

ALTAZOR: HACIA UNA VERTICALIZACION DE LA EPICA

por Berta López Morales

Universidad de Chile, Sede Ñuble

Oh perpetuo descubridor de las antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales, y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!, a ti digo que me favorezcas, y alumbres la oscuridad de mi ingenio... (Miguel de Cervantes).

INTRODUCCION

Si aceptamos la premisa de que en el mundo todo es evolución, traducción y concreción de un devenir permanente, la literatura —arte que se manifiesta por la palabra— es, entonces, uno de los tantos modos de representar esta transformación permanente.

Por ello, la literatura a través de las distintas épocas, ha tratado desesperadamente de expresar al hombre en todas sus dimensiones. En sus albores lo hizo mediante formas puras, las que más tarde se fueron revistiendo de mayor complejidad, como producto de la búsqueda de formas más genuinas de expresión del hombre y su problemática.

En esta tarea constante de renovación creativa, encontramos a uno de los poetas más famosos de América, cuya importancia e influencia se hizo sentir en Europa. Vicente Huidobro no sólo conquistó la fama en nuestro continente, sino que también conoció la gloria en París, centro cultural de la postguerra; allí asimiló cautelosa e inteligentemente los aportes de Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, André Breton y otros.

Huidobro se mostró desde un comienzo, como un poeta de anhelos renovadores; recuérdense sus colaboraciones en la revista "Musa Joven". Sin embargo, sólo a partir del año 1916, con la publicación de *El espejo de agua* —su sexto libro de poemas—,

logra afianzar su movimiento: el creacionismo, y trata de ahogar en éste los persistentes y ya extemporáneos cisnes de Darío. Su movimiento se convirtió así —rápidamente— en una nueva estética de la poesía.

Según Hölderlin la función del poeta es la trasmutación del mundo en palabras, función que comparte plenamente Huidobro quien a través de la mutación de la palabra expresa su concepción del mundo, que alcanza su máxima expresión en *Altazor*.

El presente trabajo se propone demostrar que *Altazor* es un ejemplo de verticalización de la épica, verticalización que es tal porque la épica reclama una nueva forma y —por qué no decirlo— una nueva expresión.

En el desarrollo de este análisis se han tenido presente —principalmente— las ideas señaladas por Leo Pollmann en su obra *La épica en las literaturas románicas*. El análisis de las “figuras” o desviaciones que aparecen en el referido poema está basada en los postulados que sustenta Jean Cohen en su libro *La estructura del lenguaje poético*, además de bibliografía ad hoc.

I. EL PROCESO DE VERTICALIZACION EN “ALTAZOR”

La preservación del mundo a través del arte, en las diferentes épocas, se realiza fundamentalmente en el monumento y la miniatura, que constituyen los arquetipos antitéticos o, más bien, las polarizaciones de un eje imaginario en que se desplazan todas las formas de creación artística. En este sentido la epopeya, el poema épico y, la épica —en general— representan el monumento en la literatura y como tal es traducción verbal de una edad heroica.

La épica es así, en sentido estricto, perpetuación de un orden superior que sólo puede lograr el héroe en un tiempo auroral e igualmente mítico. Corresponde a los períodos de gestación de una **sociedad** o grupos determinados; especie de metáfora bíblica de un génesis que se peculiariza a través de modelos iconoclastas y heteróclitos para la cosmovisión de un mundo, apenas diseñados, y cuyas proyecciones definen *a priori* las relaciones del hombre con su medio, su actitud vital y su sistema axiológico.

“La epopeya aparece principalmente allí donde puede señalarse una primera oportunidad de amanecer cultural o de plena floración, una cierta integridad de las fuerzas, un equilibrio entre un esfuerzo hacia la unidad y una variedad efectiva de formas. Nece-

sita para su nacimiento de una participación de la improvisación como garantía de la inmediata necesidad de afirmación; arte y cálculo no los tolera más que en tanto logra subordinar estas fuerzas a otra cosa”¹.

Ahora bien, en la medida que estas sociedades, culturas, etc. se consolidan y adquieren un sello particular, las manifestaciones heroicas tienden a desaparecer y se sustituyen por otras más afines y contemporizantes; más flexibles para ingresar el proceso humano en sus coordenadas espacio-temporales. Como afirma Pollmann, la épica evoluciona,

“... es una evolución que primeramente aparece como una pérdida gradual de la épica, que, sin embargo, también podría interpretarse como un cambio gradual”².

La expresión eminentemente objetiva de la épica —en tanto creación colectiva que conjuga puntos de vista diferentes, para la representación única de un acontecimiento o fenómeno— se rompe. Y ello, porque la sociedad ha entrado en crisis; sus componentes pierden la identidad, la relación de pertenencia con su mundo; el mito pierde su poder mágico y aglutinante; el modelo que sustenta no interpreta al individuo, quien siente la necesidad de autoexpresar y no de ser expresado por una forma anónima.

“La epopeya literaria exige, pues, un pensamiento transformado, reclama otra conciencia del ser que la epopeya primitiva oral; presupone que el hombre ya no se vive a sí ni vive al mundo como unidades independientes, sino como fuerzas que se condicionan mutuamente; presupone que el hombre no siente ya las cosas como algo que está en frente por sí, sino como seres mediatizables apropiados para convertirse en tránsito para algo que excede de su circunstancialidad histórica, para el paso de una realidad espiritual”³.

Así, la jerarquización de la realidad, impuesta desde afuera hacia dentro, exige un examen riguroso. La monovisión se fragmenta y subjetiva, a la vez que también se individualiza; los esquemas formales de la épica —tales como el anonimato de la crea-

¹Pollmann, Leo. *La épica en las literaturas románicas*. Barcelona. Ed. Planeta. 1973. p. 243.

²Pollmann, Leo. *Op. cit.*, p. 23.

³Pollmann, Leo. *Op. cit.*, p. 95.

ción colectiva, la unidad de mundo que preserva en una estática propia de los mitos— se desintegra y atomiza en nuevas conceptualizaciones del hombre y del universo. El sentimiento de lo heroico se transforma y asume nuevas formas que se traducen en concepciones estéticas que repiten lejanamente los modelos primitivos, porque, de alguna manera, el ser humano trata desesperadamente de buscar sus raíces, de reconstruir racionalmente los fundamentos de su existencia o, en su defecto, de generar un nuevo orden que lo contenga tanto en sus afirmaciones como en sus contradicciones; en su búsqueda de lo absoluto y la relativización a que somete sus hallazgos.

Consecuentemente, el monumento literario se desacraliza; el rito popular y colectivo de sus génesis lo multiplica infinitesimalmente, y sus réplicas miniaturizadas serán aprehendidas y vaciadas en otros moldes, en los que no importa el universo como contenido, sino más bien como cada individuo lo aprisiona y lo recrea. Este modo de hacerlo suyo, como experiencia personal e intransferible, constituye la poetización del mundo, reconstrucción del mito original, cuyos mitemas han sido distorsionados hasta constituir unidades cerradas e independientes —microcosmos que conservan las propiedades del original— y que se expresan en poesía.

Siguiendo a Leo Pollmann, quien sugiere que:

“lo épico entra en retirada allí, donde la vida se pliega a la prescindencia de un programa inquebrantable, de una organización, donde experimenta una verticalización”⁴,

podemos afirmar que es posible la creación de una epopeya vertical, y en esta perspectiva *Altazor* de Vicente Huidobro es un ejemplo de renovación épica, de un “epos” lírico, lo cual intentaremos demostrar.

