).

7.2.2 La excepción

Se nota claramente, entonces, que Altazor llega en este canto a momentos de gran armonía y felicidad; sin embargo, la conciencia de que hay algo que perturba no deja de estar presente en él; por eso dice:

Ríe ríe antes que venga la fatiga

En su carro nebuloso de días

Y los años y los siglos

Se amontonan en el vacío

Y todo sea oscuro en el ojo del cielo

495

Es decir, hay una conciencia de la analogía pero también de la excepción; a ésta Octavio Paz la llama "ironía": el poeta moderno sufre la tensión entre la analogía y la ironía (3). Entonces, si Altazor juega, lo hace a pesar de la realidad alienante; no porque esté contento con la realidad; es más, juega para



liberarse de ella, para robarle un poco de vida. Por eso no pierde tiempo y continúa jugando y su expresión sigue rompiendo la norma y sacando chispas al sistema, como en estos versos:

La cascada que **cabellera** sobre la noche
 Mientras la noche **se cama** a descansar
 Con su luna que **almohada** al cielo
 Yo **ojo** el paisaje **cansado**
 Que **se ruta** hacia el horizonte
 A la sombra de un árbol naufragando
 [Resaltado nuestro]

500

Nótese que las palabras en negritas son sustantivos utilizados como verbos. Esto transgrede no sólo lo permitido por la norma sino también por el sistema, pues en éste las categorías gramaticales tienen funciones sintácticas definidas. Así, un sustantivo no puede ser, como en estos versos, núcleo del predicado en un predicado verbal; sin embargo, al yo poético no le interesa porque ello se aviene mejor a sus necesidades expresivo lúdicas. Obsérvese, asimismo, que una ruptura de estas características no se da en los cantos anteriores. Pero, dentro de los sintagmas, sólo estas palabras rompen con las reglas del sistema pues su cotexto sigue normal, lo cual permite entender lo que el hablante quiere decir; no hay, entonces, todavía una ruptura total.



Luego tenemos un autorretrato importante de señalar, que se da desde el verso 503 hasta más o menos el final del canto, donde el sujeto se va transformando mágicamente, haciendo que aumente la ilogicidad del mundo referido. Altazor es luciérnaga, aire, árbol, rosal, volcán, pájaro, mar. Cuando es rosal, habla como rosal y dice:

Sal rosa rorosalia
 Sal rosa al día
 Salía al sol rosa sario
 Fueguisa mía sonrodería rososoro oro 520

Donde juega con las palabras rosa, rorosalia, día, sol, rosario y oro. Y al hablar como mar, leemos:

De la firmeza hasta el horicielo [¿horizonte-cielo?]
 Soy todo montalas [¿Monte y alas?] en la azulaya [¿azul playa?]
 Bailo en las volaguas [¿aguas que vuelan?] con espurinas
 [¿espumas marinas?]
 Una corriela [¿vela que corre?] tras de la otra
 Ondola [¿onda de ola?] en olañas mi rugazuelo 550
 [etc.]

Y así sigue jugando con las palabras y su música y en un momento crea un "sport" recreando algunos de los versos de la "Canción del pirata" de Espronceda. Así, el pirata de éste dice: "La luna en el mar riela/



En la lona gime el viento/ Y alza en blando movimiento/
 Olas de plata y azul". Y el de Altazor lúdicamente lo
 transforma en: "La lona en el mar riela/ En la luna
 gime el viento/ Y alza en blanco crugimiento [sic]/
 Alas de olas en mi azul". Se trata de mostrar de este
 modo la oposición entre un poeta tradicional y otro
 vanguardista.

Luego, el yo poético lanza una profecía: dice que
 se abrirá el mar y saldrán "los primeros náufragos".
 Estos han cumplido un castigo durante siglos. "Andarán
 con miradas de vidrios/ Escalarán los montes de sus
 miradas proféticas/ Y se convertirán en constelaciones".
 Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas y
 dirá: "Yo soy el rey". Este pide su "harmonio de las
 nebulosas" y luego se zambulle en una serie de analogías
 lejanas donde canta el rey, "canta el cielo en su lengua
 astronómica y la luna en su idioma magnético". Y en
 este in crescendo de profundidad connotativa se llega
 al verso 600, en el que empieza una concatenación que
 nos presenta una tumba de la cual saldrá un arco iris
 como un tranvía, y del arco iris una pareja haciendo
 el amor; de éste, una selva errante; de la selva, una
 flecha; de ésta, una liebre huyendo por los campos;
 de la liebre, una cinta, un río y una catarata que la
 salvará de sus perseguidores. Todo esto hasta que la
 liebre "empiece a trepar por una mirada/ Y se esconda
 al fondo del ojo". Tratemos de visualizar estas
 transformaciones y veremos cómo mágicamente unos objetos



y seres se van transformando en otros muy diferentes entre sí, con lo que la analogía va ampliando su alcance.

El volcán lúdico es poderoso, pues hace florecer a los ahogados con sólo una orden. Tiene capacidad de escribir un destino y con sus reflexiones nos sigue llevando a grandes profundidades analógicas que originan ya mucha dificultad para entenderlo, y ya casi no lo entendemos. Pero, a pesar de ello, aunque pocos, quedan aún elementos que nos permiten comprender que pregunta por el arquero de los meteoros, el arquero arcaico, haciendo alusión nuevamente al principio de los tiempos y al estado Arqueosíquico del yo; y se dirige al arco iris y dice que ahora un caballo empieza a subir galopando por él, y que ahora la mirada descarga los ojos demasiado llenos, y que ése es el instante en que huyen los ocasos a través de las llanuras, y en ese momento oye la risa de los muertos debajo de la tierra sugiriendo así el logro del renacimiento. Y así termina este canto, de modo optimista y avizorando un cambio.

Sin embargo, están las excepciones. La liebre podrá escapar hasta que "empiece a trepar por una mirada/ Y se esconda al fondo del ojo" [609-610]. Es decir, llega un momento en que ya no puede huir, rompiéndose de ese modo la armonía. Otra excepción está figurativizada en el arquero arcaico que tiene un violín violeta, violáceo y violado [627]. No es, pues, el de Altazor el violín totalmente libre, sino aquel que quiere



ser libre debido a que es el violín violado en su libertad. Es, en síntesis, el violín que quiere robarle un poco de libertad a la realidad alienante. Asimismo, recordemos que en medio de los hurras triunfales después del juego del molino dice: "Ríe ríe antes que venga la fatiga en su carro nebuloso de días/ Y los años y los siglos/ Se amontonen en el vacío/ Y todo sea oscuro en el ojo del cielo" [492-496]. Aquí -ya lo dijimos- estamos también frente a una excepción. Estas excepciones, pues, oscurecen el optimismo del yo poético y perturban su sinfonía analógica. Por eso, Octavio Paz, como vimos, sostiene que la analogía y la ironía caracterizan a la poesía moderna.

