

I. ESTUDIOS

POESÍA Y LENGUAJE EN *ALTAZOR*

Federico Schopf
Universidad de Chile

En homenaje a mi maestro Ambrosio Rabanales

El propósito de este trabajo es reunir materiales para una discusión crítica del concepto de poesía que el sujeto de *Altazor* expone de manera explícita o intenta poner en práctica en decisivos segmentos del poema, diseminados en diversos lugares (o momentos) del texto¹.

Para acceder a las condiciones de presentación de este concepto y práctica de la poesía, es necesario preliminarmente reconstruir la noción de lenguaje que se despliega en el poema.

LA TESIS

La tesis que sostengo es que, para el sujeto (anti)poético de *Altazor*, la destrucción de la lengua –no sólo su desconstrucción, que es razonada– conduce a la nueva poesía: el acto de destrucción permite el surgimiento de los significantes de la poesía intentada en el poema.

El sujeto de la escritura de *Altazor* accede intermitentemente a la concepción y práctica de esta poesía en el desarrollo del poema.

¹ *Altazor* de Vicente Huidobro fue publicado en 1931 (Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones) pero –según Huidobro afirmó y según lo testimonian algunos fragmentos publicados a partir de 1925–, fue proyectado y comenzado a escribir mucho antes. Ya en 1918, de paso por Madrid, Huidobro declara que era “portavoz de un libro todavía inédito “Voyage en parachute”, en que resuelven arduos problemas estéticos” (*La correspondencia de España*, Madrid, 24.11.1919).

A su vez, el poema exhibe, en su diacronía, la transformación del sujeto. Sin embargo, esta diacronía es discontinua –está interferida o interrumpida por otras diacronías que simulan corresponder al mismo sujeto o que el sujeto cree que son parte de la suya. En este sentido, no es una diacronía que se desarrolle en continuidad paralela a la cronología “natural”; más bien, puede reconstituirse por medio de la desconstrucción del montaje.

Habría que suponer, por tanto, que el sujeto de esta diacronía no coincide de manera permanente con el sujeto presente –actualizado en cada momento– de la escritura. Es un sujeto aparte, esporádicamente realizado, paralelo, en su presencia y en su ausencia, a cada uno de los sujetos de los diversos segmentos a los que, pese a su discontinuidad, reordena.

CONCEPCIÓN DEL LENGUAJE

Ya en el Prefacio de *Altazor*, el poeta advierte que “se debe escribir en una lengua que no sea materna”², lo que contradice escandalosamente la afirmación –comúnmente admitida– de que es en la lengua materna que el hablante se posesionaría con propiedad de los significados y usos del idioma, que sólo con dificultad y nunca del todo se podrían aprender más tarde.

Decisiva para el concepto de lenguaje a que llega el poeta de *Altazor* es su constatación de que el uso sistemático de la lengua –directo o figurado– impide la representación y referencia de experiencias radicalmente nuevas. El poeta ha comprobado reiteradamente los límites cognoscitivos de la lengua y la poesía heredados. El uso de la lengua impone significados sobre la experiencia, la recubre y tergiversa:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
 1005 Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)
 1010 Un ritual de vocablos sin sombra
 Juego de ángel allá en el infinito

² Huidobro, V., Prefacio a *Altazor*, en *Obras Completas*. Santiago, Zig-Zag, 1964, I, p. 365. En adelante, se citará de esta edición, añadiendo el número de los versos.

Palabra por palabra
 Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
 Saltan chispas del choque y mientras más violento
 1015 Más grande es la explosión

El exceso inaceptable de carga que portan las palabras corresponde, en general, a los significados sedimentados en ellas por su uso anterior que –con su fuerte poder coercitivo, con su autoridad sociocultural: *así habla la comunidad*– empuja a describir y a comprender la experiencia por medio de ellos, es decir, a reducirla a los significados tradicionales, constituidos a partir de experiencias anteriores.

Pero no sólo la repetición de modelos establecidos –que conforman la norma lingüística– deforma las experiencias que quiere comunicar el poeta. No sólo la norma lingüística –un conjunto de restricciones– se impone al hablante: también –y así lo experimenta el sujeto de *Altazor*– el sistema de la lengua, que ofrece un campo virtual de asociaciones significativas, es sólo aparentemente libre, ya que su libertad se ejercitaría en el interior de sus estructuras –como la del sujeto mismo de la oración–, las que tergiversarían fundamentalmente la experiencia. Es la libertad en el interior del sistema de la lengua la que el poeta quiere hacer estallar. Es el instrumento idiomático en su totalidad el que impediría la comunicación adecuada de su experiencia.