Esta renovación afecta no sólo la forma, puesto que la obra épica es nada menos que la fuente profunda donde un pueblo bebe la conciencia de sí mismo; también la verticalización apunta a una concentración interior, en que el hombre se descubre en toda su dimensión cósmica.

El epos recupera —así— su virginidad primitiva, rompiendo la arquitectura tradicional de la obra épica y cuyos antecedentes ya encontramos en la *Chanson de Roland*, en ella

⁴Pollmann, Leo. *Op cit.*, p. 243.

“por ejemplo, el proemio que es lo primero que se espera de una buena epopeya, sobre todo en una clásica, no nos da una idea de lo que va a contarse, sino que nos sume de inmediato de los acontecimientos, (...), y constituye, por lo tanto, una transgresión del modelo original que sigue la *Eneida* de Virgilio; la *Tebaida* de Estacio; el *Orlando Furioso* de Ariosto; el *Orlando Enamorado* de Boiardo, y otras muchas epopeyas”⁶.

Leo Pollmann explica los cambios de la épica desde una horizontal hacia una vertical, según el siguiente esquema:

	<i>Horizontal</i>	<i>Vertical</i>
1. Sintaxis	: Parataxis	Hipotaxis
2. Geometría	: Plano	Espacio
3. Tiempo	: Presente, tiempo como fenómeno	Tiempo como puesta en relación de las cosas en el espacio.
4. Tiempos	: Uso sin relieve	Relieve incipiente.
5. Motórica	: Detenerse en lo eventual de cada momento.	En camino
6. Pensar	: Contemplación	Reflexión dialéctica.
7. Objeto del Pensar	: Imagen	Desenvolvimiento.
8. Sociedad	: Coexistencia en el plano	Diferenciación hacia arriba y hacia abajo.
9. Metafísica	: Enfrentamiento del más acá y el más allá vencido sólo en la muerte	Dialéctica entre el más acá y el más allá.
10. Hombre	: Héroe creyente como manifestación de la unidad de ideal y existencia. El hombre como manifestación.	Separación de la unidad héroe ideal, liquidación total del ideal como fin.

⁶Pollmann, Leo. *Op. cit.*, p. 17.

Y en el que lo horizontal

“es todo lo contiguo, todo lo no enlazado, todo lo que descansa en sí como en un punto; vertical es lo enlazado, superordenado y subordinado, constructivo y diferenciado”⁶.

Ahora bien, interesa señalar y demostrar el proceso de verticalización que se da en *Altazor* y cómo se conforma el “epos” lírico a que aludíamos anteriormente⁷.

En primer lugar, hemos establecido la épica horizontal como parámetro, a partir de la cual se opera la transformación propuesta y que consiste en una polarización disyuntiva de sus elementos. Para ello hemos considerado los siguientes aspectos:

<i>Epica horizontal</i>	<i>Altazor</i>
1. Proemio.	Prefacio.
2. Principio épico de la autonomía de las partes que la constituyen.	División en Cantos: Independencia y subordinación. Degradación del héroe. La reconquista de lo humano.
3. Diadas épicas: héroe-anti-héroe.	Dialéctica del más acá y el más allá.
4. Metafísica: El más acá y el más allá.	Lo femenino: síntesis y símbolo de lo lírico.
5. Lo femenino: función maternal.	Espacio.
6. Plano.	Ruptura del código de la palabra.
7. Sintaxis: Parataxis.	

1.1. *Prefacio.*

La gran fórmula de Mallarmé “ceder l’initiative aux mots” no sólo abre los caminos para una renovación de la lírica, sino también, como lo afirma Pollmann, ofrece nuevas posibilidades a la épica, y las palabras, como elementos de la lengua, son parte importante en la reepificación; no en vano el Prefacio de *Altazor* constituye un contrasentido entre prosa y poesía, en tanto la prosa es discurso lineal, horizontal que nos introduce en el versus: cir-

⁶Pollmann, Leo. *Op. cit.*, p. 16.

⁷Pollmann demuestra en la obra citada que *Vents* de Saint-John Perse es un ejemplo de “epos” lírico, y que la pérdida y cambios de la épica posibilita esta epopeya vertical.

cularidad, retorno por antonomasia. Pero esta prosa tiene un sentido: es la metalengua de Altazor, perífrasis que, en un sentido más profundo, es poesía de la poesía, metáfora de la metáfora primigenia y que origina la paradoja de un antilenguaje.

La aventura poética de Altazor comienza con el Prefacio, verdadera carta de presentación existencial y testamento poético que parece aguardar no sólo a Altazor, sino también a todo el que se ha comprometido con la misión de descubrir y mostrar la quintaesencia del hacer poético. Altazor se nos presenta como un nuevo Mesías, cuyo símbolo es el paracaídas en lugar de la cruz, el símbolo que lo acerca a la tierra, en un movimiento descendente y en contraposición al símbolo cristiano, cuya ascensión se estabiliza en la cúspide. Esta horizontalidad de la cruz se opone a la caída del nuevo Salvador, que supone un modo de desacralización, de transferencia de un mundo a otro, de regreso de lo sobrenatural a lo ordinario y a lo humano, y que genera su nacimiento. Sin embargo, por extraña coincidencia, Altazor nace "a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo..."⁸, y de modo implícito su nacimiento conlleva la ineludibilidad de su destino; esta asociación define la naturaleza demiúrgica del Poeta, su condición de predestinado y de profeta a una libertad y soledad sin límites.

En esta tarea mesiánica, es el trío de una Trinidad esencialmente estética y pagana en sus connotaciones, el que impone el dogma de la creación poética: Hombre-Poeta-Mago. En esta Trinidad se resume Altazor-Padre (hombre creador), Altazor-Hijo (poeta), cuyo mensaje anuncia el advenimiento de una nueva concepción poética, renovadora por excelencia, y por la cual deberá sacrificarse, a fin de perpetuarla; y finalmente Altazor-Espíritu Santo (mago), que consolidará, en su trascendencia metafísica, la potencialidad del cambio en el orden natural establecido, la sustitución de aquellas jerarquías por otras, en contraposición a toda norma que no implique una actitud de asombro y maravilla. Es, por así decirlo, la actitud mental con que se enfoca el mundo a la luz de los relámpagos; reflexión más que contemplación extática.

La desmesura de la misión poética es en sí —ya— una polarización de los elementos épicos —en este caso del Prefacio— que podemos sintetizar en las siguientes etapas:

⁸Huidobro, Vicente. *Altazor*. Valparaíso. Eds. Universitarias de Valparaíso. 1974. p. 19.

1. La aventura de Altazor se inicia con la muerte de Cristo, que en la historia bíblica es la culminación del sacrificio y tiene como finalidad la redención del Hombre, para un destino suprohmano: el divino. En *Altazor* la búsqueda de lo humano constituye la “fuga interminable”⁹ y que, como el poema, “es una cosa que será”, “que nunca es, pero que debiera ser”, “que nunca ha sido, que nunca podrá ser”¹⁰.
2. Sobrepujamiento de los elementos sobrenaturales que coadyudan en la gestación épica, ya que Altazor no pretende ingresar a un orden superior, sino regresar de lo sobrenatural a lo terrestre, a la terrenalidad pura como valor supremo.
3. Autoinvocación, en la que el Poeta afianza su autonomía de los dioses, y que define su libertad y soberanía de una manera antinómica: cercana al hombre y por ende luminosa y confortante, y la otra, mágica, distante del hombre y por tanto sombría y terrible.