Menos prosa, entonces, en este canto, y más imagen; más lejos, en consecuencia, el mundo de lo relativo y más cerca el absoluto. Mas, para Altazor, esto no es suficiente, pues todavía hay lucha de contrarios. Tiene que eliminarla. ¿Dónde? En el "último horizonte".



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Eric Berne, Juegos en que participamos, pp.191-192
2. José Vasconcelos, Filosofía estética, p. 43
3. Octavio Paz, Los hijos del limo, pp. 52: "La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia [ironía] dentro de la analogía".



CAPITULO VIII

EL SILENCIO DE LAS PALABRAS QUE VIENEN DEL SILENCIO

8.1 Aislamiento y ruptura

En el canto VI, ya que Altazor necesita de manera más apremiante alejarse lo más posible del lenguaje común, vamos a ver que empieza a eliminar los mecanismos de correferencia y los conectores. En efecto, en 175 versos, contamos sólo 60 nexos, entre preposiciones, conjunciones y relativos. Y, en la mayoría de los casos, las palabras en un sintagma están aisladas y además los mismos sintagmas también están aislados entre sí. Por ejemplo:

Conque temblando angustia

Normal tedio

Sería pasión

Muerte el violoncelo

Una bujía el ojo



Otro otra

Cristal si cristal era

Cristaleza

Magnetismo

Sabéis la seda

25

Viento flor

Lento nube lento

Seda cristal lento seda

Y cuando se utilizan nexos, como en los siguientes versos:

Así viajando en postura de ondulación

Cristal nube

Molusco sí por violoncelo y joya

Muerte de joya y violoncelo

Así sed por hambre o hambre y sed

35

Y nube y joya

notamos conjunciones copulativas y preposiciones que relacionan palabras, pero no vemos conectores y mecanismos de correferencia que relacionen proposiciones e ideas. Sólo observamos el causal porque, dos veces en el verso que se subraya:

Cristal nube

muerte joya o en ceniza

Porque eterno porque eterna

55

Lento lenta



Mas, de tal modo que ayuda poco o nada, pues falta el núcleo oracional o la proposición principal -o están muy oscuros- que ayudarían a entender la proposición encabezada por el causal; por ello, se hace muy difícil comprender lo que propone este canto.

Ahora bien, si aquí el lenguaje de Altazor se ha alejado considerablemente del lenguaje común, en el VII se puede hablar no sólo de un distanciamiento sino de un salirse totalmente del sistema. Nos explicamos. El aislamiento de las palabras y sintagmas del canto VI muestra ya una ruptura del sistema, pues los esquemas sintácticos de éste no permiten semejantes relaciones sintagmáticas; no obstante, reconocemos el significado de esas palabras aisladas, aunque, como es sabido, la precisa significación de una palabra se da sólo en su cotexto. En cambio, en el canto VII, no sólo se extrema el aislamiento, sino que, encima, esas palabras aisladas son analogías monémicas; palabras que son muy difíciles -y hasta imposible- de traducir, no tanto porque no expresen un significado, sino debido a que se trata de un lenguaje totalmente individual, por lo cual no existe la convencionalidad que asegure su carácter social. Esos términos no conforman, entonces, una lengua; por lo tanto, no son propiamente signos lingüísticos, como tampoco lo son los "sonidos puros" con los que termina el canto y el poema. Y si hay algunos términos que aún medianamente podemos reconocer, es porque esas nuevas palabras se derivan del español,



lo que ocasiona que haya elementos reconocibles como cuando en el castellano reconocemos elementos del latín. Aquellas que podríamos traducir son las siguientes:

Monlutrella= ¿monte-luna-estrella?	11
Monluztrella= ¿monte-luz-estrella?	11
Montresol= ¿monte-estrella-sol?	13
Mandotrina= ¿mandolina que trina?	13
Montesur= ¿monte del sur?	15
Montesol= ¿monte del sol?	16

Mas, la mayoría no pueden ser traducidas, o es más difícil hacerlo, como: lusponedo, solinario (¿sol y canario?) [17], aururaru, ulisamento (¿Ulises del firmamento?[18], hormajauma [20], matrisola [la matriz sola?] [22], etc.

8.2 El eterfinifrete

En el capítulo III dijimos que en estos casos, cuando las palabras ya no son propiamente signos lingüísticos, es necesario buscar su significación por inferencia, como en el caso de los indicios. Esto haremos a continuación.

Por las razones ya expuestas, hemos dicho que en este canto ya hay una total ruptura de la lengua, y como ésta quiere decir sociedad, entonces esa ruptura implica que Altazor está también fuera de toda sociedad



y cultura. Ahora bien, si es la prosa la que conecta al hombre con la historia, el mundo de los opuestos relativos, y es la imagen poética la que lo saca hacia el absoluto, y en este canto VII todo es imagen poética, no se puede sino concluir en que estas palabras vienen de ahí. Esa "monlutrella", ese "monluztrella", "ese montresol" son manifestaciones de la experiencia del absoluto, una experiencia totalmente individual donde Altazor vive la experiencia del "eterfinifrete".

Recordemos que en el primer canto el yo poético muestra una relación ambigua frente a la "muerte del cristianismo": por un lado la celebra y, por otro, siente su ausencia porque con éste perdió la estructura cósmica que le permitía satisfacer su necesidad de pertenencia para no sentirse insignificante y aislado; así es, pero además de esto está la pérdida de la eternidad o de la conciencia de la eternidad. Por eso, dice Altazor en el canto I:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos 217

Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte

Yo tú él nosotros vosotros ellos

Ayer hoy mañana 220

Pasto en las fauces del insaciable olvido

Además, en un momento dice que siente "Nostalgia de ser barro y piedra o Dios" [493], sugiriendo así que considera que antaño fue dios y que ahora ése es



un estado perdido; entonces, se trataría también de volver a ser dios, lo que consigue al alcanzar el estado de poeta, o sea, el de "pequeño dios".

