

«Altazor», la palabra poética: estudio de su unidad

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
Universidad de California, Berkeley

I. Aparentemente, «Altazor» se nos ofrece como una maraña de cantos sin sentido o, al menos, con un sentido fragmentario. La interpretación del libro ha variado, desde un Liszt¹ que lo supone amalgama carente de unidad a Ana Pizarro², quien, basada en el privilegio de «la imagen como eje del discurso lírico», revisa el texto en términos de «ruptura, caída inicial y reencuentro de las posibilidades de humanización del hombre en la actividad no reificada», calificándolo de «poema profundamente integrador, totalizante». René de Costa³, a medio camino, usando un método genético —estudio de la génesis histórica de los cantos— habla de «obra en progresión discontinua, repentinamente concluida, congelada como *obra abierta* en el momento de ser entregada a la imprenta».

«Altazor» es un viaje poético de búsqueda de la palabra y búsqueda, asimismo, de la identidad Altazor-poeta-Vicente Huidobro escritor, que viene a ser lo mismo por la equivalencia del yo poético y la palabra poética. Este viaje alcanza sentido en la textualidad de los cantos gracias a la unidad, si entendemos por ella, como quiere Culler, una «expectativa de totalidad y coherencia». Siendo como es un poema de imágenes, nuestra tarea será desmenuzarlas y encerrarlas en su función y en su significación.

II. El estudio pormenorizado por cantos supondría un efecto exclusivamente desmembrador. En el texto se descubren una serie de ejes isotópicos⁴ que lo re-

¹ Vd. su capítulo dedicado a «Altazor» en *Los vanguardismos en América Latina*, Oscar Collazos ed., Barcelona, Península, 1977.

² ANA PIZARRO, «Sobre la vanguardia en la América Latina. Vicente Huidobro», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VIII, 1982, pp. 109-121.

³ RENÉ DE COSTA (ed.), *Altazor. Temblor de cielo*, Cátedra, Madrid, 1988.

⁴ Para el concepto y definición de isotopía vd. A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1987, especialmente las pp. 105-156 del cap. «La isotopía del discurso»; A. J. GREIMAS, «Hacia una teoría del discurso poético», pp. 11-33, en *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, Barcelona, 1976; la distinción de isotopías de expresión y de contenido en F. RASTIER, «Sistemática de las isotopías», pp. 107-140, en *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, Barcelona, 1976; una aplicación sistemática y ex-

corren en su totalidad y se interrelacionan, con lo que por encima de las estilísticas diferentes el lector lo percibe como un todo unitario.

Un primer eje nos lleva al referente viaje. Todo el libro es un viaje de búsqueda, hacia adelante y hacia atrás, de la interioridad y la exterioridad, viaje vertical de caída o de subida y viaje horizontal. La segura permanencia en unas coordenadas definidas de tiempo y espacio no existe y el viaje es, por tanto, un trasunto de la búsqueda, sin que tampoco un sólo sujeto sea el ejecutor del movimiento, en virtud de determinadas identificaciones y desdoblamientos⁵. Se inicia con el nacimiento del yo lírico, «a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo»:

La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer (...)
Vamos cayendo, cayendo de nuestro cénit a nuestro nadir (...)
Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cénit al nadir porque éste es tu destino, tu miserable destino (p. 14)⁶.

haustiva del concepto de isotopía a un cuento de Maupassant en A. J. GREIMAS, *Maupassant: la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, París, Seuil, 1976.

Sobre la relación isotopía-unidad, vd. J. M. POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 205: «La isotopía, al establecer esa vinculación ordenada o jerarquizada favorece, en el plano de la manifestación, la unidad o coherencia semántica del discurso. [...] Hay isotopía cuando se da reiteración de contenido semántico que permite la lectura jerarquizada de un texto porque al establecerse la isotopía se establecen las dependencias de los sememas respecto a un haz, el isotópico, que forma el discurso como conjunto unitario y homogéneo de contenido: no quiere decir que todo texto tenga una sola isotopía, sino que la isotopía, aun habiendo varias en un texto, configura una línea de conexión semántica, una coherencia, un proyecto de lectura»; A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, p. 106: «En efecto, una cosa es segura: ya comencemos el análisis del discurso por arriba, es decir, partiendo de una lexía, definida como una unidad de sentido, ya emprendamos la disposición de las unidades sintácticas más amplias a partir de las unidades constitutivas mínimas, el problema de la unidad del mensaje, indiscutiblemente captado como un todo de significación, se plantea inevitablemente».

⁵ El haz de semas recurrentes que soporta formalmente el texto no ha de hacernos olvidar algo que está más allá de la pura inmanencia textual: la imaginación, que obedece a unos impulsos y se organiza sintácticamente en esquemas que reflejan una visión del mundo, traducida en términos de tiempo-espacio. «Un impulso imaginario traduce casi siempre un movimiento de ordenación espacial, de orientación cosmológica, de afirmación de las más hondas y elementales raíces biológicas del ser concreto e individual con la totalidad ajena, con lo que llamamos el mundo. En definitiva cualquier sentimiento [...] es antes sentirse de algún modo bien o mal, centrado o excéntrico, ascendiendo o cayendo, en cómoda expansión o rudo choque, etc, etc... que un sentir algo determinado. Al recubrirse de consistencia semántica y recibir sus nombres específicos, las pasiones se reducen a alojar y personalizar esquemas de orientación y tendencia. Los sentimientos, impulsos afectivo-imaginarios, cuya génesis última se conecta con el principio espacial de orientación antropológica del mundo» (A. G. BERRIO, *La construcción imaginaria de «Cántico»*, TRAMES, Limoges, 1985, p. 260). Junto a esta obra de G. Berrio, resulta muy interesante la de MARÍA RUBIO MARTÍN, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Júcar, Madrid, 1991, en la que se explica la aparición de la poética del imaginario, complementaria de la puramente textual e inmanentista, y se la define a partir de las preocupaciones de psicólogos y antropólogos, con su culminación en Bachelard-G. Durand-J. Burgos-G. Berrio. Vd. especialmente pp. 110-168. En ella, p. 149, leemos: «La constatación de un espacio exterior es una de las primeras experiencias del hombre, y la literatura, como producto que es de la imaginación, ha de reflejar esa conciencia espacial, relacionada necesariamente con una necesidad de «orientación y afirmación de la existencia».