De este modo, la disyunción propuesta nos entrega una unidad, un “sujeto de la enunciación” individualizado, cuyas alternativas se pueden compartir no sólo en el espacio, sino también en su interioridad, a modo de confrontación entre el destino humano y el poético.

1.2. *Independencia y subordinación.*

Afirmábamos que la verticalidad apunta a una subordinación, a una relación de orden entre los elementos de una estructura determinada, que contradice el principio épico de la autonomía de las partes de la obra épica. Así, *Altazor* se divide en Siete Cantos, que van anteceditos por el Prefacio. Este modo de organización asegura una unidad formal basada en la interdependencia de los cantos que lo conforman y que encierran en sí un sentido unívoco. Esto implica, además, que no se puede alterar el orden de los mismos porque equivaldría a romper el poema, que en cuanto a totalidad corresponde a una única representación del mundo.

En otras palabras, cada canto es un componente sémico del complejo semántico que representa el discurso poético total, que asegura una independencia y subordinación simultáneas, condición necesaria y suficiente del proceso de verticalización.

⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 22.

El Canto I expresa las rebeldías de Altazor, la búsqueda de su identidad siempre errante, dispersa y contradictoria. Indagación constante por el origen y sentido de su misión; el Canto II está habitado por la mujer, desprendida de la función maternal-pasiva, para erigirse en la mujer-amante, principio activo y fecundo que encarna a la poesía. Mujer y poesía se funden en una corporización de lo lírico. En el Canto III, Altazor es el iniciado en los ritos de la palabra, *homo ludens*, descubridor incansable de imágenes de un mundo nuevo. El Canto IV corresponde a un proceso mental de desentrañamiento, de desalienación del epos lírico que aflora en los primeros balbuceos de un nuevo código; apropiación del universo por medio del signo. En el Canto V la apropiación del mundo a través del símbolo trae consigo la transmutación de la naturaleza y el héroe. Altazor puede asumir la voz del universo y expresarlo, puesto que la comunión cosmogónica permite dicha transubstanciación.

El Canto VI es un despliegue de la naturaleza reencontrada y, en consecuencia, recreada; transparencia de los seres comunicables y comunicantes, recuperados para el hombre original, quien adopta en el Canto VII la sonoridad pura, que restablece un universo virginal y genésico.

1.3. *Díadas.*

La épica se distingue y caracteriza por la existencia de díadas o parejas antitéticas. Son estas díadas las que dan origen al conflicto y estructuran el curso del acontecimiento épico, pero la definición de lo épico exige que la díada antinómica se resuelva, y que, al polarizarse defina —en primer lugar— una división de los personajes en buenos y malos. En segundo término y como consecuencia de lo anterior, la polarización implica un desenlace que considera una y sólo una de las siguientes alternativas¹¹:

- | | |
|--|--|
| 1. Triunfo de los buenos. | Derrota de los malos. |
| 2. El héroe redime a los malvados, a través del ejemplo y de sus virtudes y cualidades personales. | Los malvados se arrepienten y purgan sus culpas en forma voluntaria. |

¹¹La conclusión propuesta deviene de las lecturas sobre épica y obras de este género.

3. El héroe es derrotado, pero triunfa en una suprarrealidad. El orden primitivo es restablecido por un poder superior. Triunfo de los malvados, pero éstos son castigados por un poder divino, que revierte al orden original.

El descenso de Altazor, de este “ángel caído” expulsado del paraíso, es un viaje hacia abajo; la motórica es la caída vertical hacia la tierra, la conquista de lo humano, o de lo que Altazor cree como definitorio de la humanidad. Esta conquista es el hombre nuevo, en la medida en que es capaz de renovar el lenguaje, equivalente del mundo, abstracción del universo.

Altazor, en primera instancia, es un mutante y la dialéctica de sus metamorfosis tiende a resolver las antinomias de su ser:

“ora merced a un don de metamorfosis, ora por una herencia monstruosa, el guerrero eminente posee una auténtica naturaleza animal”¹².

La polarización de las mutaciones sucesivas por las que atraviesa tiene como finalidad devolverle su identidad, identidad que se esconde en los espejos del universo, en la atmósfera enrarecida que deforma su ser auténtico¹³: es “Vicente antipoeta y mago”¹⁴, “rata en delirio”¹⁵, “ángel caído”¹⁶, “ángel expatriado de la cordura”¹⁷, “hombre perro”¹⁸. Repetición monótona de sí mismo que persigue su huida a través de su soledad cósmica y existencial. Así, las metamorfosis por las que cruza son otros tantos ecos de su soledad institucionalizada: Altazor-pájaro, Altazor-luciérnaga, Altazor-árbol, Altazor-volcán sólo propagan su sentimiento de abandono. Las incisiones del héroe entrañan una doble naturaleza animal-humana: pájaro-hombre.

¹²Dumézil, Georges. *El destino del guerrero*. Siglo XXI Editores. S. A., México, 1971, p. 171.

¹³El universo, como espejo, reflector del hombre-pájaro mítico, la atmósfera misma operan como oponentes en el esquema mítico de Greimas:

Destinador	←——	Objeto	———→	Destinatario
Adyuvante	———→	Sujeto	←——	Oponente

¹⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 65.

¹⁵Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 41.

Por otro lado, si bien es cierto que Altazor es el peregrino solitario, el vagabundo cósmico por excelencia, pertenece —sin embargo— a un tiempo, a un siglo degradado, en el que el sentimiento de lo heroico ha sido sustituido por un sentido trágico de la vida y —desde luego— de la existencia. En esta medida, como lo señala Pollmann, es el héroe épico por antonomasia, como expresión que interpreta al hombre de una época determinada, en su contexto ya no sólo histórico-social, sino también metafísico, y por lo que su relieve alcanza una dimensión universal. La degradación de lo heroico es correlativa a la degradación del héroe: en este correlato las coordenadas espacio-temporales de una época sin tiempo, en el sentido mítico, atrapan a Altazor en un mundo de postguerra, que le es imposible eludir y en el que está inmerso irremediabilmente:

“Hace seis meses solamente
 Dejé la ecuatorial recién cortada
 En la tumba guerrera del esclavo paciente
 Corona de piedad sobre la estupidez humana
 Soy yo el que estoy hablando en este año 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve”¹⁹.

La inserción del Altazor en el caos, en el infierno en contraposición al paraíso, exige la liquidación del mutante, la definición entre los términos dicotómicos de su naturaleza:

animal/hombre

y más específicamente:

animal/hombre-pájaro

que señala la oposición:

lenguaje/poesía.