Se trata, pues, de recuperar la eternidad...mas...¿cómo hacerlo? Al parecer esto lo descubre al final del canto IV cuando dice:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Tralalí tralalá
 Aia ai ai aaia i i

335

Eterfinifrete es un políndroma y además una imagen monémica, pues leída de derecha a izquierda es la misma palabra, y porque está formada por parte de la palabra "eternidad" y parte de "finito". Así: "eter", de eternidad; "fini", de finito, y "eter", también de eternidad. La "f" en la penúltima sílaba está colocada para que la imagen, al revés, se lea también "eterfinifrete". Nótese, igualmente, que el hecho de que al final se coloque nuevamente la primera sílaba de eternidad, sugiere que lo finito está dentro de la eternidad; es decir que somos finitos y eternos a la vez. Y el hecho de que la palabra vuelva a empezar apenas termine, presenta el eterno fluir, la eternidad en



acción, la experiencia misma. Entonces, cuando el pájaro tralalí canta es porque encontró la manera de ser, o más bien sentirse, eterno a pesar de ser finito. Dicho de otro modo, porque halló el modo de sentir la experiencia de la eternidad aunque sea finito, solucionando así esta lucha de opuestos.

Ahora bien, al decir "eterfinifrete" y "rotundo como el unipacio y el espaverso", con la acción nos dice que hay que jugar con los vocablos: esto nos va a llevar a la experiencia de la eternidad. En otras palabras: el sport de los vocablos es la clave. En términos semióticos, se puede sostener que es en este momento cuando el sujeto adquiere la competencia, pues consigue el objeto modal "saber". Recordemos que en el capítulo VI, vimos que el juego le posibilita al yo poético no adaptarse, ser negativo, pero, a la vez, vital. Ahora vemos algo que tiene relación con lo dicho. Nos imaginamos el razonamiento de Altazor: si Dios hizo el mundo jugando, y él quiere recuperar su condición de Dios, entonces, para crear su mundo debe ser también alegre. Sólo así se puede vivir la experiencia del eterfinifrete, y de ahí la necesidad del sport de los vocablos. ¿Y dónde se vive esa experiencia? Pues en el último horizonte, que para Altazor es el absoluto, donde se soluciona la lucha de contrarios, incluyendo los mayores opuestos: la vida y la muerte.



8.3 La celebración

Advirtamos ahora que para llegar a encontrar la clave del eterfinifrete, los versos se van constriñendo y las palabras aislándose. Así:

La eternidad quiere vencer
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder 310
 Entonces
 Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver
 La ciudad 315
 Debajo de las luces y las ropas colgadas
 El jugador aéreo
 Desnudo
 Frágil
 La noche al fondo del océano 320
 Tierna ahogada
 La muerte ciega
 Y su esplendor
 Y el sonido y el sonido
 Espacio la lumbrera 325
 A estribor
 Adormecido
 En cruz
 en luz 330
 La tierra y su cielo
 El cielo y su tierra
 Selva noche
 Y río día por el universo

Entonces canta el pájaro tralalí porque encontró la clave del eterfinifrete; y su canto de celebración es:



Uiu uiui

357

Tralalí tralalá

Aia ai ai aia i i

Nótese ahora que la misma relación que hay entre estas dos citas, se da entre el canto VI y el VII, como si el final del canto IV fuera un adelanto, una prefiguración, del final del poema. En el canto VI el lenguaje se constriñe, las palabras y los sintagmas se aislan y el canto VII empieza con el "Ai aia aia/ Ia ia ia aia ui/ Tralalí/ Lali lalá". Se da, pues, lo mismo que al final del canto IV, pero ya de una manera extrema. Ahora bien, si el "Tralalí tralalá/ Aia ai ai aia i i" del canto IV es un canto de celebración, entonces el "Ai aia aia/ ia ia ia aia ui/ Tralalí/ Lali lalá" [1-4] y el "Lalalí/ Io ia/ i i i o/ Ai a i ai a i i i i o ia" [63-66] de inicios del canto VI y del final del mismo y del poema, debemos tomarlos también como cantos de celebración y no de dolor.

¿Y qué celebra Altazor? Pues el vivir la experiencia en el "último horizonte" y el "más allá del último horizonte". ¿Y a qué se refiere con esto? Ya lo hemos visto al citar un fragmento de la conferencia que Huidobro dio en 1921 en el Ateneo de Madrid; pero vale la pena recordarlo. Citemos nuevamente:

Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía **no es otra cosa que el último horizonté** [resalt. nos.] que es a su vez la arista en donde los extremos se tocan, en donde se confunden los

llamados contrarios. Al llegar a ese lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al **otro lado**, en donde **empiezan las tierras del poeta** [resalt. nos.], la cadena se rehace en una lógica nueva (1).

En el poema también se advierte que la meta de Altazor es llegar al "último horizonte" que le permita pasar al "otro lado" ("más allá del último horizonte"). Así, dice en el canto IV:

El mar quiere vencer 25

Y por lo tanto no hay tiempo que perder

Entonces

Ah entonces

Más allá del último horizonte

Se verá lo que hay que ver 30

Y lo repite al final del canto antes de que cante el pájaro tralalí porque encontró la clave del eterfinifrete; pero esta vez, en lugar de decir "el mar quiere vencer", dice: "La eternidad quiere vencer/ Y por lo tanto no hay tiempo que perder" [309-310].

Y como no hay tiempo que perder, en el canto IV Altazor parece tendernos la mano para conducirnos al "otro lado". Como hemos visto, en este canto empieza a complejizarse la imagen poética llevada por el sport de los vocablos, y va en un in crescendo en los cantos siguientes. Y esto que ocurre en el poema está explicado por Huidobro en la conferencia citada, donde sostiene:



El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia (2).

Es decir, más allá de la lucha de los opuestos. Y sólo en ese campo el poeta se hace de la palabra creadora, pues ahí hay ese "Fiat Lux que lleva clavado en su lengua" (3).