⁶ Las páginas de los versos se citan por V. HUIDOBRO, *Altazor*, ed. Visor, Madrid, 1978.

El viaje de la cuna al sepulcro es una búsqueda de sentido de la existencia que se imagina caída vertiginosa, angustia o «evasión imposible»:

Cae eternamente (...)
Cae al fondo de ti mismo (...)
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades (p. 17)

Desde una múltiple perspectiva la búsqueda se detiene en los límites de la interioridad;

Y un eterno viajar en los adentros de sí mismo (p. 23)

o se imagina con el sujeto actor de la misma situado en un centro hacia el cual convergen todas las miradas,

Los planetas giran en torno a mi cabeza
y me despeinan con el viento que desplazan (p. 21)

se ve consecución detenida;

Seguir
No Basta ya (...)
Seguir del dolor al dolor del enigma al enigma (p. 24)

se ve caída diabólica («Eres tú tú el ángel caído»), línea horizontal:

Y que irá más allá
Hasta el otro extremo de la periferia universal (p. 27)

En otro momento el viaje íntimo, existencial lo descubrimos una búsqueda de la palabra, un aferrarse a la voz –metáfora del paracaídas, entre otras– no con la pretensión de evitar el destino sino de superarlo con aquélla, de arrancarla de la muerte al encontrarla:

Las palabras con fiebre y vértigo interno
Las palabras del poeta dan un marco celeste (...)
Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
Que vienen de más lejos que mi pecho (p. 35)
Combate singular entre el pecho y el cielo
Total desprendimiento al fin de voz de carne
Eco de luz que sangra aire sobre aire
Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra (p. 53)

Interioridad del sentido íntimo de la existencia, apertura de lo subjetivo al mundo de la retina, horizontalidad de ida y vuelta, verticalidad de paracaídas y

queda se anunciaba futura, la re-valorización y recurrencia constantes impiden que el texto avance. Del principio al final se nos ofrecerán soluciones ocultas en la ficción de un viaje vital o una palabra viajera.

La isotopía temporal tiene un primer ámbito de aparición en las formas verbales –presente, pasado y futuro–, que se superponen y llegan a superar todo marco de referencia⁹. El viaje y la búsqueda quedan marcados por la relatividad del tiempo del verbo:

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
 El que *cayó* de las alturas de su estrella
 Y *viajó* veinticinco años (...)
 ¿Cómo *podré dormir* mientras haya adentro tierras desconocidas? (p. 20).

El tiempo mismo se convierte en objeto de la angustia y sus coordenadas quieren borrarse en un anhelo de obtener la continuidad (*continuum*) temporal:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos
 Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
 Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana (p. 23)

En ocasiones el tiempo se ve devenir agitado, rápido, vertiginoso y a ello colaboran la expresión paralelística, las tiradas de versos que recogen un *leit-motiv* y lo desarrollan sin que haya un avance de contenidos¹⁰. Otras, se remansa y el anhelo es de detención y reposo. El texto entero es una ficción de esperanza, una promesa de tiempo futuro que puede pensarse que no llega nunca. Lo profético es una categoría que lo recorre de parte a parte inserta en el torbellino de la prisa:

Veo la noche y el día y el eje en que se juntan (...)
 Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta (p. 13)
 Darse prisa darse prisa
 Estan prontas las semillas
 esperando una orden para florecer (p. 63)

literarias también, especialmente en la ficción. Pero en la narrativa el *yo* y el *tú* están frecuentemente bien definidos y claramente delimitados mediante la descripción de la situación de habla en la que están insertos. Por el contrario, en poesía puede faltar una explicación de la situación de habla, y volverse ambigua, por tanto, la interpretación de los posibles referentes (Op. cit., pp. 142-43). Igual que con la clase gramatical de los pronombres personales ocurre con las otras dos clases gramaticales que examina en el artículo: las expresiones temporales y espaciales y los tiempos verbales como indicadores de relaciones espacio-temporales.

⁹ Rastier (vd. RASTIER, op. cit.) distingue entre isotopías de expresión y de contenido. La aparición de una mezcolanza verbal, es decir, la utilización de formas de presente, de pasado y de futuro desprovistas de un valor absoluto, delexicalizadas o neutralizadas en cuanto al tiempo, es uno de los índices que ayuda a establecer una «estilística de las isotopías», una correlación, otra vez más, entre expresión y contenido. La misma neutralización significa confusión del tiempo, y, así reiterada, la expresión se convierte en eficaz soporte de significación. Vd., también, la nota anterior.

¹⁰ Todo el canto IV, por ejemplo, está presidido por la desordenada sensación de vértigo y prisa, moderada por la repetición de los versos «No hay tiempo que perder» y «Darse prisa darse prisa».