Esta proposición de la actividad poética como un choque de elementos del lenguaje –“y mientras más violento / más grande es la explosión”– no prolonga simplemente la idea que tiene Reverdy y retoma Breton³ de la imagen nueva, vanguardista, como la aproximación de dos realidades lo más alejadas posibles (alejamiento no sólo espacial, sino temporal, semántico, ontológico, etc.), operación que es un acto de violencia respecto a la comprensión de la realidad como un sistema cósmico y de la poesía como una mimesis del cosmos.

Mayor cercanía delata esta comprensión de la poesía –la del poeta de *Altazor*– con el “sistemático desarreglo de los sentidos” de Rimbaud y con las declaraciones más radicales de Marinetti, aunque, en este último caso, con otro tono –no el tono declamatorio, operáticamente heroico, más bien

³ Pierre Reverdy, “L’image” *Nord-Sud*, Paris, 13 (Marzo 1918), s.p.; André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), en *Manifeste du surréalisme*. Paris. Gallimard, 1973, p.31.

de bravata escenificada— y sin la interacción de diversas artes que caracterizó a las intervenciones o *happenings* futuristas⁴.

El *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* (1912) proclama que “es necesario destruir la sintaxis”, provocando el máximo de desorden a partir de la “imaginación sin hilos”, que destruye el yo en la literatura y “lo sustituye con la materia, de la que se debe extraer la esencia a golpes de intuición” esto es, reemplazando al yo por “la obsesión lírica de la materia”⁵.

Pero más afinidad encuentra el poeta altazoriano con las proposiciones de “La Victorie” (1917) de Apollinaire:

O bouches l’homme est à la recherche d’un nouveau langage
 Auquel le grammairien d’aucune langue n’aura rien à dire
 Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
 Que c’est vraiment par habitude et manque d’audace
 Qu’on les fait encore servir à la poésie...
 Mais entêtons-nous à parler
 Remuons la langue
 Lançons des postillons
 On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
 On veut des consonnes sans voyelles
 Des consonnes sans pètent sourdement
 Imiter le son de la toupie
 Laissez pétiller un son nasal et continu
 Faites claquer votre langue
 Server-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité

⁴ Rimbaud, A., Carta a Paul Demeny, 13.05. 1871, en A. Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 220. Ed. De Pascal Pia.

⁵ F.T. Marinetti, “Manifiesto técnico della letteratura futurista” (1912), en L. de Maria (ed.) *Marinetti il futurismo*. Milano, Mondadori, 1973, pp. 77 y ss.

Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle
consonne⁶

Sin embargo, la búsqueda del poeta de *Altazor* llegará más lejos –incluso en su fracaso significativo– que la emprendida por Apollinaire en sus últimos poemas.

La conciencia de vivir el fin de un mundo –presente ya en "Zone", de 1913– era ya muy intensa en Apollinaire, pero iba acompañada de un gran optimismo, quizás algo voluntarioso, respecto al porvenir. "L'Esprit Nouveau et les Poètes" –publicado en 1918, poco después de su muerte– proclama el advenimiento de los nuevos tiempos, en que los poetas tendrán la "tarea profética" de imaginar anticipadamente –como siempre ha ocurrido, aclara Apollinaire– los inventos que enseguida realizarán los científicos y los tecnólogos⁷.

Pero la figura del poeta no alcanza a despedazarse totalmente en la poesía de Apollinaire, sostenida por el entusiasmo, el humor, la melancolía o cierta cautelosa "sensatez". En cambio, el sujeto de *Altazor* –que aún no se libera del todo de las redes de la ontoteología– es más precario y más precariamente trágico⁸.

De manera equivalente a la de Apollinaire en "La Victoire", el poeta altazoriano proclama muertas las lenguas "en manos del vecino trágico", esto es, de los poetas que repiten inútilmente fórmulas gastadas. Su propósito es resucitarlas –rehacerlas, recrearlas– desde la risa y el juego provocando

988 Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática

⁶ G. Apollinaire, "La victoire" en *Calligrammes* (1918), París, NRF, 1966, p. 180. El poema apareció por primera vez en *Nord-Sur*, 1 (15.03.1917), pp. 8-10.

⁷ G. Apollinaire, "L' esprit nouveau et les poètes". *NRF*, 491 (1918), p. 25 y ss.