8.4 El silencio

Ahora bien, para recuperar esa palabra creadora hay que volver al silencio. Recordemos que en el canto I Altazor había dicho: "Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio" [555-556]. Y nótese también que en el último tramo del canto, se pide silencio porque la tierra va a dar a luz un árbol. Así: "Silencio la tierra va a dar a luz un árbol". Este es el verso 634 y se repite en los versos 642 y 651, hasta que en el 682 se dice: "Silencio/ Se oye el pulso del mundo como nunca/ Pálida/ La tierra acaba de alumbrar un árbol". O sea, antes de la creación está el silencio; o mejor: la creación se da en el silencio. Asimismo, obsérvese que en el canto III el yo poético afirma que luego del sport de los vocablos nuevamente el silencio. De este modo: "Después nada nada/ Rumor aliento de frase sin palabra" [159-160].



Pero, de acuerdo con el poema, no se trata de la nada del silencio. Advirtamos que Altazor dice: "Volvamos al silencio/ Al silencio de las palabras que vienen del silencio". No se trata, entonces, de volver, o llegar, a un estado donde no se diga nada, sino donde se diga con un tipo especial de palabras. ¿Qué palabras son éstas? Pues el sport de los vocablos del último canto: las analogías monémicas y los sonidos puros del final del poema; que no son, ya lo dijimos, propiamente palabras, entendidas como signos lingüísticos. Por ello, nos parece, Altazor caracteriza a la nada como un "Rumor aliento de frase sin palabra" [C.III, 160]. Ahora, para explicar esto -lo de las palabras que vienen del silencio- respondamos primero qué se entiende por éste.

Comúnmente, se asocia el silencio con la falta de sonido o la abstención de hablar. Evidentemente, esta asociación no nos interesa, ya que en el poema se dice que hay palabras que vienen del silencio. En cambio, la definición de José Vasconcelos llega oportunamente para darnos luces. Para él, "el silencio es armonía y cohesión de todos los sonidos" (4) y de todas las palabras, agregamos nosotros. En este sentido, el silencio viene a ser una analogía absoluta; en consecuencia, las palabras que vienen del silencio son las analogías que se desprenden de esa analogía absoluta. Por lo tanto, esas analogías son las más extremas; y por eso son así de extremas las imágenes del canto VII. Estar en el silencio, entonces, es participar de la



analogía o imagen absoluta, donde ya no hay prosa, es decir relatividad de los contrarios, pues es el "último horizonte", lo que permitiría descubrir una nueva realidad (el "mas allá del último horizonte" o "la tierra del poeta") porque así se vería el mundo con una lógica nueva. Y de esta manera entendemos, entonces, la finalidad cognoscitiva que para Altazor tiene la poesía.

Mas, ¿para qué hay que lograr esto? Pues, para ser felices. Recordemos que el poeta-pájaro reclama alegría ("No hay tiempo que perder/ Levántate alegría). Pero, mientras se esté en esta realidad, la felicidad no puede ser completa, pues lo impide la lucha de contrarios. Por ello, vemos en el canto I a un Altazor que cree haber solucionado el problema de la limitación a su individualidad abandonando la sociedad; mas, también lo apreciamos regresando a ella, porque a la vez siente la necesidad de no estar aislado: no puede armonizar los opuestos. Asimismo, notamos que en los seis primeros cantos se da la analogía pero también la excepción; y esto ocurre debido a que en estos cantos el yo poético aún no ha llegado al último horizonte y dado el paso al otro lado. De ahí la necesidad de dar lo que Paz, con el budismo, denomina el "salto mortal" que nos lleve a la "otra orilla" (5).

Mas, no sólo lo dicho por Paz, sino también estas palabras de Samael Aun Veor, sumo maestro del Movimiento Cristiano Gnóstico Universal, nos muestran la necesidad de dar el salto para lograr la felicidad:



Este es un mundo bastante complejo, es un mundo de asociaciones, combinaciones múltiples, DUALISMO INCESANTE, lucha de los opuestos, etc. En estas circunstancias no es posible que en este mundo exista felicidad (...) Si queremos la auténtica felicidad, debemos salirnos de la ley de la mecánica esta de la relatividad. Dar el gran salto, repito, para caer entre el seno del VACIO ILUMINADOR (...)

En el vacío iluminador no existe dualismo conceptual de ninguna especie (...) En el Vacío Iluminador puede darse una respuesta correcta a aquello de que "Si todo el Universo se reduce a la unidad, ¿a qué se reduciría la Unidad?" Pero tal respuesta no es posible para la mente lógica, o por lo menos para la mente que funciona de acuerdo con la lógica formal. Pero en el Vacío Iluminador no es necesaria tal respuesta; tal respuesta allí es una realidad patente, definida: Si todas las cosas se reducen a la unidad, la unidad también se reduce a todas las cosas (6).

A propósito de esta referencia -aunque no sea el objeto de este estudio- advertamos las semejanzas de la teoría de Huidobro con el gnosticismo. Por ejemplo, Samael dice que hay que dar el gran salto al Vacío Iluminador. Huidobro diría el salto al "último horizonte". Además, el primero habla de que más allá del Vacío Iluminador está la "Gran Talidad" o "Gran Realidad" (7). El poeta de Altazor diría el "más allá del último horizonte". Asimismo, el maestro gnóstico da a entender que en el Vacío Iluminador no sirve la lógica formal, y Huidobro sostiene que al llegar al último horizonte, "el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado (...) la cadena se rehace en una lógica nueva".

Claro que también hay diferencias cualitativas y sustanciales, pero las semejanzas pueden dar lugar a otro estudio, más aun teniendo en cuenta que Huidobro

estudió esoterismo o parasicología en La Sorbona. Recordemos, además, que escribe una novela sobre el famoso esotérico Cagliostro. No obstante, repetimos, no es éste el objeto de nuestro estudio, razón por la cual no ahondamos en ello y pasamos ahora a la conclusión de esta lectura.

Todo el canto VII, entonces, es la expresión del silencio, que es la analogía absoluta, que es el estado de libertad y alegría. En consecuencia, el programa narrativo del poema es de conjunción-apropiación, pues termina en conjunción con su objeto de deseo y es él mismo quien lo consigue.

8.5 La polémica (a René de Costa y Guillermo Sucre... con respeto)

Sin embargo, Guillermo Sucre dice que Altazor, el poema, es la experiencia del fracaso, y aclara: "no sobre sino del fracaso; no un comentario alrededor del fracaso sino su presencia misma. Uno de sus valores (y de sus riesgos por supuesto) reside en este hecho: haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto (8).