En definitiva, la paradoja existencial que implica la naturaleza híbrida del sujeto de la enunciación sólo se resuelve en la asun-

¹⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 16.

ción de la naturaleza monstruosa, en un *estar aquí*, en que el héroe deja de ser un administrador de lo sagrado, para convertirse en un vidente, en un profeta de la raza humana:

“Después de mi muerte un día
 El mundo será pequeño a las gentes
 Plantarán continentes sobre los mares
 Se harán islas en el cielo
 Habrá un puente de metal en torno de la Tierra
 Como los anillos construidos en Saturno
 Habrá ciudades grandes como un país
 Gigantes ciudades del porvenir
 En donde el hombre-hormiga será una cifra
 Un número que se mueve sufre y baila
 (Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida)
 Jardines de tomates y repollos
 Los parques públicos plantados de árboles frutales
 No hay carne que comer el planeta es estrecho
 Y las máquinas mataron el último animal
 Árboles frutales en todos los caminos
 Lo aprovechable sólo lo aprovechable
 Ah la hermosa vida que preparan las fábricas
 La horrible indiferencia de los astros sonrientes
 Refugio de la música
 Que huye de las manos de los últimos ciegos”²⁰.

que además asume ese destino como la materialización del ideal perseguido, y que en última instancia es el Poeta en su doble naturaleza, que se reconoce en el Hombre. La hazaña de Altazor consiste en trascender en la carne, en ser carne, existencia concreta a la que en un comienzo teme:

“Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
 Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir”²¹.

El descenso, la caída —en síntesis— le permite recuperar al hombre genésico, al nuevo Adán que a través de la palabra transforma el mundo, reconstruye cabalísticamente el paraíso perdido, a la vez que restituye la expresión lírica al lugar de honor. Así, la hazaña se manifiesta en un nuevo código que rompe los esquemas

²⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 40.

²¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 27.

tradicionales y que se inserta como una realidad eminentemente poética²²:

“El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la llave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espaverso”²³

“De la firmeza hasta el horicielo
 Soy todo montalas en la azulaya
 Bailo en las volaguas con espurinas
 Una corriela tras de la otra
 Ondola en olañas mi rugazuleo”²⁴.

Así hemos llegado paulatinamente a la polarización de lo poético; la gesta de Altazor está plenamente lograda, porque consigue crear su *poesía*; alcanza su terranalidad en la palabra; Altazor-Verbo se abre a la exploración de nuevos mundos, dueño de la eternidad y de la muerte, su eterfinifrete es la ofrenda a los hombres, la clave de la existencia en su doble connotación de:

eternidad/finitud.

Es allí, en ese tránsito mortal e, incluso, transmortal que el héroe consigue reconquistar lo humano y aniquilar la oposición inicial hombre/animal, que posteriormente se traduce en:

vida/muerte
 eternidad/finitud
 poesía/lenguaje

Esta jerarquización restaura, definitivamente, el orden humano en el terreno de la creación, en donde el Poeta “es un pequeño Dios”²⁵.

²²Esta posición de Altazor se corresponde plenamente con los objetivos que Huidobro se trazara en su Manifiesto *Non serviam*: “... no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y flora propias (...) yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos naturaleza, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares...”. Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Santiago, Ed. Zig-Zag, 1963, p. 653.

²³Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 67

²⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 82.

²⁵Huidobro, Vicente. *Obras completas* “Arte Poética” p. 255.

1.4. *Dialéctica entre el más acá y el más allá.*

Toda dialéctica entraña un proceso, que en *Altazor* obedece a una relación de orden, a un devenir extratemporal e inverso. El viaje del héroe es —por el momento— la puesta en movimiento conjetural de un *estar-siendo*, que comienza en el más allá, en un estado de absoluto, prisionero en una eternidad ajena e insondable, y de la que no puede evadirse:

“Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar”²⁶.

.

“Soy yo Altazor

Altazor

Encerrado en la jaula de su destino”²⁷.

.

“En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible

Una flor cierra el camino

Y se levanta como la estatua de las llamas

La evasión imposible”²⁸.

.

En este intento de fuga, Altazor toma conciencia de la imposibilidad de huir, para encontrarse —de pronto— en nuestro siglo, en una Tierra que no logra internalizar, integrar a su ser; desprendido de un contexto celestial, habitáculo del ángel y el demonio, no puede sentirse mediador en la antinomia ontológica del ser humano: está condenado a la soledad y la incomunicación. Definitivamente debe mediatizar su Ser, y encontrar el modo de ingresar en el más acá, en el orden natural que le corresponde como emisario de la lengua primordial del hombre: sonido —música— poesía, el juego precioso, *conditio sine qua non* de la sistematización del lenguaje, que se independiza de la cosa, para constituirse en realidad última, “la palabra electrizada de sangre y corazón”²⁹, que “es el gran paracaídas y pararrayos de Dios”³⁰. Desde allí, la aventura lírica siempre remitirá a un más allá que se revierte, que se desdobla en un acá terrestre y terreno.

²⁶Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 27.

²⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 29.

²⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 29.

²⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 46.

³⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 46.

1.5. *Lo femenino: síntesis y símbolo de lo lírico.*

La función maternal-pasiva, que corresponde a la mujer en la épica occidental tradicional, deja lugar —ahora— a la mujer amante “dadora de infinito”³¹, y por lo mismo, principio activo y fecundo. En *Altazor* es la musa épica, la compañera universal “innominada y sin rostro”³², “es la mujer esencial y absoluta”³³, que está junto al héroe, no sólo para curar sus heridas o pedir clemencia, sino también como parte de un destino común:

“Sin embargo te advierto que estamos cosidos
A la misma estrella
Estamos cosidos por la música tendida
De uno a otro
Por la misma sombra gigante agitada como árbol”³⁴

“En vano tratarías de evadirte de mi voz
Y de saltar los muros de mis alabanzas
Estamos cosidos por la misma estrella”³⁵.

De este modo, lo femenino se integra como principio genésico del universo, junto al masculino. Constituye —en síntesis— la posibilidad de trascendencia de la carne. “El pájaro de antaño en la clave del poeta”³⁶, es decir, la mujer, adquiere una profundidad cósmica, que la identifica con la esencia de la poesía:

“Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito
Lejos de ti todo es mortal
Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
Sólo lo que piensa en ti tiene sabor de eternidad”³⁷.

Y ello, porque el proceso de creación poética implica no sólo

³¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 47.

³²Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Ed. Gredos, Madrid, 1974. p. 154.

³³Cohen, Jean. *Op. cit.*, p. 158.

³⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 48.

³⁵Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 48.

³⁶Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 50.

³⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 48.

una fecundidad al infinito, sino que —además— permite una equivalencia entre los términos mujer —poesía— eternidad, planteada ya en el apartado anterior. Así lo femenino más que abstracción es una potenciación del acto poético, su razón de ser y su sentido último.

1.6. *Espacio altazoriano.*

Interesa referirnos al espacio en cuanto la transformación de la horizontal a la vertical define una nueva coordenada que transforma al plano en espacio; dicha coordenada es la altura. En rigor, su inserción es la condición necesaria del descenso de Altazor y su verticalidad remite a un espacio ilimitado y absoluto; es así un espacio — nada que pertenece a Altazor, habitante del vacío, en tanto “no hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza”³⁸, y este espacio al permitir la caída de Altazor recupera el plano, posibilita la terrenalidad de este “azor fulminado por la altura”³⁹.

La épica tradicional sólo define el plano en que se realiza el desplazamiento horizontal, delimitado y concreto del héroe. La arbitrariedad con que Altazor se desplaza apunta a la inefabilidad de la lírica y a su indeterminación espacial, como uno de los rasgos que la definen. El más acá o el más allá como situaciones espaciales antitéticas se anulan cuando Altazor alcanza sus metas.

Este espacio —entonces— tiene sentido en cuanto posibilita la caída del héroe, en que la caída es la recuperación de lo terreno, de una existencialidad auténtica y definitoria de la materia poética.