⁸ El carácter ontoteológico de la ontología y la metafísica no surge –según Heidegger– en el pensamiento escolástico de la Edad Media, sino que se retrotrae a la exposición platónica de la verdad. Vid. M. Heidegger, "Platons Lehre von der Wahrheit" (1930-1931), en *Wegmarken*, Frankfurt, Klostermann, 1967, pp. 109-144. Tb. "Einleitung zu was ist Metaphysik", *op. cit.*, pp. 195-212. Además, "La constitución ontoteológica de la metafísica", *Revista de Filosofía*. Santiago, XIII, 1 (1967), pp. 95-113.

MATERIALES PARA LA NUEVA POESÍA

La crítica y rechazo de una serie de modelos de hacer poesía –que se lleva a cabo en varios momentos de *Altazor*⁹– y la destrucción de las estructuras normativas y sistemáticas de la lengua conduce a la acumulación de restos y otros materiales idiomáticos que adquieren, en la (re) construcción poética, un carácter significante en diversas maneras de constituirse los signos.

Una recopilación de materiales en que se reconozcan signos o significantes de un nuevo código provisional –desde el que se podría realizar la lectura del poema– supone al menos cuatro fuentes o procedencias de sus signos:

- 1) La utilización paródica (carnavalesca, sarcástica) de formas poéticas anteriores, incluidas algunas formas rupturistas del vanguardismo.
- 2) La demolición intencional del lenguaje –a partir de un impulso destructivo desencadenado, quizás, por la impotencia, la desesperación– por medio de su violentación directa o por medio de una desconstrucción que toma en cuenta los principios formativos de la lengua o bien pone en práctica combinaciones arbitrarias (por ejemplo, falsas derivaciones etimológicas: meteoro, metecobre, meteplata).
- 3) Las ruinas idiomáticas, las grietas, el proceso de desmoronamiento del poema que –en interacción con el horizonte de expectativas– se han convertido en nuevos significantes: el paso del tiempo –más o menos acelerado, según las circunstancias– modifica la orientación significante de los signos¹⁰.
- 4) La transformación alegórica del texto –aunque tiene secciones incombustibles o de mala combustión– en fragmentos que se incendian, se consumen y, así, *acontecen* propiamente como poesía.

⁹ Esta crítica y rechazo se lleva a cabo en diversos segmentos del extenso poema, por ej. 194-198, 284-291, 301-320, 375-379, 521-524, 564-567, 568-582, 600-607, 608-624, 632-633, 675-681, 906-965, 983-1022, 1032-1043, 1275-1276, 1370-1375, 1914-1919, etc.

¹⁰ Quien primero llamó la atención sobre este proceso fue Enrique Lihn, quien en 1968 señaló que el poema era “en parte una ruina inservible, en parte una cantera o más bien un ejemplo edificante de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga” (“Pensar en Huidobro”, *Unión*, La Habana, 3, (1968), p. 83).

Con estos –y sin duda otros– materiales se va constituyendo parasitariamente un contra-código provisorio que modifica, en aplicación o intervención suplementaria, el sentido significante de la escritura de *Altazor*.

Podría argumentarse que Huidobro no hace más que continuar el uso figurado del lenguaje como base de su poesía. Desde este punto de vista, ya el verso es una figura fónica que se sobrepone a las estructuras semánticas, sintácticas, fonológicas, gráficas, etc. de la escritura. La escritura poética introduce –como se insiste desde los años de los formalistas rusos– una diferencia respecto a otros usos de la lengua; en cierto sentido, contradice los usos normales, es una violentación –una “violencia organizada”– de la lengua que tiene diversas intensidades, que ejerce presiones para transformarla.

Pero estos usos figurales se constituyen aun en el interior del sistema de la lengua y sus estructuras fundantes. Son sobreestructuras montadas sobre la base lingüística normal y no sobre su destrucción.

En cambio, la pretensión última del sujeto de la escritura altazoriana es la destrucción de la lengua ontoteológica y la producción de formas –trazos, grietas, hendiduras– que se harían significantes *sobre* los materiales deshechos de la lengua anterior.

La (sobre)escritura de *Altazor* se despliega, así, como un acto poético intermitente; pretende ser una especie de escritura montada sobre la destrucción de los modelos poéticos anteriores y sus respectivos códigos, a los que utiliza a la manera de los propulsores desechables de una nave espacial, necesarios para contrarrestar a la fuerza de gravedad, elevándose o, más bien, desplazándose discontinuamente –en magnitudes espaciales en que ya no hay arriba o abajo– en busca de la (im)posible (re)presentación del (no)fundamento de la existencia.