Nos parece que Sucre debió haber dicho "la imposibilidad de alcanzar el absoluto", pues no puede



haber imposibilidad de aspirar a algo, sino de alcanzar ese algo. Pero, sea como fuere, nosotros pensamos lo contrario, pues hemos visto que él busca -y lo consigue- alcanzar el último horizonte, que para él es el absoluto. Lo más curioso es que precisamente la escritura del último canto es la que sugiere haber alcanzado esa experiencia, contrariamente a lo que sostiene el autor mencionado, porque las palabras del canto VII son las que vienen del silencio, el cual es la analogía absoluta. Sin embargo, no está muy seguro de lo que dice, pues antes sostiene lo siguiente: "En efecto, lo que busca Huidobro es desenmascarar la poesía: puesto que no es de verdad magia, mostrar su absoluta irrealidad. ¿O se trata, más bien, de mostrar cómo esa irrealidad puede ser de algún modo otro absoluto? Quizá, también" (9). Como se puede notar, Para Sucre es posible que sea lo contrario de lo que afirma primero.

Con respecto al canto triunfal del pájaro tralalí en el canto IV, René de Costa dice:

Huidobro se apresura a cerrar el canto IV sobre esta nota falsamente triunfal:
 El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso
 Uiu uiui
 Tralalí tralalá
 Aia ai ai aia i i

Calculada ironía la de que el plácido cantar del poeta-pájaro no prefigure un nuevo y más natural lenguaje, como aquí se aparenta, sino el angustiado remate del canto VII: la transignificación vuelta no-significación que [sic] finaliza la busca de Altazor (10)



¿Qué quiere decir con "nuevo y más natural lenguaje"? No lo explica. Mas, al margen de esto, no comprendemos por qué R. de Costa dice que la del final del canto IV es una nota falsamente triunfal porque prefigura lo que no se da en el remate del canto VII. Es que basta una simple comparación -ya realizada en el apartado 8.3- para darse cuenta de que, con ligeras e insustanciales variantes, lo que aparece en esa nota también figura en el canto VII. Por ello, en ambos casos tiene las mismas características. En ese sentido, si para De Costa, el de la nota del canto IV es un "nuevo y más natural lenguaje", el del canto VII también debería ser eso: un nuevo y más natural lenguaje. Asimismo, si para él el remate con el que finaliza el poema es "angustiado", entonces, la nota del final del canto IV tendría que ser lo mismo.

Pero, ¿por qué el remate del canto VII tiene que ser angustiado? ¿Por la no significación?, ¿porque no lo entendemos? De Costa no lo aclara. Quizá lo haga en la siguiente cita:

Si los cantos IV y V fueron concebidos para allanar el pasado y presente de la poesía de vanguardia, nivelándola en un formalismo carente de sentido, el sexto, junto con el último, preconizan un futuro igualmente vacío: callejón sin salida en que ya exhaustas las posibilidades combinatorias, la poesía es reducida a sonidos desprovistos de significado (11).

Que el formalismo de los cantos IV y V carezcan de sentido no es una apreciación encaminada, pues como ya hemos visto en su oportunidad, sí lo tienen. Ahora,

que los sonidos del final del poema estén desprovistos de significado, es cierto, en tanto no significan como lengua. Pero, la carencia de significado no lo hace necesariamente angustiada. No hay una relación causa-efecto. No da, entonces, De Costa, pruebas de su afirmación.

Sobre el callejón sin salida, en el apartado 8.4 vimos que Altazor busca el silencio. Ahora bien, si las imágenes del canto VII son las palabras que vienen del silencio (para De Costa, esas palabras desprovistas de significado) y es esto lo que busca Altazor, entonces no podemos pensar que sean el callejón sin salida que impide el acceso a lo que se persigue, sino la meta a la que se ha llegado; y ésta es la que se prefigura al final del canto IV.

Volviendo ahora con Sucre, quien como argumento para la tesis del fracaso dice:

Domina en todo el poema la imagen del cristal: sugiere la transparencia del espacio (también de la mirada: el cristal ojo), pero se resuelve finalmente en la imagen de la muerte: "Cristal sueño/ Cristal viaje", "Cristal muerte" (12).

Lo citado por Sucre cierra el canto VI, y el VII se abre con el enigmático "Ui ui...". Y tiene razón: el poema se resuelve en la imagen de la muerte. Pero le falta advertir que tiene que ser así, pues para renacer, primero hay que morir. ¿Y qué muere?



En una de sus Seis propuestas para el próximo milenio, Italo Calvino se ocupa de la oposición entre la imagen del "cristal" y la de la "llama" (13). Sobre el "cristal" dice que es la "imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas". Lejos, pues, de Altazor la "regularidad" y la "invariabilidad", por más que esto signifique la seguridad de un orden cosmogónico. A él le corresponde, más bien, la imagen de la "llama", no porque no busque una estructura, sino debido a que la "llama", a la vez que representa una forma global exterior constante (orden, estructura, cosmos), es signo también de una "incesante palpitación interna", que es el acto creativo. El "cristal muerte", entonces, se puede entender como la muerte del hombre cuya vida es como el cristal, que no tiene una palpitación interna. Y, en vista de que para Altazor vida y poesía se confunden, muere también la poética y el lenguaje que no crean. Por ello, desde el capítulo IV venimos sosteniendo que el objeto de deseo "libertad existencial" es lo mismo que la "libertad del lenguaje", y que el alejamiento de éste respecto del lenguaje común es, asimismo, el alejamiento del yo poético en relación al hombre común o cultural; distanciamiento que, finalmente, se resuelve en la muerte señalada.

Pero , para nuestro poeta Altazor, esa muerte no es sólo un final, sino a la vez un inicio. Es el lenguaje que nuevamente se mece en el vacío anterior a los tiempos y recupera el ritmo primero que hace nacer los mundos.



En otros términos, recupera "la palabra electrizada de sangre y corazón", que es para él la palabra recién nacida, virgen de todo prejuicio. Y, por lo dicho líneas arriba, quien nace -o renace- es también un hombre. Por ello, si en el canto I referirse a esa lengua que se meció en el vacío anterior a los tiempos era aludir a una experiencia de renacimiento, en el canto VII, cuando el lenguaje ya se mece totalmente en ese vacío -que no es el vacío del caos ni el silencio de la ironía, sino el de la analogía absoluta- y se actualiza el ritmo primero, el lenguaje es ya la expresión de dicha experiencia. Pensando en ello, quizá, Yurkievich ha dicho que al final del poema Altazor "cae en infancia", sugiriendo así la vuelta al inicio (14), que para el poeta-mago es más que eso, pues alude a un momento anterior al principio. Es decir, su utopía no es volver al inicio de lo ya creado, sino al principio de lo todavía no creado, es decir, al inicio de lo que él va a crear, o inventar, por lo menos; mas, tomado en su sentido latino de "descubrir" (15).