2. RUPTURA DEL CODIGO DE LA PALABRA

Esta segunda parte del trabajo mostrará cómo el mayor grado de desviación del sentido de la palabra respecto del código usual refleja el proceso de verticalización que se opera en la épica. Dicha ruptura es preciso considerarla tanto en el plano fónico como en el semántico.

En esencia la poesía es un fenómeno de lenguaje y en última instancia “mutación de la lengua que al mismo tiempo es una metamorfosis mental”⁴⁰. Como tal, la poesía es un proceso en el

³⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 27.

³⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 65.

⁴⁰Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. III, p. 114.

que las palabras remiten a otro código. Es necesario romper la relación denotativa entre signo y referente para que emerja un nuevo orden: el poético.

Para nuestro análisis importa describir el discurso poético de *Altazor* como una ruptura del código de la palabra en dos direcciones:

1. Como fenómeno de lenguaje propiamente tal, es decir, de las categorías semióticas y semánticas, y
2. Como reducción de las desviaciones que se producen, en tanto el significado apunta a otro significado, en nueva forma para aprisionar el mundo.

La resultante es una identidad absurda que revoluciona la lengua y donde Altazor es el revolucionario que impele a nuevos cambios, que obliga a la lengua a transformarse, a incorporar en su *corpus* nuevos elementos de significación. Las mutaciones del lenguaje son, así, paralelas a las mutaciones de Altazor.

Valery afirma que la poesía es “un lenguaje dentro del lenguaje”⁴¹ y, por lo tanto, comunicación de un mensaje que funciona en la medida en que la significación de éste —el poema— se pierde y simultáneamente se vuelve a encontrar en la conciencia del lector.

Por otro lado, pretendemos llegar a establecer los grados de semanticidad de algunas figuras fónicas del discurso poético de *Altazor*, en cuanto definen —por su parte— la verticalización de la épica en su aspecto formal. No significa, sin embargo, que la épica horizontal carezca de aquellas figuras, sino que su frecuencia, su grado de desviación —en la terminología de Cohen— es mayor en la épica vertical. Entre estas figuras fónicas consideraremos las siguientes desviaciones: ausencia de puntuación al final del verso, rima y aliteración.

2.1. *Ausencia de puntuación.*

La ausencia de puntuación constituye un fenómeno de ruptura del paralelismo sonido-sentido.

“Lo que hicieron los clásicos fue reducir al mínimo la discordancia entre el sonido y el sentido. Trataron, por una parte, de evitar el encabalgamiento, es decir, una pausa grande en medio

⁴¹Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. III, p. 132.

de un verso, y, por otra, trataron de hacer que la terminación de sus versos coincidiese con pausas semánticas, es decir con puntos o comas. Con ello redujeron el conflicto, pero no lo eliminaron. Para asegurar una convergencia absoluta entre ambos sistemas sería necesario un paralelismo exacto entre pausa métrica y pausa semántica, o sea que la pausa de la terminación de los versos correspondiese siempre a una determinada pausa semántica a partir de la cual se pudiese asegurar la proporcionalidad⁴².

Tenemos —entonces— el discurso de *Altazor* dividido en siete Cantos, en que la ausencia de puntuación constituye una ruptura del paralelismo sonido-sentido que hace más fuerte la estructuración del discurso poético, al incluir la división en Cantos como pausas mayores.

En primer lugar, distinguiremos dos tipos de pausa en *Altazor*, considerando como signos gráficos los espacios en blanco en el eje horizontal y que constituye el rasgo pertinente del discurso poético, y, segundo, los espacios en blanco en el eje vertical y que dicen relación con el final de un grupo de versos o de un canto:

“Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz

El viento que se enreda en tu voz

.....
“Soy yo Altazor
Altazor

“Encerrado en la jaula de su destino

En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino
Y se levanta como la estatua de las llamas”

.....
“Hurra molino girando en la memoria
Molino que hipnotiza las palomas viajeras

Habla habla molino de cuento
Cuando el viento narra tu leyenda etérea”

.....

⁴²Cohen Jean. *Op. cit.*, cap. II. p. 62.

⁴³Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁵Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 79.

Los espacios en blanco verticales al término de cada estrofa o Canto deberían indicar una puntuación solidaria con el cambio de sentido que encierra cada uno; pero no constituyen componentes sémicos independientes unos de otros; dichos espacios, signos gráficos cuya función es la división semántica, determina en los últimos cantos una estructuración poética más fuerte, puesto que la desviación con respecto al discurso normal es mayor. Aquí la ruptura fonosemántica es evidente; la unidad de sentido se vulnera por medio de estas pausas que implican el cierre de una unidad sémica constitutiva del complejo semántico que es *Altazor*. Por otra parte, estas pausas verticales agrupan versos para constituir estrofas irregulares de 2, 4, 8, 12, 20, 40 o más versos que se estructuran asimismo como semas de un complejo semántico que es *Altazor* y asegura ya no la independencia de las partes que componen el poema, sino su subordinación, como ha sido probado en la parte pertinente de este trabajo.

Esta violación es posible en la medida que el discurso poético de *Altazor*, al desarticular las convenciones de la palabra, constituye el punto de partida en la jerarquización de un nuevo código: la empresa heroica del héroe.

Por lo que respecta a la ausencia de puntuación al final del verso, es una transgresión que se da a través de todo el discurso poético de *Altazor*, y lo es en la medida en que quiebra el plano sintagmático, explicita un término de sentido allí donde éste no es manifiesto. Ahora bien, como lo afirmábamos anteriormente, la épica horizontal ha puntuado —generalmente— las pausas métricas, siendo muy escaso el número de las no puntuadas.

En los últimos cantos (v, vi, vii), el grado de desviación sonido-sentido es máximo, si se considera que cada verso es por sí mismo ruptura entre significante y significado. Los últimos cantos representan un intento de poesía pura, en que las palabras se afanan por sobrepasar su significado mismo, en crear su propia dialéctica, en establecer sus propios paradigmas para dar lugar a una estética del sonido como valor supremo.

2.2. *La rima en Altazor.*

La rima como fenómeno fónico está presente en *Altazor* como

parte de la verticalización, y que analizaremos a través de las siguientes caracterizaciones:

1. Predominio de la rima no categorial en el poema como conjunto, y que es expresión de la verticalidad de *Altazor*; como ruptura fonosemántica posee un mayor grado de desviación que la rima categorial. El alejamiento de las formas tradicionales implica —a su vez— una mayor complejidad en las relaciones que estructuran la obra. Así *Altazor* es una red de significantes y significados que es preciso descubrir para su coherencia semántica. La rima no categorial expresa de algún modo la consecución de la tarea del héroe, la trasmutación del mundo en novedad, en universo nuevo, proteico y prometeico⁴⁶.

“Cae lo más bajo que se pueda caer
A través de todos los espacios y todas las edades
.⁴⁷

“El mar es un tejado de botella
Que en la memoria del marino sueña
.⁴⁸

“Entonces
Más allá del último horizonte
.⁴⁹

“De dónde viene
Señor verde
.⁵⁰

2. En el último canto, las jerarquías de la realidad son anuladas, porque es imposible distinguir las categorías gramaticales que definen *a posteriori* las jerarquías ónticas; de tal forma es imposible determinar la existencia de rima no categorial, sobre todo si se considera que un análisis morfosemántico propone como elementos de una misma clase los siguientes términos:

“urulario y zollonario”; “mirajauda y mitrapausa”; “mitralonga

⁴⁶Según el modelo de Cohen, la rima no categorial establece semejanza de sonidos allí donde no existe semejanza de sentido. A significados propuestos como diferentes responden significantes percibidos como semejantes.