Junto al tiempo, el espacio conforma otro de los haces isotópicos. El poeta se diluye en una vaguedad que no es sólo expresiva sino que contiene el sentido último del poema, indicando un referente imposible de coordenadas. Lugar interior, lugar exterior, límites del entorno, el acá y el allá,... son perspectivas difuminadoras de un espacio relativo:

Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cénit al nadir porque ese es tu destino, tu miserable destino (...)
 Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera (p. 14)
 Los planetas giran en torno a mi cabeza
 Que se derrumben las vigas del cerebro
 Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro lado (p. 25)

Como eco de la consideración temporal, conformando una más de las recurrencias, a la nada existencial se opone la nada local, la soledad, creando un espacio vacío de la angustia, que para la palabra se resuelve en un amenazador silencio:

Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que flote en las alturas del vacío
 No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 (p. 16)
 Volvamos al silencio
 Al silencio de las palabras que vienen del silencio
 Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas
 Con la llaga del flanco
 Cauterizada por algún relámpago (p. 35)

Junto al tiempo futuro prometido contamos con un espacio en donde aquél se desarrollará:

La eternidad quiere vencer
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder
 Entonces
 Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver (p. 65)

Los índices deícticos también señalan falsamente. El comienzo del poema con la primera persona nos hace confiar en el estatuto lírico del yo y en la distancia que media entre quien lee y quien dice. Pero pronto ese yo se desdobra en las diferentes personas gramaticales y el leer se convierte en una manera de decir. El desdoblamiento, ahora deíctico y personal, coopera para crear la inseguridad y la angustia que quiere expresarse –temporal, local, deíctica– y el propio yo justifica el tomar voz por todos:

Soy todo el hombre (p. 28)
 Cae al fondo de ti mismo
 A través de todos los espacios y todas las edades
 A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios (p. 17)

Y la deixis no es sólo personal sino que el poema entero es señalar quién, dónde y cuándo de manera reiterativa. Señalar relativamente un antes, un ahora y un después a veces igualados, otras negándoles la posibilidad de cumplir su devenir porque todo será igual a como ha sido; prometer un futuro que en la realidad textual intenta hacerse aquí y ahora; señalar relativamente un afuera y adentro, un más acá y un más allá que se acercan o alejan en ocasiones, un entorno que gira en relación a un centro; señalar relativamente el ente lírico, desdoblado simultáneamente en las personas del verbo¹¹.

Esta triple deixis —de tiempos, espacios y personas— no se queda en el ámbito sintáctico —léase adverbios, formas de presente, pasado y futuro, perífrasis verbales y adverbiales, paralelismos, anáforas,...— sino que la expresión no puede separarse del contenido, de la preocupación por el tiempo, por la eternidad, por lo cósmico que se sucede en imágenes de planetas, aeronautas, cometas, estrellas¹². Sin embargo, sólo con la unión de estos haces isotópicos con el de la palabra el poema se vertebrará totalmente como una unidad.

¹¹ Si esta relatividad mostrativa es cierta para cualquier mostración lírica en general (vd. nota 7), resulta aquí exacerbada por cuanto conscientemente el autor pretende orientar desorientando. La deixis en el campo imaginario (deixis in phantasma) modifica constantemente el eje *yo-aquí-ahora* desde el que se recuerda o fantasea. El lector, y el autor antes, se ven «traspuestos» gracias a los índices deícticos, tanto si quien habla lo hace desde la «vigilia» como desde el «arrobamiento» (Si bien para Bühler parece condición indispensable el hablar desde la «vigilia» para conseguir en el receptor el efecto de transposición, aquí, en este poema y en este poeta, se puede hablar de transposición y de delirio). (Es para todo esto muy interesante el libro de libro de K. BÜHLER, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1985, esp. pp. 139-153 y K. BÜHLER, *Teoría de la expresión*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 54-72 y 95-117). Con ello se relaciona el estatuto diferente de la poesía, que para Engel, definiendo los «axiomas capitales» en sus «Ideas para una Mímica», radica en la expresión, no en la exposición o representación: «La pintura es para mí... aquella exposición sensible de la cosa misma que el alma piensa; expresión, toda exposición sensible del estado de ánimo en que el alma piensa aquella cosa: Exposición del estado íntegro en que su pensamiento la coloca» (p. 59 de la última obra citada). La mostración, y sus índices, es, pues, algo más que lo meramente formal: «Y si como estado que puede ser, que es, lo poético excede los límites de lo literario, debemos pensar que la propia naturaleza textual del objeto poético deberá contener necesariamente unas estructuras que soporten su naturaleza imaginaria. Estas estructuras imaginarias de la poesía van a hacer posible la presencia en la obra final de elementos aparentemente irrepresentables en un soporte exclusivamente material; nos estamos refiriendo a los silencios, a las ausencias en sus coordenadas espacio-temporales, tan productivas en el nivel de la poeticidad. Esto hace que el poema sea al final antes alusión y evocación que representación...» (M. R. MARTÍN, *op. cit.*, p. 168). Al menos aquí estos índices espacio-temporales intentan señalar lo, vamos a decirlo así, casi inefable.