NOTAS Y REFERENCIAS

1. Vicente Huidobro, "La poesía". En. Altazor/Temblor de cielo, 2ª ed., Catedra (ed. de R. de Costa), p. 179
2. Loc. Cit.
3. Loc. Cit.
4. José Vasconcelos, Filosofía estética, pp.55-56
5. Octavio Paz, El arco y la lira, p.133
6. Samael Aun Veor, Didáctica del autoconocimiento, pp. 57-59
7. Ob. Cit., p. 60
8. Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia, p.107
9. Ob. Cit., p.103
10. René de Costa, Vicente Huidobro. Oficios de un poeta, p.205
11. Ob. Cit., p. 207
12. Ob. Cit., p. 293
13. Italo Calvino, Seis propuestas para el próximo milenio, "Exactitud", p. 85.
14. Saúl Yurkievich, "Infinauta del infimento". En América, Nº 6, p. 33
15. Esta polémica acerca de cuál era el término más apropiado ("crear" o "inventar") para caracterizar a la nueva modalidad artística de principios de siglo, está muy bien resumida por Guillermo de Torre en su Literaturas europeas de vanguardia, pp. 110-113.



CONCLUSIONES



1. La intención de Altazor es alejarse o dejar la cultura para poder manifestarse con libertad, lo que implica apartarse lo más posible del lenguaje común, entendido éste, en sentido amplio, como prosa, formas retóricas socializadas y las poéticas tradicionales que no crean como la naturaleza, sino que sólo la representan; así, la búsqueda de la libertad existencial y de un lenguaje libre se confunden en un mismo objeto de deseo. Por ello, a medida en que avanzan los cantos, Altazor va complejizando la imagen poética y dejando atrás cada vez más la prosa. Finalmente, en el canto VII, se aleja totalmente del lenguaje en tanto sistema de signos convencionales. Todo es imagen monémica extrema. Esas son las palabras que vienen del silencio. Ahora, si éste fuera el silencio de la nada, deberíamos convenir en que son muestra de la gran ironía: el aullido y el silencio de los que habla Octavio Paz (Los hijos del limo, p.67) Empero, el silencio buscado por Altazor -en la lógica del poema- no es el silencio de la nada sino el de la analogía absoluta.

2 . Para la coherencia del poema, es necesario que éste termine con la destrucción del lenguaje, debido a que Altazor, para liberarse de su seudoyó, del Exterosíquico negativo, y la alienación, necesita negar la cultura y, al negarla, debe alejarse lo más posible del lenguaje, la prosa, y acercarse o llegar a la imagen o analogía absoluta. Por ello, las palabras del último canto no son el callejón sin salida, como señala De Costa, sino la meta a la que se ha llegado. Y no interesa tampoco que termine en la no significación o incomunicación (lingüística) pues, como dice Paz (nótese las palabras que resaltamos): "La poesía y el amor le revelan [al hombre] la existencia de ese alto lugar en donde, como dice el Segundo manifiesto [surrealista]: 'La vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente' (Las peras del olmo, p.131).

3. . La muerte final del lenguaje y de la cultura es también, y sobre todo, un renacimiento. En este sentido hay que entender el "cristal muerte", que representa -siguiendo a Calvino- la muerte del pensamiento -y la práctica- que aspira a la invariabilidad y regularidad de formas específicas. A Altazor le corresponde, más bien, la imagen



de la llama ("agitación interna dentro de una forma global constante"). Por ello, tampoco se puede poner como prueba del fracaso final el verso 281 del C.IV que según Sucre anuncia la derrota: "Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura" ("Huidobro: Altura y caída", p.107). Altazor muere en tanto "cristal" y renace en tanto "llama".

4. El programa narrativo de Altazor es de conjunción-apropiación. El sujeto del deseo consigue su objeto de deseo (libertad) al llegar a la analogía absoluta, que se da en el canto VII. Entonces llega al "último horizonte", que para Altazor es el absoluto porque ahí no hay lucha de contrarios que produce dolor, lo que le permite ser feliz y emitir un canto -o grito- de triunfo, prefigurado al final del canto IV. El último horizonte es importante también porque más allá está la "tierra del poeta" donde "se verá lo que hay que ver"; es decir, en un estado de conciencia que permite conocer el mundo con una nueva lógica que, fundamentalmente, no se basa en el principio de no contradicción. Además, permitiría el conocimiento no por razonamiento sino por revelación.



5. Aunque al principio, en el canto I, expresa su esperanza en los obreros (el socialismo bolchevique), en el canto V, se muestra escéptico respecto de la solución de los contrarios en la sociedad, ya que luego de su experiencia de triunfo en el juego del molino, espera la inexorable excepción. Sin embargo, esa conciencia de que en la sociedad siempre está la excepción, no elimina su utopía del último horizonte donde se soluciona la lucha de contrarios, que da acceso a la tierra del poeta, en la cual la cadena se rehace en una lógica nueva; pues, a pesar de que es consciente de que en esta realidad no se puede solucionar la lucha de contrarios, la sensación de que ese lugar -la verdadera realidad- existe está presente. La experiencia que vive en el último horizonte, entonces, es la presencia en su mente o conciencia de ese utópico, pero no necesariamente inexistente, lugar. Recuérdese que el pájaro tralalí canta en las ramas del cerebro de Altazor. El último horizonte sería, así, un estado de conciencia superior (la superconciencia o delirio poético) donde se diluyen las contradicciones. Ahora, si nos guiamos por el dicho según el cual lo que ocurre afuera se da también adentro y viceversa, debemos decir que si lo del último horizonte se da en el microcosmos de la conciencia individual, debe ocurrir también en el cosmos,



aunque no se sepa precisar cómo ni dónde. Esto es lo que sienten los poetas y de ahí su utopía, a pesar de que no puedan explicarlo y menos demostrarlo. Se trata de una intuición.