⁴⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 87.

y matrisola”; “isonauta y eternauta”; “larimbambamplanerella y laribambamositerella”; “leiramombaririlanla y laribamba”; “ululayu y ulayu”; “infimento y ululamento”; “zurrosía y oraranía”⁵¹.

Como vemos, las palabras señaladas no apuntan a ninguna realidad extralingüística, son:

“palabras que denominan objetos nuevos creados por el hombre sin relación con el mundo externo, objeto ellas mismas”⁵².

que no tienen significación y que Alfonso Reyes denomina *jitanjáfora*⁵³.

Muchas de las jitanjáforas señaladas constituyen soldaduras de palabras como:

isonauta: iso - nauta
 eternauta: eterno - nauta
 infimento: infinito - firmamento
 ululamento: ulular - lamento.

Otras se han formado por adición de onomatopeyas usados en juegos infantiles como:

leiramombaririlanla; laribamba; tralalá; lirilam.

Existen algunas como mitralonga y matrisola en que el juego es más complejo, pudiendo separarse ambos en mitra-longa y matrisola, y en los que luego se han intercambiado las vocales *a* e *i*. También hay otras en que una palabra es contracción de la anterior o corte de algunas sílabas como:

ululayu y alayu; ululuyu y lulayu.

3. Así, podemos afirmar que en el último canto predomina la

⁵¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, pp. 89-90.

⁵²Goić, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Ed. Nueva Universidad. Santiago, 1964, p. 211.

⁵³Otto Jespersen ha colocado el mismo fenómeno bajo el nombre de *glosolalias*, que corresponden a esferas del lenguaje que no tienen ni han tenido nunca significación.

rima categorial⁵⁴; a sonidos semejantes responden sensaciones, imágenes semejantes, es la crisis que logra transmitirse a través de las palabras, la caotización del mundo que es traducción del desgarramiento interior en el proceso de “dar a luz” nuevas palabras.

En otros términos, la dialéctica altazoriana persigue la destrucción del orden establecido y revive el ciclo del ave Fénix, en orden a la renovación no sólo de la poesía, sino del código de la palabra.

2.3. *Aliteración.*

En los cantos I, II y III, la aliteración es un fenómeno frecuente; la homofonía interna que caracteriza a la aliteración, aumenta en

⁵⁴La rima categorial, según Cohen, establece una correspondencia entre las categorías morfológicas de las palabras: nombre, adjetivo, verbo, etc., con las categorías semánticas: sustancia, cualidad, proceso, etc., respectivamente.

A continuación daremos algunos ejemplos de rima categorial tomados de *Altazor*:

“Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
Estás perdido Altazor”
.....
(Canto I. p. 27)

“Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo”
.....
“Ya va a dar el último suspiro”
.....
(Canto I. pp. 29-30)

“Y de saltar los muros de mis alabanzas
Que tiene un ritual sagrado en la garganta”
.....
(Canto II pp. 48-49)

“Detrás de tu secreto te escondías
Y corté las sombras que tenían”
.....
(Canto IV. p. 57)

“Alhaja apoteosis y molusco
Nudo”
.....
(Canto VI. p. 84)

“Isonauta
Ai ai mareciente y eternauta”
.....
(Canto VII. p. 89)

los últimos cantos, pero se pierde la semántica que se advierte en los tres primeros, puesto que allí la aliteración mantiene una relación de interdependencia entre significante y significado:

“Canta el caos al caos que tiene pecho de hombre Llora de eso en eco por todo el universo”	55
“Perro del infinito trotando entre astros muertos Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrellas	56
“Que me importa ese miedo de flor en el vacío”	57
“Un cometa sin manta muriéndose de frío”	58
“Sueño en un sueño sumergido”	59
“Y devuelve la bala al asesino”	60
“En la mesa mediúmnica de sus irradiaciones”	61
“Sonrisa del cerebro que evoca estrellas muertas”	62

En los cantos IV, V, VI, VII, la aliteración es un juego fónico, musical, que trata de reproducir los sonidos naturales, la comunión de la palabra y la naturaleza, y por lo mismo fresca y vital, posible en tanto Altazor es el *medium*, taumaturgo por excelencia. Las identidades resultantes corresponden a otra etapa conseguida en la verticalización del discurso altazoriano:

“Novia en ascensión al ciento por ciento celeste	63
“Y río día por el universo”	64
“Tralalí tralalá	65

⁵⁵Huidobro, Vicente *Op. cit.*, p. 31.
⁵⁶Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 33.
⁵⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 49.
⁵⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 49.
⁵⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 50.
⁶⁰Huidobro, Vicente *Op. cit.*, p. 53.
⁶¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 54.
⁶²Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 54.
⁶³Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 60.
⁶⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 67.
⁶⁵Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 67.

“Prófugo rueda al fondo donde ronco 66.
“Los astros que trago crujen en mis entrañas 67.
“El ladino Aladino Ah ladino dino la 68.
“Larim bambam planerella 69.
“Auriciente auronida 70.

2.4. Nivel semántico.

En el proceso de verticalización de la épica, uno de los factores importantes es la ruptura del código de la palabra, no sólo en el nivel fónico sino también en el semántico, es decir, en el plano de las relaciones que se establecen entre los significados.

Todo mensaje es posible como hecho de comunicación en la medida en que se somete a las reglas de un código determinado, a su legalidad. Esta sujeción implica una relación que va más allá del orden formal impuesto por la gramática. Esta clase especial de relación en que cada uno de los procedimientos constituye el lenguaje poético en su especificidad, es una manera específica para cada nivel de violar el código de la palabra. Así, para Cohen, se hablará de impertinencia cuando la desviación corresponda al nivel semántico de la predicación; en el nivel de la determinación nos referiremos sólo a sintagmas binarios, específicamente a los dos tipos de epíteto: redundante e impertinente y, finalmente, a la inconsecuencia para la coordinación.

El proceso poético induce a través de un lenguaje particular un tipo de significación que “es expresión anormal de un mundo ordinario”⁷¹. Así toda desviación es posible de ser reconocida en el plano formal, puesto que la transgresión de las normas de concordancia gramatical o lógica constituye en otro nivel infracción del orden natural de las cosas. El lenguaje es —entonces— una de las

⁶⁶Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 85.

⁶⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 89.

⁷⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 90.

⁷¹Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. III, p. 116.

categorizaciones y formalizaciones más rigurosa del universo, las cuales rompe Altazor para imponer una nueva jerarquía.

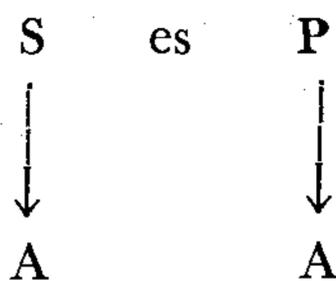
Así, en *Altazor* la impertinencia —como rasgo pertinente del discurso poético— se puede considerar como una marca de significación poética, marcas que amplían su campo semántico en una tridimensionalidad propia del sentido connotativo de la poesía, esto es en *valor, potencia y actividad*⁷², que proporcionan la base objetiva de la subjetividad.