¹² «La construcción de la dicotomía fondo-forma (significante-significado, contenido-expresión), según su ficción de miembros discontinuos e inconexos, ha sido totalmente pulverizada en la teoría del lenguaje actual. Dicha concepción primaria dejó muy escasas trazas de existencia en los centenares de documentos de la ciencia poética antigua; Quintiliano y, sobre todo, el genial Pseudo-Longino son, antes de Gracián, los más atendibles testimonios de una concepción moderna del lenguaje artístico, como proceso completo de actualización de la potencia estética, proceso en el que se interpenetran fases no discontinuas, separadas y compartimentadas en la categorización clásica, con los rótulos de "res", "verba", "pensamiento", "tropo", "imagen", "palabra", etc. El lenguaje literario, visto por la ciencia actual, trasciende incluso sin discontinuidades el primer momento de su realización, la emisión, para buscar su explicación derecha en la etapa receptiva de la lectura, ya desde el principio de su concepción» (A. G. BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona, 1973, p. 101. Son muy interesantes a este respecto los apartados IV y V del cap. II, pp. 101-240).

III. LA PALABRA

El poema, hasta ahora, ha sido un viaje que pretendía superar la muerte, una búsqueda de la eternidad sin dónde ni cuándo realizada por un ente ejecutor diluido en muchos entes. Sólo en virtud de una nueva identificación se sabrá que quien viaja en la búsqueda lo hace nombrando y es la voz del actor y el objeto de la búsqueda, voz del ente diluido en las personas del verbo¹³;

Soy la voz del hombre que resuena en los cielos (p. 28)
Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres (p. 28)

sobre la que también pesa la condena de la indefinición temporal;

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 (p. 11)

voz prometida y de localización incierta:

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra huida
La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
Que viene de más lejos que mi pecho (p. 35)

Por otra parte, su ser es doble: en primer lugar, es palabra que nombra la palabra y desde este punto de vista tiene una razón metalingüística; en segundo, es también poética multiforme, maneras de existir de la palabra en el mismo texto¹⁴.

¹³ En este sentido resulta estremadamente significativo el análisis de M. C. BOBES NAVES (*Gramática de «Cántico»*, Barcelona, Planeta, 1975), en especial el capítulo III, en el que incide sobre el carácter sintáctico y no semántico de los índices de que venimos hablando. «Los signos directos del poeta son el indicador de persona (yo y sus variantes sintácticas) y los «particulares egocéntricos» (adverbios de tiempo y lugar, demostrativos). Todos estos signos lingüísticos se caracterizan en conjunto por no tener significación propia, es decir, por carecer de notas intensivas, caracterizadoras, que den información sobre el ser. Positivamente pueden definirse por las relaciones que señalan entre el texto y el hablante. (*Op. cit.*, p. 240) «Es un yo definido desde un uso de la lengua, no es el hombre el que se sitúa en el centro del mundo, es el poeta, y se hace centro sin buscarlo, porque es "el que habla", es el yo. Como indicador de persona, tanto el yo como el tú, no son valores semánticos en sí mismos, no ofrecen ninguna cualidad o nota de significación, son valores por "relación" únicamente. Y cómo a través del uso de la lengua el poema crea un mundo, el yo del poeta es el centro de ese universo» (*Op. cit.*, p. 242).

¹⁴ De nuevo estamos ante la dicotomía fondo-forma. S. R. LEVIN (*Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974) parte de su superación para alcanzar el concepto de «coupling». En «Alta» opera activamente ese principio estructurador-significador, sobre todo si tenemos en cuenta que lo único que se pretende descubrir es la forma-palabra que signifique, que señale adecuadamente un referente que no se sabe hasta qué punto está establecido en la fantasía del autor, está por hacerse o se está haciendo en el poema. «Son varias las técnicas utilizadas por la crítica literaria, pero todas ellas han llevado a la conclusión de que uno de los atributos de la poesía, a diferencia de la prosa, consiste en la especial unidad de su estructura. Por lo general, se afirma que en la poesía forma y contenido se funden en una unidad superior» (*Op. cit.*, p. 21). «En cualquier caso, en lo que atañe a la poesía, por forma no debe entenderse exclusivamente la forma fónica. En el presente estudio enten-

De aquí arranca la confusión de la aparente línea secuencial que sigue éste, cuando, en realidad, ya desde el principio aparecen ante los ojos del lector objetos encontrados en el viaje de búsqueda. Habría que hablar de una razón de los simultáneos y no de los sucesivos: cada momento del libro ofrece una poética pero el lector se ve inserto en la ficción de profecía que desde el texto se lanza, pensando que llegará la palabra verdadera, la buscada. Todos son encuentros, no posibles sino reales en el texto.

Esta palabra poética ha de derivar de una «mirada nueva» hacia las cosas. Pero, a la vez, hay un lugar y un espacio poéticos, un dónde y un cuándo que se difuminan a sabiendas:

Hay un espacio despoblado
 Que es preciso poblar
 De miradas con semillas abiertas (...)
 ¿Conoces tú la fuente milagrosa
 Que devuelve a la vida los naufragos de antaño? (p. 67)
 Todo es variable en el mirar sencillo
 Jugamos fuera de tiempo
 Y juega con nosotros el molino de viento (p. 75)

Pero sólo en el sueño y la imaginación existe la realidad verbal del poeta, una realidad textual que alcanza su nominación con la palabra. Desde su atalaya de la noche el poeta canta consciente de su mentira, de su palabra que nombra lo que ve pero lo nombra a medias, entre falso e insuficiente. Aprendemos a desconfiar, al fin, de lo que se nos va a proponer; hay, efectivamente, un lugar de encuentro pero ficticio:

Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito
 Mis mentiras huelen a cielo (p. 85)
 Razón del día no es razón de la noche
 Y cada tiempo tiene insinuación distinta (p. 75)
 Yo soy el rey
 Y os digo que el planeta que atravesó la noche
 No se reconoce al salir por el otro lado
 Y mucho menos al entrar en el día (p. 87)

demos por forma la estructura sintagmática. Como entidades distintas a dicha estructura, pero íntimamente entrelazadas con ella, hallamos las palabras individuales entre las cuales pueden darse equivalencias de naturaleza fónica o semántica. Sólo cuando se dan esas equivalencias entre las palabras y cuando las palabras así equivalentes ocupan posiciones también equivalentes en el sintagma, es cuando podemos decir que nos encontramos ante un apareamiento poético, emparajamiento que viene a fundir la forma y el contenido del poema» (*Op. cit.*, pp. 63-4). En el mismo sentido, sólo que con anterioridad, se pronuncia Dámaso Alonso cuando distingue entre forma exterior y forma interior, —hablando de bimetraciones, trimetraciones, pluralidades, correlaciones, ...: «Los estudios de la perspectiva de la "forma interior" [...] son mucho más difíciles: se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde» (Vd. D. ALONSO, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962, p. 33 y la «Presentación» de F. L. CARRETER a S. R. LEVIN, *op. cit.*, p. 18).

Es la dicotomía realidad-deseo. El problema es existencial e íntimo y es poético. El hombre-poeta-Altazor no puede suprimir las barreras temporales y el escape es sólo posible en el ensueño y la imaginación: su ser nombra o crea con la palabra pero ésta no vale al cien por cien¹⁵. La noche, momento creador, identificada con una eternidad marina, sólo produce lo válido para ella; en el día no se reconoce lo creado y la palabra, que sí ha sido encontrada, aflora inconexa, bella e inservible. Desde esta perspectiva los cantos VI y VII no son absurdos, como en general se han interpretado, sino que en ellos hay toda una red de recurrencias que remiten a momentos o palabras anteriores en el poema: «Apoteosis»; «noche»; «temblando angustia/Normal tedio»; «Cristal nube/ Adónde/ en dónde»; «Porque eterno porque eterna»; «Va viajando Nudo Noche»; «Ancla noche apoteosis»; «Cristal sueño/ Cristal viaje»; «Cristal muerte». No es sino lo ya conocido: la apoteosis nocturna, el tiempo, el espacio, la sensación de angustia, de miedo, de tedio, el cristal que tamiza la visión y da su sentido verdadero a lo encontrado. No es cuestión de posibilidad —explorada hasta sus últimas consecuencias— sino de realidad y ficción. La nocturnidad produce un tiempo de quietud en el que la preocupación parece flotar y desvanecerse: pero es razón de la noche y no razón del día. Es el sueño de la muerte, que siempre ha sido distinto de la muerte misma (muerte sin cristal) para quien despierta y se ve en la apoteosis del día. Y en virtud de las imbricaciones en que se constituye el ser del texto dudamos si toda palabra encontrada y leída por nosotros será mentirosa desde la diurnidad.

IV. EL CANTO II. ¿UN CANTO ABSURDO?

Este canto ha sido maltratado por la crítica, bien ignorándolo en la interpretación del libro, bien calificándolo de canto absurdo o de himno amoroso ajeno al resto del texto por lo que se refiere a su contenido. Todo deriva de ver el poema como una sucesión de sentido, intentando ver la evolución que desde el principio al final tiene el contenido. Al comienzo dijimos que nuestra visión del poema era de totalidad y coherencia y para ello es necesario que el canto dos se integre en la estructura. Desde el *ordo simultaneorum* y no desde el *successivorum* esto es posible.

¹⁵ Al final del canto I el parto de la palabra se hace especialmente doloroso. Huidobro crea un ritmo marcado por la repetición de un verso en el que pide silencio, la nada verbal que prelude la generación creadora, y presentimos la inminencia de la palabra profetizada:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
 Tengo cartas secretas en la caja del cráneo
 Tengo un carbón doliente en el fondo del pecho
 Y conduzco mi pecho a la boca
 Y la boca a la puerta del sueño
 El mundo se me entra por los ojos
 Se me entra por las manos se me entra por los pies
 Me entra por la boca y se me sale
 En insectos celestes o nubes de palabras por los poros (p. 38).

La amada a quien se canta hace olvidar la preocupación por un espacio y un tiempo posibles porque ella misma es la solución a la búsqueda:

Dadora de infinito
 Que pasea en el bosque de los sueños
 Heme aquí perdido entre mares desiertos (p. 40)
 Lejos de ti todo es mortal (...)
 Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad (p. 41)

Si el tiempo está presente en este canto como un eje de isotopías, también la voz y la palabra en quien aquél lograba su sentido último:

En vano trataría de evadarte de mi voz
 Y de saltar los muros de mis alabanzas
 Estamos cosidos por la misma estrella (p. 42)

Ya en este momento del poema, y no en el posterior del «campo inexplorado», la amada del «bosque de los sueños» es uno de los términos del viaje:

Detrás de ti la vida siente miedo
 Porque eres la profundidad de toda cosa (...)
 Y borrar en el alma adormecida
 La amargura de ser vivo
 Se hace liviano el orbe en las espaldas (p. 44)

El canto es un paréntesis de solución en la aparente continuidad; en la simultaneidad es un logro más, una respuesta a la búsqueda de un tiempo y un espacio diluidos, una solución a la soledad nombrada desde el sueño. A través de una serie de recurrencias que nos llevan a los versos anteriores y posteriores y por la participación en las isotopías citadas se inserta en la totalidad de la obra y nada queda incoherente. Si esta solución, al analizar genéticamente el texto, fue anterior en la realidad del autor, no importa. Quien da a luz en 1931 «Altazor» da un problema no resuelto satisfactoriamente, problema existencial y poético al que se ofrecen unas respuestas textuales parciales y que no satisfacen¹⁶. Si en el ámbito de la realidad la progresión es una farsa, en el textual las formas de la sintaxis y su contenido fingen un avance que significa prisa, inquietud, temor, anhelo, miedo y tienden a ocultar la simultaneidad en que conviven el antes, el ahora, el después, el aquí y el allá.