LA POESÍA ES UN INCENDIO

Ya en el prefacio de *Altazor*, el jugador aéreo, que es el protagonista, nos informa que “los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía”¹¹.

¹¹ *Altazor, op. cit.*, p. 366.

Esto es, la poesía acontece en la medida en que el texto se actualiza, llega a su consumación. La poesía es un *acontecimiento* (Ereignis) a partir de la aniquilación del texto. Es una aparición sobre la base de una desaparición. El texto es material para la consumación (o consunción) de la poesía. La poesía no es eterna: dura en tanto concentra, reúne un máximo de intensidad. Porta las huellas de su temporalidad y de la no presencia en la que termina por desaparecer: la muerte¹².

Por ello, el poema nunca será una presencia plena, absoluta, positiva, enteramente objetiva: “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”¹³.

LA ENERGÍA DEL POETA

El sujeto que accede a este *acontecer* de la poesía y lo sostiene hasta que se convierte en cenizas (el Ave Fénix de la poesía) es un sujeto que carece de energía constante. El poeta de *Altazor* agota su energía en la búsqueda y mantención del acontecimiento poético. Padece bruscos cortes de energía –la energía se le agota– y recae en (dis) posiciones de antaño, que lo hunden en la depresión o en falsas apariencias de dominio del mundo, de sí mismo o de la historia. Es un sujeto de identidad intermitente, fugaz, flotante que (des) aparece esporádicamente en el acontecimiento poético. Su fragmentarización lo esparce en una serie de simulacros o figuras en los que no se reconoce y que tampoco quiere tener como identidad. Es un poeta rapsódico que emerge a trozos –(des) trozado, hecho pedazos– sustituyendo temporalmente a las identidades que va desechando en tanto se consume como un fuego fatuo que logra iluminar por momentos el paisaje en ruinas y el (no) fundamento que puede motivar otras formas de vida.

Contrasta su exaltación y efectividad intermitente –de la que son secuelas sus frecuentes cambios de ánimo y recaídas en posiciones anteriores– con la tenacidad y relativa regularidad con que el sujeto de *Residencia en*

¹² Huidobro tuvo desde temprano una aguda percepción de la temporalidad de la poesía: “La vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica. Me pregunto si los habrá eternos” (“Manifiesto de manifiestos”. 1925, *op. cit.* p. 670).

¹³ *Altazor*, *op. cit.*, p. 366.

la Tierra (1925-1935) de Neruda mantiene su disposición indagatoria frente a un exterior impenetrable, sumido en una sensación de derrota indefinida, pero resistiendo en el límite y regulando pacientemente su energía para una estrategia a largo plazo y no del instante o de una acumulación de instantes¹⁴.

EL LENGUAJE DE LA NUEVA POESÍA

El paracaídas con que cae o, más bien, se desplaza Altazor –que es pararrayos, parasubidas, “rosa de la muerte”– alegoriza ambiguamente la lengua heredada, el lenguaje que sostiene la distancia de la visión, pero también la escritura des(cons)tructiva que, por las exigencias extremas a que la somete el sujeto de la escritura, se desintegra alegóricamente en la inmensidad –acumulada o sistemática– del espacio semántico.

Sin embargo, la apertura del espacio –la producción de distancia y tiempo de ver– que permite el uso de la lengua, el lenguaje como vehículo es también, como hemos visto, la proyección de un sentido sobre las cosas: el transporte y aplicación de una red de significados, una transparencia falsamente absoluta, de la que no vemos el diseño que arroja sobre lo abierto, la influencia de su retícula:

Soy yo Altazor el doble de sí mismo
 El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente
 El que cayó de las alturas de su estrella
 Y viajó veinticinco años
 130 Colgado del paracaídas de sus propios prejuicios

En el comienzo –en un punto de partida que retorna una y otra vez, a menudo más deslavado–, la liberación de estos prejuicios es imaginada por el poeta en un espacio enmarcado aún por la verticalidad de un arriba y un abajo, que es tanto el lugar del fundamento como el del abismo:

¿No ves que vas cayendo ya?
 30 Limpia tu cabeza de prejuicio y moral

¹⁴ Federico Schopf, “Introducción”, Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. Santiago, Ed. Universitaria (2a ed.), 1996, pp. 13-32. También “Una lectura finisecular de Neruda”, en Inke Gunia, Katharina Niemeyer, et al., *La difícil modernidad: literatura latinoamericana*. Berlín, Tranvía Sur, en prensa.

Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
 Déjate caer
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios

Pero esta perspectiva –limitada a la tierra como lugar natural del hombre, morada y tumba– queda sobrepasada intermitentemente en el transcurso de la peripecia de Altazor y su intento de alcanzar una escritura (un salto) que traspase la malla ontoteológica de la lengua heredada.

No es sólo su experiencia de un mundo ya fragmentado –descompuesto por la alienación y la cosificación del ser humano– la que desorienta al sujeto de la escritura y lo arroja en una crisis: tampoco sólo su interioridad erosionada por la soledad, la incomunicación y la escisión de la unidad psíquica (en que desde Freud el centro no se encuentra exclusivamente en la conciencia). Es también –y más que nada– un sujeto que, en su indagación, busca salir de la malla ontoteológica que lo envuelve y se estira a medida que él avanza, la trata de traspasar –poseído por la desesperación o el juego– para conectarse con el exterior por medio de una especie de *sinestesia catastrófica* que, despedazadamente, ilumina o retiene materiales para una (re)visión del (no)ser y la existencia (supuestamente)caída.

Este sujeto de la escritura –en su extrema violentación y destrucción del aparato del lenguaje– intenta liberar los sentimientos y sensaciones de su retroplenificación en un retorno a los significados anteriores de los signos, que los entregaría a su reconocimiento en los tópicos heredados (incluyendo el de lo indecible), en la lengua y en la poesía anterior, cualesquiera que sea la apariencia de novedad que exhibiera su escritura. Por el contrario, empujando o más bien precipitando la escritura en la dirección catastrófica, aspira a que los sentimientos y sensaciones queden libres para sostener la elaboración de imágenes o, en su defecto, la indicación a los correlatos situados más allá de la malla ontoteológica. Por ello –embargado por su deseo de orientación centrífuga– proclama:

Sólo creo en los climas de la pasión
 523 Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente

Imposible no recordar que Apollinaire –en “La jolie rousse” de *Calligrammes*, publicado en 1918, año en que, según Huidobro, comenzó a escribir *Altazor*– anunciaba como poesía nueva, al parecer, exactamente lo contrario:

O Soleil c'est le temps de la Raison ardente

Instalados en la relación, cruce, fricción, trabajo entre estos dos textos –en que cabeza y corazón, razón y sentimiento han intercambiado sus atributos tópicamente distintivos en forma de oxímoron, de conexión de significados relativamente antitéticos– da la impresión de que nos encontráramos ante dos proposiciones divergentes para la elaboración de la poesía nueva: aquella –la de Apollinaire– en la que la actividad pensante modificada por el sentimiento está en el origen de su realización o aquella en que el sentimiento o la sensación apuntan y retienen las relaciones con los correlatos de la experiencia e intenta modificar los significados para adecuarlos a estos correlatos de nuevas experiencias (im)posibilitando la aparición y cumplimiento significativo de algún sentido inédito en la imagen o en la ausencia de ella.

En este último programa –el que intenta llevar a cabo el poeta de *Altazor*– la intensidad y dirección del sentimiento o las sensaciones son los que abren las dimensiones en que se constituye la relación con los correlatos de la experiencia que hacen (im)posible la elaboración de los sentidos y contactos que comunicaría la nueva poesía.

Pero a ambas operaciones las reúne y separa el doble oxímoron –producido por el intercambio relativamente simétrico de atributos, por su traslado a una mecánica de reversión de rasgos. El intercambio de estos atributos –un desplazamiento gnoseológicamente motivado– produce, por una parte, lo repito, modificaciones de la inteligibilidad, de los significados tradicionales, originadas en el efecto de las sensaciones y sentimientos sobre ellos y, por otra parte, precipita una reorientación decisiva de la elaboración conceptual de la experiencia y sus correlatos, provocada por los sentimientos y sensaciones que sostienen la dirección de este trabajo, haciendo surgir o no una nueva configuración de los correlatos de esta experiencia.