Nos limitaremos a señalar sólo algunas de las impertinencias del nivel predicativo, con el fin de analizarlas sucintamente. En:

“Los perros ladran a las horas que se mueren”⁷³ encontramos una anomalía, que se puede descomponer más exactamente en dos:

1. Las horas que se mueren, y
2. Los perros ladran a las horas que se mueren.

Evidentemente en la primera existe una anormalidad. Morir es lo contrario de vivir, implica una negación de la vida, no de las horas; y como todo lexema puede ser analizado en semas en tanto están presentes en el discurso, también según el sistema de compatibilidades e incompatibilidades sintagmáticas, *mueren* exige un sujeto animado, mientras que *horas* por su parte, supone un atributo inanimado. La oposición animado/inanimado nos lleva a declarar *horas* y *mueren* como contradictorios no por lo que ellos son, sino por lo que presuponen. Reduciendo la frase a la forma canónica.



donde la presuposición está simbolizada por la flecha; la impertinencia puede representarse también por:

$$S \longrightarrow A \cdot \text{no } A$$

En el segundo caso:

“Los perros ladran a las horas que se mueren” si bien es cierto que *ladran* es pertinente a *perros*, no lo es que los ladridos se

⁷²Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. VII, p. 207.

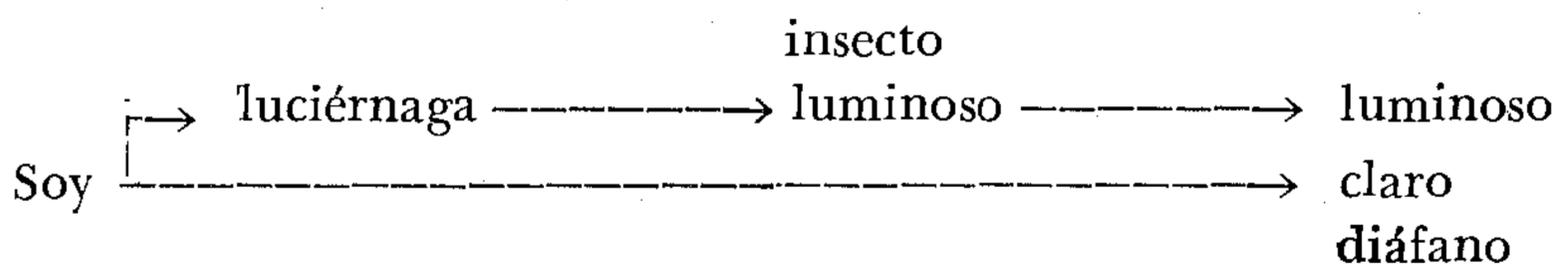
⁷³Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 28.

dirijan a *las horas que se mueren*, de la misma forma perros/horas en tanto representan la oposición animado/inanimado.

Consideremos el siguiente ejemplo:

“Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva”⁷⁴.

La impertinencia resulta de la afirmación de dos modos de ser contradictorios: el ser *luciérnaga* y el ser *hombre*. La oposición hombre/luciérnaga se establece *in absentia*, en tanto la luciérnaga está imposibilitada de predicar su ser. El referente de luciérnaga es “insecto luminoso”, de tal forma que la reducción de la desviación sólo puede ilustrarse en el siguiente esquema posible:



en que sólo los últimos términos serían pertinentes al sujeto de la enunciación.

La impertinencia en *Altazor* es una modalidad que apresa en sus estructuras revolucionarias una concepción que contradice en sus formulaciones las jerarquías de la sociedad y su patrimonio fundamental: el lenguaje, y es —así— pertinente a un modo de representación que disloca las relaciones semánticas de la palabra, alterando las reglas de concordancia lógica e incluso ontológicas; generando estructuras que no alcanzan a constituir unidades mínimas de significado y que por otra parte, multiplican las posibilidades del signo como símbolo.

En los cantos VI y VII las oraciones dejan de ser tales y se transforman en fórmulas cabalísticas, sin comprensión posible en el código usual de la palabra. La ruptura de dicho código es traducción de la transformación de los esquemas mentales tradicionales.

En cuanto al nivel semántico de la determinación, si se considera:

“la relación nombre-epíteto como un caso de multiplicación lógica, donde A es el nombre y B el adjetivo, para que la función determinativa pueda llevarse a cabo se necesita que $AXB = C$ o CA . (...).

“Así, la clase de hombres multiplicada por la clase de los mortales da la clase de hombres mortales, que es igual a la clase de

⁷⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 71.

los hombres. La multiplicación es entonces inútil y el epíteto pasa a ser redundante, esto es $AxB = A$. (...).

“El epíteto que llamaremos “impertinente” se muestra incapaz de llenar su función determinativa, es decir, no conviene al nombre y $AxB = O$ ”⁷⁵.

En “tierras *veraces*”, el epíteto es impertinente al igual que en “pianos *tenués*”, “ovejas *taciturnas*”, “astros *muertos*” y que ilustran la definición anterior.

Entre los epítetos redundantes se pueden señalar “destino *inseparable*”, “mares *desiertos*”, “pequeño *zafiro*”⁷⁶.

En el canto VI y VII son interesantes los sintagmas binarios que constan —normalmente— de un término (t) determinado y un término (t') determinante y que presentan cierta ambigüedad en cuanto a sus funciones. En este caso la función sustantivo y la función adjetivo son difíciles de determinar. En especial podemos citar:

“viento flor”, “seda cristal”, “cristal seda”, “cristal nube”, “seda aliento”, “ala ola”, “cristal ojos”, “muerte joya”, “lana flor”, “ojos templo”, “nudo noche”, “cristal viaje”⁷⁷.

En el canto VII las microestructuras son imposibles de identificar como partes del modelo gramatical; sus categorías son irreconocibles y arbitrarias respecto del discurso corriente, en algunas por ejemplo, existe una fusión entre epíteto y nombre:

mareciente: mar-*creciente*

eternauta : *eterno*-nauta.

También en el nivel de la determinación, es importante referirse —según Cohen— a aquellas figuras que se originan de las relaciones entre mensaje y código y que Jakobson analiza del siguiente modo:

“El mensaje (M) y el código subyacente (C) son por igual soportes de la comunicación lingüística, pero entrambos funcionan de forma doble: ambos pueden ser tratados ya sea como objetos de empleo, ya como objetos de referencia. Así, un mensaje puede remitir al código a otro mensaje, y, por otra parte, la significación general de una unidad del código puede remitir tanto al código

⁷⁵Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. iv, pp. 137-138.

⁷⁶Por razones obvias, nos hemos limitado a señalar sólo algunos ejemplos; o contrario es casi imposible.

⁷⁷Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, pp. 86, 87, 88.

como al mensaje. En consecuencia, se deben distinguir cuatro tipos dobles: 1) dos tipos de circularidad: el mensaje que remite al mensaje (M/M) y el código que remite al código (C/C); 2) dos tipos de encabalgamiento: el mensaje que remite al código (M/C) y el código que remite al mensaje (C/M)⁷⁸.

Así se considerarán las estructuras (C/M y C/C), en que los pronombres, adverbios de tiempo y lugar, y tiempos verbales ejemplificarán el caso (C/M):

“Yo estoy *aquí* de pie ante vosotros”⁷⁹.

“Eres *tú tú* el angel caído”⁸⁰.

“Más *allá* del último horizonte”⁸¹.

“Y *mañana* ¿qué pondremos en el sitio vacío?”⁸².