¹⁶ El método, que yo he llamado genético, de R. de Costa le lleva a concluir que «Altazor» es una colección de poéticas reunidas en un volumen de aparente caos. La falta de perspectiva unitaria le impide ver que esto, que es así, es lo que el poeta quería lograr. Lo que para aquél es desorden y caos es, en realidad, afirmación consciente de la frustración que supone una solución a medias que se compone de soluciones simultáneas en el texto, todo lo sucesivas que se quiera en la cronología vital de Vicente Huidobro.

V. HACIA UNA INTERPRETACIÓN INTEGRADORA

«Altazor» es un poema que en los niveles semántico y sintáctico parte de la aparente disgregación. El caos es una nueva ficción que el lector debe integrar de acuerdo con las bases que el mismo texto ofrece. La estructura deviene, en una mirada simultánea, un conjunto de haces isotópicos en modo alguno independientes:

- I. Eje isotópico del viaje.
- II. Eje isotópico temporal.
- III. Eje isotópico espacial.
- IV. Eje isotópico deíctico.
- V. Eje isotópico verbal.

No se debe olvidar que el autor ha querido que el texto se lea bajo la apariencia de inconexión, de retorcimiento, de ruptura, de pérdida de la perspectiva situacional. La disposición así conseguida no es sino trasunto de una *res extensa*, de una referencialidad sémica que significa situación de pérdida y búsqueda de una voz poética, una palabra capaz de nombrar verdaderamente y a la que se consigue dar una realidad textual que no satisface: intensidad y extensión que como modos operativos remiten a lo mismo. En la expresión, las isotopías se han apoyado en una serie de mecanismos fundamentalmente reiterativos y redundantes que dan al texto sensación de velocidad, en una serie de recurrencias fonéticas y sintácticas, correspondencias que ligán cada verso y cada tirada con lo anterior y lo posterior. Mas la redundancia que aquí nos ha interesado ha sido eminentemente sémica. Así, los contenidos, los semas redundantes, han ido ligándose por entre la imaginería cósmica, enlazando en haces los referentes de las metáforas, plegando los desdoblamientos e involucrando en el conjunto a los cantos de referencialidad más dudosa que, con un análisis parcial, quedaban no sólo desvinculados sino absurdos. Todo el poema se constituye en una *deixis in phantasma* que juega con el lector, a quien se ha querido involucrar desde el «Soy todo el hombre», y que bajo la no menos falsa prolepsis de mecanismo profético esconde soluciones rechazadas por la razón diurna de la palabra poética. Algo, pues, tan simple como una realidad frustrante y un deseo insatisfecho¹⁷.

¹⁷ El problema de la unidad textual de «Altazor» y su solución mediante la aplicación del método de las isotopías podría llevarnos a ver en la obra de V. Huidobro una cierta *unidad de lectura*, si apelamos a las relaciones intertextuales que entre sí mantienen los textos de este autor (o, en menor medida, éstos con los de otros autores). Ello es especialmente importante para desentrañar la carga semántica de un semema como *voz o generación verbal* en un poeta como Huidobro (con la especial relación que mantiene con el *Creacionismo*), para lo que el lector tiene suficiente competencia por la íntima unión de isotopía y lectura (Vd. UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 125-ss.). Por otra parte, de lo que se trata en «Altazor» no es de otra cosa que de la voz poética, voz que nombra y que se hace a sí misma nombrándose en el poema, creándose a medida que se emite. Así lo ve, para la práctica creacionista en su totalidad, P. Aullón de Haro: «Finalmente –volviendo a lo central del asunto– se advertirá que toda la especulación cabe resumirse en que la teoría creacionista hace recaer con mucha mayor preponderancia la significación del discurso poético en la semántica conceptual. Sin embargo, este componente semántico al cual se atribuye el grado más alto de relevan-

En el nivel textual aún puede avanzarse más por la vía del estudio del régimen imaginario. Hasta aquí se ha analizado el texto como estructura de semas redundantes pero también es ámbito de asociación de imágenes, ámbito de sintaxis y semántica imaginarias por cuanto se refiere al papel relacional y dispositivo de tales imágenes y a su configuración simbólico-semántica¹⁸. El poema «Altazor» participa simultáneamente de los tres regímenes: el postural o diurno, el nocturno o digestivo y el copulativo o amoroso.

El primero vendría representado por las imágenes de la verticalidad, de la caída, de la ascensión. La mención es clara cuando se nos habla de «paracaidas» y «parasubidas», o cuando se dice:

Cae

Cae eternamente (...)