6. Todo esto que constituye una teoría testimonial o experiencial y que puede parecer puro idealismo, pura metafísica o como se lo quiera denominar, podría estar validándose ya gracias a los avances de los estudios cerebrales desde una perspectiva siconeurológica y últimamente literaria, como señala Martha Rodríguez. Según esto, habría la posibilidad de que en el cerebro exista un grupo neuronal que al ser intensificado podría llevar al delirio poético o la superconciencia, donde se llegaría al conocimiento por revelación y se viviría la experiencia de la solución de la lucha de contrarios. Visionario como siempre, Octavio Paz había dicho ya en 1942 que "los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad [el eterfinifrete] y el absoluto [el último horizonte] no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos" (Las peras del Olmo, p,88), lo que equivale a decir que la "otra orilla [la poesía] está en nosotros". No obstante, a pesar de ello, para ser rigurosos, no podemos aún afirmar ni negar de un modo determinante la posibilidad de que lo que hemos visto en el poema pueda tener



fundamento más allá del referente interno del poema. Para ello, habría que investigar más. Pero, al margen de las pruebas científicas, nuestra intuición nos dice que en esto debemos ser pragmáticos como William James, pues son muchos los testimonios de este tipo como para no considerar la posibilidad de su realidad



BIBLIOGRAFIA CITADA Y CONSULTADA

DE ALTAZOR

HUIDOBRO, Vicente, Altazor/ Temblor de cielo (ed. de René de Costa), 2ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1983.

HUIDOBRO, Vicente, Altazor (ed. facsimilar). Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.

SOBRE ALTAZOR Y HUIDOBRO EN GENERAL

BARY, David, "Sobre los orígenes de Altazor". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh), XLV, 106-107 (enero-junio, 1979), pp. 111-116.

BENKO, Susana, Vicente Huidobro y el cubismo. Caracas, Monte Avila Editores, Banco Provincial; México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAMACHO DE GINGERICH, Alina L, "Vicente Huidobro y William Carlos Williams". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh), XLII, 94 (enero-marzo, 1976), pp.79-85.

CAMURATI, Mireya, Poesía y poética de Vicente Huidobro. Buenos Aires, García Cambeiro, 1980.

CONCHA, Jaime, Vicente Huidobro. Madrid, Júcar, 1980.

COSTA, René de, Huidobro. Los oficios de un poeta. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

----- (Comp.) Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid, Taurus, 1984.



- ELLIS, Keith, "Propósito y realización en Vicente Huidobro". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 291-300.
- FORSTER, Merlin H., "Ver y palpar y El ciudadano del olvido: ¿fórmulas gastadas o creaciones nuevas?" En Revista Iberoamericana (Pittsburg) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 287-290.
- GARCIA PINTO, Magdalena, "El bilingüismo como factor creativo en Altazor". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh), XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 117-127.
- GARGANIGO, John F., "Sobre Sátiro y el poder de las palabras". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 315-323.
- GOIC, Cedomil, "La comparación creacionista". En Revista Iberoamericana (Pittsburg) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 129-139
- HANN, Oscar, "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural". En Revista Iberoamericana (Pittsburg) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 19-27.
- "Altazor: el canon de la vanguardia o el recuerdo de otras vidas más altas". Prólogo a HUIDOBRO, Vicente, Altazor; Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991.
- HEY, Nicolás, "Nonsense en Altazor". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 149-156.
- MITRE, Eduardo, "La imagen en Vicente Huidobro". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLII, 94 (enero-marzo, 1976) pp. 79-85
- NAVARRETE ORTA, Luis, Poesía y poética en Vicente Huidobro (1912-1931). Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 1988.
- PIZARRO, Ana, Vicente Huidobro, un poeta ambivalente. Concepción-Chile, Universidad de Concepción, Consejo de Difusión, 1971.
- "Sobre la vanguardia en América Latina. Vicente Huidobro". En Revista de crítica literaria latinoamericana, número monográfico: "Las vanguardias en América Latina", Año VIII, Nº 15, Lima, 1er semestre, 1982, pp. 109-121.
- RODRIGUEZ SANTIVANEZ, Martha, "El creacionismo de Vicente Huidobro. Un modelo analógico de producción textual". En Cuadernos Hispanoamericanos, 556, oct. 1996, Madrid pp. 92-105.
- SILVA-CACERES, Raúl, "Habla poético y canto extenso en Huidobro". En América. Cahiers du CRICCAL, Nº 6: "Poésie Hispanoamericaine Contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz" (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine-Service des Publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III), pp. 49-57.

- SUCRE, Guillermo, "Huidobro: Altura y caída". En su La máscara la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, 2ª ed. México, Tierra Firme-FCE, 1985, pp. 90-112.
- VERANI, Hugo, La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos), 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- VIVES, Daniel "Notes sur une poésie contradictoire: Altazor de V. Huidobro". En América. Cahiers du CRICCAL, N° 6: "Poésie Hispano-Américaine Contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz" (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine- Service des Publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III), pp.97-121
- YUDICE George, "Poemas árticos: modelo de una nueva poética". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLV (enero- junio, 1979) pp. 19-27
- YURKIEVICH, Saúl, "Vicente Huidobro: el alto azor". En su Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz; Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 55-115
- "Altazor, infinauta del infimento". En América. Cahiers du CRICCAL, N° 6: "Poésie Hispanoamericaine Contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz" (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine- Service des Publications Université des la Sorbonne Nouvelle Paris III), pp.27-34.
- "La métafora deseante". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh), XLV, 106-107 (enero-junio, 1979), pp. 141-147.

OTRA BIBLIOGRAFIA

- ARMIÑO, Mauro, Historia de la literatura española e hispanoamericana. Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1980.
- AUERBACH, Erich, Mímesis: La realidad en la literatura. México, F.C.E., 1950.
- BAKER, A. E., Iniciación a la filosofía. Santiago de Chile, Biblioteca Ercilla Vol. XLVIII, 1936.