Las partículas subrayadas operan —ahora— como indeterminaciones que acentúan en el caso de los adverbios de tiempo y lugar, la atemporalidad e inespacialidad del discurso poético, el que está inmerso en un pasado o presente inmutables. Del mismo modo “yo”, “tú”, “nosotros” son voces sin rostro que significan todos y nadie en particular. Son seres absolutos que nos expresan en nuestra esencialidad, universales y a la vez singulares, que recogen en sus modalidades al hombre de ahora y siempre en su problemática humana y existencial.

El segundo tipo de estructura doble (C/C) concierne principalmente a los nombres propios, cuya significación según Jakobson

“no puede definirse sino remitiendo al cóligo. (...). La circularidad es evidente: el nombre designa a toda persona que lleve este nombre”⁸³.

pero que en el discurso poético no operan de este modo. Así el nombre propio *Vicente*, *Vicente Huidobro* no significan el nombre del autor, sino el de un ente poético y que el mismo texto define como “antipoeta y mago”⁸⁴, “poeta/antipoeta”⁸⁵, y en consecuencia es “un poeta esencial y absoluto”⁸⁶.

⁷⁸Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. iv, p. 152.

⁷⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 32.

⁸⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 35.

⁸¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 66.

⁸²Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 30.

⁸³Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. iv, p. 158.

⁸⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 65.

⁸⁵Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 45.

⁸⁶Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. iv, p. 154.

Otros nombres como "Carlota", "Matías", "Marcelo", "Susana", "Teresa", "Angélica", "Raimundo", "Clarisa", "Martín Pescador", etc., son también otros tantos rostros ignorados; sus nombres no nombran a nadie, son la materia poética, parte de un lenguaje que hay que crear e inventar para alejarse de la horizontalidad; estos seres absolutos, sin historia, determinan jerarquías superiores en el quehacer poético; incluyen a todo hombre como parte de una comunión en que la materia poética se transfigura en palabras, en mensaje sin contexto, en código sin reglas y es —en definitiva— la palabra en toda su transparencia.

En el nivel semántico de la coordinación, la desviación recibe el nombre de inconsecuencia que consiste

"en coordinar dos ideas que aparentemente no guardan relación lógica alguna entre sí"⁸⁷.

Citaremos algunas, a modo de ejemplo:

- "Dolor de batalla y miedo de no ser" 88
- "Sucio de tierra y llanto 89
- de tierra y sangre"
- "Se duerme el ocaso con la cabeza escondida 89
- Y el árbol con el pulso afiebrado".
- 90

Los dos últimos cantos son un verdadero modelo de alogicidad:

- "Sería pasión 91
- Muerte el violoncelo"
- "Pide ojos 92
- Tengo nácar"
- "Pida nácar 93
- tenga muerte"

⁸⁷Cohen, Jean. *Op. cit.*, cap. v, p. 167.
⁸⁸Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 33.
⁸⁹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 34.
⁹⁰Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 63.
⁹¹Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 86.
⁹²Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 85.
⁹³Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 86.

“El paisaje
 señor verde
 Quién diría
 Que se iba”.

Así vemos largas series de enumeración caótica que parecen anunciar el total trastrocamiento de cualquier norma de razonamiento, el que brota a borbotones y cuya fuerza derriba los principios lógicos que fundamentan el pensamiento como sistematización del universo y donde la palabra, hasta ahora su fiel instrumento, se revela en una potencialidad creadora de nuevas categorías ónticas y gnoseológicas.

A modo de conclusión, podemos afirmar que todas las desviaciones —impertinencia, epíteto redundante e impertinente, e inconsecuencia— definen la separación, a nivel lingüístico, de la unidad héroe-ideal. De este modo el ideal se independiza del héroe, convirtiéndose en *corpus* que, finalmente, también se aniquila, se desgarran en tanto su autonomía no tiene significación. La verticalización de la épica ha previsto la aniquilación de esta unidad y la liquidación del ideal como fin.

3. CONCLUSIONES: “ALTAZOR”, UN EJEMPLO DE VERTICALIZACION DE LA EPICA

En el presente trabajo se ha planteado una dinámica de la épica que evoluciona —en el tiempo— de la horizontal en que se concibe hacia una verticalidad; la dialéctica de la épica es también una dialéctica de lo heroico que se manifiesta con otras formas no menos grandiosas y monumentales.

Altazor define —entonces— en su estructura vertical, la polarización disyuntiva de algunos elementos épicos; esto es, que al polarizar aquellos elementos rompe la infraestructura horizontal como conciencia colectiva para dar paso a una conciencia poética individual, que viene a recrear el mundo con una nueva jerarquización que se impone desde las palabras y su consiguiente dialéctica.

Altazor inventa, así, la palabra mutante para la dinámica de las cosas, la palabra fenómeno que capta en sus texturas el deve-

⁹⁴Huidobro, Vicente. *Op. cit.*, p. 87.

nir de los objetos, la potencialidad cósmica de cada ser que exista o sea creado a partir de las palabras: la golonniña, la golondrina, la goloncima, el molino de viento o molino de apaciguamiento son entidades poéticas descubiertas e inventadas por este alquimista del verbo, cazador de alturas —en el momento de perderlas— puesto que es “fulminado” por ellas.

El descenso en su verticalidad, es el reconocimiento de un origen terrenal al que el héroe tiende como único destino inexorable. La tierra es la sustancia genésica en la que puede trascender la carne, la dinastía heroica del hombre que trasciende su propia soledad y desamparo. Este reencuentro metafísico del hombre con su origen, produce también una ruptura definitiva en el ser de Altazor, paralela a la ruptura del código de la palabra.

La pérdida de la conciencia de sí como entidad heroica aflora en un proceso gradual que se categoriza desde una conspicua onomástica, propia de una edad heroica: Alto-Azor (Altazor) y en que dicho nombre —en el poema— pierde paulatinamente su contenido épico, para ser sólo el “azor fulminado por la altura”, ganado por el hambre de terrenalidad del que siempre careció la épica tradicional, que buscaba un destino más alto para el hombre, y sin embargo, extrahumano.

La asunción de la naturaleza humana necesariamente conlleva un desprendimiento de la naturaleza heroica y que se ofrece como la condición necesaria y suficiente para romper los modelos en que se insertan —habitualmente— los objetos en sus relaciones de dependencia con el hombre. La liberación de las cosas supone un nuevo modo de conceptualizar el mundo, en que el código que lo sostiene pierde su validez y consistencia. La arbitrariedad del nuevo código y de esta conciencia que lo registra y enuncia, da lugar a una confrontación en que el sujeto de la enunciación perece en aullidos mortales, devorado por la palabra antropófaga, o las cosas en este universo coatizado flotan en la antigua y siempre presente nebulosa, genésica desde los tiempos bíblicos y que promete otra forma de vitalidad y de existencia.

La destrucción del código de la palabra da origen a una épica renovada, es el punto de partida que el “Poeta esencial y absoluto” debe retomar para instaurar el orden de la poesía, que en última instancia es un orden cósmico aprehendido en la estructura acerada e inefable del Verbo.

Lo más importante es señalar que la ruptura del código de

la palabra apunta, fundamentalmente, a un reencuentro de sustancias, de modos de ser diferentes y heteróclitos en que el sujeto de la enunciación y la palabra deben cederse el paso, para constituir en cada caso la condición de la pérdida del uno o del otro. La verticalización de la épica aspira en un nivel más profundo a la sonoridad ilimitada y libre de una poesía epopéyica, en cuanto concentra en su expresión el universo, pero universo poetizado que guarda en su interior el fuego sagrado en que ha de ser posible siempre la renovación de la verdadera poesía.