A través de todos los espacios y todas las edades (p. 17)

En este régimen diurno se integrarían las imágenes del desdoblamiento, del yo que habla por boca de todos; las imágenes de la sucesión del tiempo vista como angustia con sus repetidas menciones a «seguir» y «no hay tiempo que perder»; la imagen de la soledad como espacio vacío que media entre los seres¹⁹;

Estoy solo

La distancia que va de cuerpo a cuerpo

Es tan grande como la que hay de alma a alma

Solo

Solo

Solo (p. 21)

cia, en la praxis artística huidobriana («Altazor») llegará incluso a destruirse lingüísticamente por medio de la desintegración lingüística resuelta en magmas fonofonológicos. Por consiguiente, ello hará comprender a su vez, ahora bajo una perspectiva analítica globalizadora, la idea de trascendencia creacionista llevada a sus últimas consecuencias, pues el lenguaje es para el poeta un "instrumento" destinado a forjar un "significado", rememorando el sentido hegeliano del Arte, "ideal", absoluto más allá del propio lenguaje. Esto es, la poesía absoluta: la utopía artística» (P. AULLÓN DE HARO, «La teoría poética del creacionismo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 423, 1982, p.234).

¹⁸ Las metáforas y las imágenes del texto conforman una relación espacial. Por las vías de la mención y la alusión la pulsión imaginaria se concreta en un «esquema de orientación» en el que se alojan tales imágenes (Vd. G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus; A. G. BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1991, pp. 100-108; J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982; M. RUBIO MARTÍN, *op. cit.*; A. GARCÍA BERRIO, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, LIMOGES, TRAMES, *op. cit.*). Este último libro es especialmente importante como modelo de aplicación al análisis textual de las categorías de Durand –además del régimen postural y del régimen nocturno añade un tercero, el copulativo, no enunciado explícitamente por Durand–, como modelo de aplicación pragmática y de justificación teórica. Igualmente brillante, aunque su propósito es otro, es el ya citado de M. Rubio Martín.

¹⁹ «Las imágenes de lo postural o diurno corresponden a las funciones de relación y a la dominante perinatal de la adquisición de la alteridad como conciencia de un espacio exterior en el que los movimientos se corresponden con la percepción de la sucesividad temporal (...). Los esquemas espaciales de orientación imaginaria que corresponden a este régimen, expresan mitos dinámicos de ascensión y caída –Faetón, Dédalo, etc.– de expansión, de choque, de ondulación y zigzag; o bien sensaciones estáticas de centrado –positivo o amenazante– o descentramiento, etc.» (A. G. BERRIO y T. H. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 104). Vd., también, M. R. MARTÍN, *op. cit.*, pp. 150-158.

las imágenes del movimiento en todas sus direcciones junto a las del estatismo ajeno a la pupila y el de la misma pupila que mira:

Dadme una certeza de raíces de horizonte quieto
Un descubrimiento que no huya a cada paso (p. 26)

el *impulso* imaginario que se estructura sintácticamente en *esquemas verbales* que privilegian a la voz como «vehículo para que el hombre se reconozca en el mundo»²⁰.

El régimen nocturno²¹ está representado por las imágenes del miedo a la noche, a la eternidad, a la muerte;

Y vas derecho a la muerte como un iceberg que se desprende
del polo (p. 18)
Ruedo interminable sobre las rocas de los sueños,
ruedo entre las nubes de la muerte (p. 11)
Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios
de la muerte (p. 9)

por las imágenes de la desorientación espacial y temporal, el no saber dónde o cuándo; por el quebranto de la perspectiva y la *deixis in phantasma*, imágenes o metáforas que vuelven a incidir en la desorientación provocada por la supresión de coordenadas; por los símbolos del mar, el naufragio, el barco a la deriva:

²⁰ «Es a ese cauce material del texto al que en general me refiero en términos de *esquema*, contraponiéndolo a la *pulsión* o *impulso* imaginario como representación evocada de naturaleza absolutamente imaginativa y preverbal(...) Al recubrirse de consistencia semántica y recibir sus nombres específicos, las pasiones se reducen a alojar y personalizar *esquemas de orientación* y tendencia. Los sentimientos poéticos traducen, en tales términos, impulsos afectivo-imaginarios, cuya génesis última se conecta con el principio espacial de orientación antropológica del mundo» (A. G. BERRIO, *op. cit.*, p. 260). Es obvio que al insistir G. Berrio en la *sintaxis imaginaria* ve la manera como las categorías de Durand o Burgos entran de modo textual en el poema. Vd., también, M. R. MARTÍN, *op. cit.*, p. 152, para lo que se refiere a este último «modo»: «El problema que plantea una sintaxis imaginaria es que nunca puede equivaler a la combinatoria solamente de unas imágenes en el interior del texto, aunque a primera vista éste sea su cometido. Si ya se ha dicho que el texto poético es resultado de la colaboración de sus constituyentes materiales y psicológicos, la disposición de los materiales lingüísticos en el texto ha de ser necesariamente el reflejo de los movimientos imaginarios contenidos en el artista, por lo que una sintaxis imaginaria nunca puede limitarse al nivel textual del enunciado poético». «La voz, pues, la palabra poética, recorrida y poblada por los ritmos textuales, volcada sobre la exactitud del orbe, la palabra de Guillén como capacidad milagrosa de evocación y conjuro irrepetibles, de invocación única, sin equivalentes ni sinónimos. Mas nada de todo ello contradice que esa densidad de la voz guilléniana (...) o que el acierto insuplantable de sus fórmulas culminativas no se asienten y justifiquen, como en realidad así sucede, sobre una acertadísima intuición de los ritmos imaginarios de percepción del mundo...» (*op. cit.*, p. 267). En nuestro poema es precisamente la palabra diurna o luminosa, la voz que desde la razón del día suspende las coordenadas de tiempo y espacio y nombra eternamente, el objeto buscado afanosamente y que no llega a alcanzar realidad en el texto. Esa poética de la voz del día es la que falta en un «Altazor»-colección de poéticas.