Este último parece ser el sentido en que el poeta de *Altazor* puede decir que su esfuerzo escritural –al que es esencial la destrucción ontoteológica– hace fulgurar los restos diseminados del lenguaje:

680 La palabra electrizada de sangre y corazón
Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios

El poeta –anunciando la precariedad de su heroísmo– presiente las consecuencias de su promesa radical y solidaria de hacer estallar el entramado

del lenguaje, tentativa a la que, sin embargo, sobrevivirá fragmentarizado, no por su imposible cumplimiento total, sino porque la podrá llevar a cabo sólo esporádicamente, en parte por terror a su magnitud inabarcable, en parte porque la intensidad de su energía no es continua:

580 Yo poblaré por mil años los sueños de los hombres
Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos lados

La mirada del poeta no está básicamente dirigida desde el presente hacia el pasado de la experiencia. Sus imágenes no recogen el resultado de la experiencia anterior, como ocurre en “Le bateau ivre” de Rimbaud:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L’Aube exaltée ansi qu’un peuple de colombes,
Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!¹⁵

Por el contrario, ante la inminencia del tiempo que pasa y se va acelerando, exclama:

El mar quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
1050 Ah entonces
Más allá del último horizonte se verá lo que hay que ver.

Es decir, en el sujeto de *Altazor* las visiones son venideras respecto a su presente. No surgen originariamente de la experiencia pasada y ni siquiera del todo o sólo del puro presente —no hay aparición o presencia del (no) fundamento en el presente, no se constituye totalmente en el presente una imagen del (no)fundamento—, sino más bien el sujeto, instalado en el presente puntual, prepara las condiciones para la visión, destruye las leyes del lenguaje y la percepción normativizada, intenta abrir la escritura hacia la previsión o el presentimiento del (no)fundamento que viene (o él que cree que debe venir) y que, en parte, proviene del propio trabajo del sujeto poético.

Pero esta mirada hacia el futuro no tiene pretensión ontoteológica y, mucho menos, intenta prolongar la vieja e improductiva esperanza en una

¹⁵ Rimbaud, A. *Op. cit.* p. 73.

trascendencia –esto es, una promesa de vida eterna– que se alcanza, más allá del tiempo, en el porvenir. La salida (el cambio, el no fundamento) que el sujeto busca es en el tiempo¹⁶. Por ello, –aunque esta no es la única forma de no aparecer la eternidad en esta obra– la premura del cambio se opone a la eternidad:

1345 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

ABSTRACT

El acto de destrucción de la lengua que lleva cabo uno de los sujetos de la escritura de Altazor abre el espacio y el tiempo para el surgimiento de nuevos significantes. Para este sujeto, el uso sistemático de la lengua –cumpliendo la norma lingüística– impide la representación (aparición de imágenes) y referencia de correlatos radicalmente nuevos. Este sujeto es discontinuo y coexiste con otros, en especial, con un sujeto voluntarioso, que sigue aferrándose a la tradicional concepción del mundo, fundada en la trascendencia divina. Las operaciones sobre la lengua de este poeta altazoriano se realizan, sobre todo, como utilización paródica de ella, como demolición intencional de la lengua, como transformación de las ruinas idiomáticas en significantes, como uso alegórico de la lengua (en el sentido sugerido por W. Benjamin). Este sujeto altazoriano propone orientar y sostener sentimentalmente la constitución de nuevas imágenes (en el sentido de los universales fantásticos de Vico). La poesía se hace, así, acontecimiento (Ereignis, según lo nombra Heidegger), actividad cuya plenitud se produce en su consumación y consunción, en la mostración de su temporalidad fundante. Pero la energía del poeta no alcanza para la continuidad del acontecimiento poético –en el caso de que sea posible–, para la urgencia y necesidad de su aparición.

The act of language destruction carried out by one of the subjects in the writing of "Altazor", opens both space and time to the birth of new signifiers. For such subject, the systematic use of language sticking to the linguistic norm, hinders the representation (the creation of images) and the reference to radically new co-relatives. Such subject is discontinuous and coexists

¹⁶ Creo que éste –colonizar temporalmente la eternidad, temporalizarla– es uno de los sentidos de "Las palabras con fiebre y vértigo interno/ las palabras del poeta dan un mareo celeste.../ epidemia de rosas en la eternidad" (Canto I, 568 y ss.).

with others, in particular, with a willful subject that keeps its allegiance to the traditional world view, based on divine transcendence. The language operations of this altazorean poet are effected, above all, as parody; as transformation of idiomatic debris into signifiers; and as an allegorical use of language (in the sense suggested by Walter Benjamin).

The altazorean subject proposes to orientate and sustain sentimentally the creation of new images (in the sense of the “fantastic universals” of Vico). In this way, poetry becomes ‘event’ (“Ereignis”, as named by Heidegger) an activity whose fullness is achieved through its realization and consumption, in the exhibition of its founding temporality.