- BAUGRANDE, Robert de y Wolfgang Dressler, Introducción a la lingüística del texto. Barcelona, Ariel, 1997.
- BERNARDEZ, Enrique, Introducción a la lingüística del texto. Madrid, Esspasa Calpe, 1982.
- BERNE, Eric, Juegos en que participamos. Psicología de las relaciones humanas. México, DIANA, 1986.
- ¿Qué dice Ud. después de decir "hola"? La psicología del destino humano, 2ª ed. Barcelona-España, Grijalbo, 1975.
- BLANCO, Desiderio y Raúl Bueno, Metodología del análisis semiótico, 3ª ed. Lima, Universidad de Lima, 1989.
- BUENO, Raúl, Poesía hispanoamericana de vanguardia. Lima, Latinoamericana Editores, 1985
- BURGER, Peter, Teoría de la vanguardia. Barcelona, Ediciones 62 s/a, 1987.
- CALVINO, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- CLEMENT, C., Jhon C. Pool y Mario Carrillo, Economía, enfoque América Latina. México, Mc Graw-Hill, 1982
- CONCRETISMO. Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1989.
- ENCICLOPEDIA HISPAMERICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA. Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina S. A., 1986.
- FROMM, Erich, El miedo a la libertad. México, Origen/Planeta, 1985
- GAVALDA-ROCA, Josep-Vicent, "La crisis de la referencialidad. Discursos vanguardistas y discurso semiótico". En Eutopías (Teorías/ Historia/ Discurso) Vol. II, N°s 2-3, primavera-otoño, 1986, pp. 33-34.
- GIMENEZ-FRONTIN, José Luis, Movimientos literarios de vanguardia. Barcelona, Salvat Editores S. A., 1973 (Col: Biblioteca Salvat Grandes Temas)
- GOLDMANN, Lucien, Para una sociología de la novela. Madrid, Ed, Ciencia Nueva, 1967.
- "Estructuralismo, marxismo, existencialismo (una conversación con Lucien Goldmann)". En Comentario, mayo-junio, 1970, Año XVII-N° 72, Buenos Aires, p.63-77
- GOLEMAN, Daniel, La inteligencia emocional. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1996.
- HESSEN, Johan, Teoría del conocimiento, 11ª ed. Buenos Aires, Ed. Lozada S. A., 1973.
- JARA, René, "Reflexiones sobre el concepto de vanguardia". En Eutopías (Teorías/ Historia/ Discurso), Vol. II, N° 2-3,

- primavera-otoño, 1986, pp. 18-32
- JARQUE, Vicente, "Modernidad como prehistoria (Walter Benjamin y la afirmación de la nueva barbarie". En Eutopías, pp. 18-32
- ORTEGA, Julio, "La escritura de la vanguardia". En Revista Iberoamericana (Pittsburgh) XLV, 106-107 (enero-junio, 1979) pp. 187-198.
- PAZ, Octavio, Las peras del olmo. México, Origen/ Seix Barral, 1984.
- Los hijos del limo/ Vuelta. Colombia, Oveja Negra, 1985.
- El arco y la lira, 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- "Poesía y modernidad". En América. Cahiers du CRICCAL, Nº 6: "Poésie Hispano-Américaine Contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz" (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine-Service des publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III), pp. 9-24.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, Teoría literaria. Una propuesta, 2ª ed. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.
- RIVERA FELJOO, Juan Francisco, César Vallejo: mito religión y destino. Estudio caracterológico, 2ª ed. Lima, Amaru Editores, 1989.
- ROJAS, Ibico, Estudios de lingüística general. Lima, Editorial San Marcos [1998].
- Teoría de la comunicación. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal-Escuela Universitaria de Educación a Distancia, 1999.
- ROUSSEAU, Juan Jacobo, Discurso sobre la ciencia y las artes. Buenos Aires, Aguilar, 1974.
- TODOROV, Tzvetan (Comp.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires, Ed. Signos, 1970.
- TORO, Rolando, Projeto Minotauro. Abordagem terapeutico do sistema Biodanca. Petrópolis-Brasil, Editora Vozes, 1988.
- TORRE, Guillermo de, Literaturas Europeas de Vanguardia, 1ª ed. Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.
- VASCONCELOS, José, Filosofía estética. Buenos Aires, Espassa Calpe Argentina S. A., 1952.



INDICE

DEDICATORIA	3
EPIGRAFE	4
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCION	6
CAPITULO I: LA NEGACION CULTURAL: UNA NECESIDAD	22
1.1 Sujeto moderno y antimoderno	22
1.2 La negación cultural como necesidad imperativa	25
1.3 Individualidad y convivencia	30
1.4 Los signos de la libertad	34
1.5 El renacimiento	35
1.6 La alienación	38
CAPITULO II: LAS DOS CARAS DE LA MONEDA	46
2.1 Ayudantes y oponentes	46
2.2 Capitalismo, razón e ilustración	47
2.3 El sujeto moderno-poeta	52
2.3.1 El caos	53
2.3.2 La necesidad de pertenencia	54
2.3.3 La comunión con la Virgen	57
2.3.4 El socialismo	59
2.4 Conclusión	61
CAPITULO III: FORMAS DE LA FUNCION POETICA	66
3.1 La imagen poética	66
3.2 Poema y prosa	71
3.3 Grados de la imagen poética	72
3.4 Otras precisiones	74
3.5 Función poética escritural-visual	77
CAPITULO IV: ANALOGIA, MAGIA, NORMA Y SISTEMA	82
4.1 Analogía y magia	82
4.2 Ruptura de la norma y el sistema	89



CAPITULO V: INICIO DEL CAMINO	95
5.1 Correferencia, conexión, coherencia y connotación	96
5.2 Función poética fónica	101
CAPITULO VI: CANTO DE TRANSICION: CANTO III	107
6.1 En la mitad del camino	107
6.2 El juego	113
CAPITULO VII: EL SPORT DE LOS VOCABLOS Y EL CAMPO INEXPLORADO	119
7.1 Canto IV: El sport de los vocablos	119
7.2 Canto V: Aquí comienza el campo inexplorado	129
7.2.1 La armonía	129
7.2.2 La excepción	139
CAPITULO VIII: EL SILENCIO DE LAS PALABRAS QUE VIENEN DEL SILENCIO	146
8.1 Aislamiento y ruptura	146
8.2 El eterfinifrete	149
8.3 La celebración	153
8.4 El silencio	156
8.5 La polémica (a René de Costa y Guillermo Sucre... con respeto)	160
CONCLUSIONES	167
BIBLIOGRAFIA CITADA Y CONSULTADA	174



FE DE ERRATAS

Pág. 33, línea 11. Dice: "la vez". Debe decir: "a la vez".

Pág. 123, línea 5. Dice: "montaña" y "horizonte". Debe decir: "horizonte" y "montaña".

Pág. 131, segundo párrafo, línea 2. Dice: "función poética que". Debe decir: "función poética fónica que"

Pág. 133, último párrafo, primera línea. Dice: "En estos versos hay cuatro (...)". Debe decir: "En estos versos hay tres (...)"