²¹ «Los símbolos del régimen nocturno corresponden a la percepción de la noche como gran metáfora de la confusión caótica que anula el espacio y, por tanto, la estructuración de la realidad» (A. G. BERRIO y T. H. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 104). Vd., también, M. R. MARTÍN, *op. cit.*, pp. 150-158.

Y nada más
 Y ahora soy mar (p. 85)
 Y cuando bramuran los hurafones
 Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas
 Hay un naufundo que grita pidiendo auxilio (p. 86)
 Noche de viejos temores de noche (...)
 Se abre la tumba y al fondo se ve el mar (p. 72)
 El cielo tiene miedo de la noche
 Cuando el mar hace dormir los barcos
 Cuando la muerte se nutre en los rincones (p. 74)

Y en este espacio anulado es donde hay que colocar el hallazgo de la palabra, incapaz de nombrar lo que hay que nombrar (lo que quiere nombrar: lo diurno nombrable) porque el objeto no tiene realidad en que situarse. Esa actividad productora y creadora se sitúa en el espacio del sueño, símbolo que insiste, como los anteriores, en la representación del régimen nocturno. Pero la voz encontrada que nombra es, desde la perspectiva de la razón del día, palabra mentirosa.

Por último, el régimen copulativo²² está presente armonizando en una solución posible la supresión del tiempo dentro del ámbito diurno. La fertilidad es su símbolo máximo y puede decirse que el *desideratum* del poema entero: la generación verbal creadora, la obtención de una palabra inmortal, capaz siempre de nombrar;

Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
 Y os daré un poema de corazón
 En el cual me despedazaré por todos lados (p. 36)
 Los veleros (de las palabras) que parten a distribuir mi
 alma por el mundo
 Volverán convertidos en pájaros
 Una hermosa mañana alta de muchos metros
 Alta como el árbol cuyo fruto es el sol (p. 37)

su representación textual en la imagen de las aspas circulares del molino, creador y generador indomable de palabras poéticas²³; el descubrimiento de que la activi-

²² ·El régimen copulativo responde a las funciones vitales de reproducción; la perpetuación de la especie y el mismo éxtasis amoroso suponen la abolición gozosa del tiempo como medida diurna de la conciencia de la alteridad· (A. G. BERRIO y T. H. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 105). Vd., también, M. R. MARTÍN, *op. cit.*, pp. 150-158.

²³ Razón del día no es razón de noche
 Y cada tiempo tiene insinuación distinta
 Los vegetales salen a comer al borde
 Las olas tienden las manos
 Para coger un pájaro
 Todo es variable en el mirar sencillo
 Y en los subterráneos de la vida
 Tal vez sea lo mismo (...)
 Jugamos fuera de tiempo
 Y juega con nosotros el molino de viento
 Molino de viento
 Molino de aliento
 Molino de cuento...

dad generadora puede pertenecer a dos espacios universales, el diurno y el nocturno, y el deseo no satisfecho de nombrar desde el primero. En este régimen es donde cabe situar el canto II con la presencia de la amada —dadora de infinito— la llama—, imagen luminosa de la superación de la angustia:

Qué me importan los signos de la noche (...)
 Qué me importa el enigma luminoso
 Qué me importa el nombre de la nada (p. 42).
 Y ese mirar que escribe mundos en el infinito
 Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad (p. 46)

En el texto, pues, conviven tres regímenes imaginativos que operan semántica y sintácticamente formando un esquema estructural, una *construcción arquitectónica* de imágenes cuyo significado nos remite a unas «entidades simbólicas erigidas por el trabajo de la imaginación», al decir de García Berrio. En el texto no hay un paso de un régimen a otro ordenado y previsto sino que en él conviven los tres de manera simultánea: la noche y el día, la limitación del yo y la alteridad, la eternidad e infinitud, el eros generador, la realidad y el sueño,...

El análisis de este imaginario simbólico no desvirtúa el primero de las isotopías. El texto se estructura en su aparente disgregación ya sea a través de las relaciones de los signos entre sí, ya sea mediante las relaciones con sus referentes, ya sea a través del imaginario y su estructuración y disposición sintáctica en *esquema*: y como consecuencia la unidad como expectativa de totalidad y coherencia es indiscutible. De una u otra manera el canto II ha quedado integrado y el problema del nombrar y el del existir se han resuelto en la unidad textual. «Altazor» quiere ser voluntariamente la enunciación de un problema del que no se obtiene en el texto la solución esperada pero al que se intenta dar posibles soluciones cuyo valor ya ha quedado resuelto. El texto se estructura como búsqueda de la palabra mediante el acto de nombrarla, pero el poeta, desde un estado de «superconciencia» o de «delirio poético» (P. AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, p. 40), experimenta a medida que escribe, obtiene frutos, los rechaza y nos crea una expectativa de encuentro cuyo tiempo de ejecución excede los límites textuales.

A partir de aquí hay una tirada de versos creados con paralelismo y cuya referencialidad es casi nula. Signo, soporte y contenido ayudan a ver en ellos una especie de algarabía sin sentido, una verborrea esquizofrénica cuyo significado se alcanza en la totalidad del poema. Análogo es el caso de los cantos VI y VII, aunque en este caso su referencialidad sea mayor, gradada de más a menos. Ellos suponen otro momento creador de la voz, simultáneo del anterior y que en la linealidad del poema no son sino las últimas vueltas de las aspas del molino.