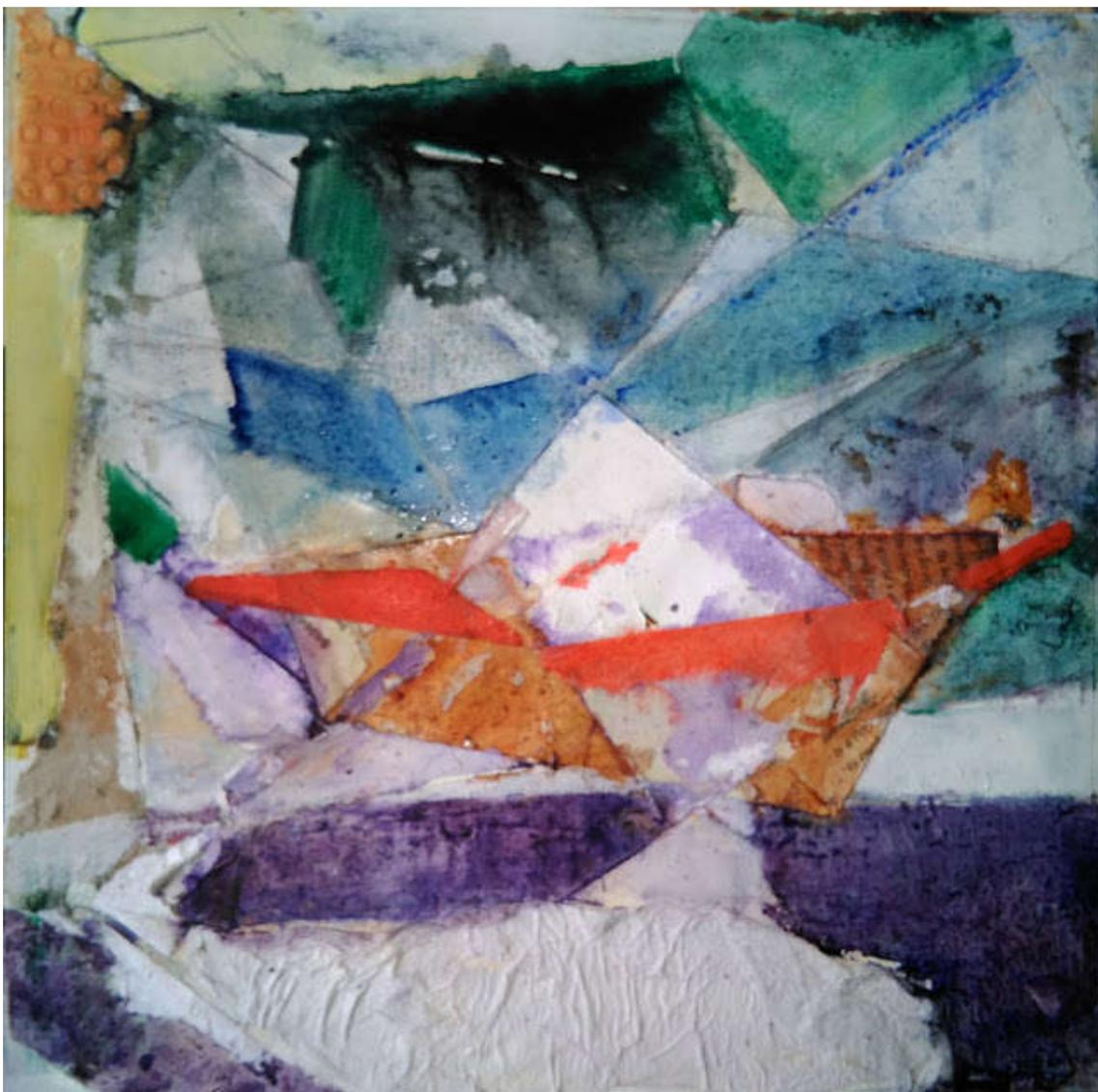


REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 2, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2019

ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



El poema *Altazor* como deconstrucción del lenguaje

The *Altazor* poem as a deconstruction of language

María Juliana Zamora Varela
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Resumen

El poema *Altazor* o *el viaje en paracaídas* de Vicente Huidobro ha recibido acusaciones de ininteligibilidad. Críticas como la de Norma Ortega (2000) señalan que el texto “se nos ofrece como poesía, pero que, al momento de palpar a fondo, se desvanece en la nada dejando tan solo la estela de su inconsistencia.” (p. 231). Esto se debe no solo a que el poema plantea un desafío a la tarea de ofrecer una interpretación onmiabarcante, sino también a que el Canto VII, en particular, parece resistente a todo intento de atribución de significado. Frente a esta apreciación, definiendo la tesis de que sí puede darse una interpretación global del poema y que esta interpretación nos permite atribuir significado, en un sentido plural, al Canto VII; a saber, un significado general, uno ilocucionario y uno mágico. A fin de defender esto, llevo a cabo dos tareas. Primero, fundamento la idea de que el poema *Altazor* puede leerse como una deconstrucción del lenguaje dirigida a alcanzar la dimensión fónica de este último elaborando ideas de la poética huidobriana. Luego, explico en qué consiste la deconstrucción que tiene lugar a lo largo del poema y cómo, a partir de ella, puede explicitarse el triple significado que cabe atribuir al canto final.

Palabras clave: Altazor, Canto VII, vanguardias, Creacionismo, crítica literaria.

Abstract

Huidobro's famous poem *Altazor, Or, a Voyage in a Parachute* has been a target of accusations of unintelligibility. Critics such as Ortega (2000) state that, when reading the text “we are offered with poetry; however, as we explore it at depth, it fades into emptiness, leaving behind nothing but the trail of its inconsistency” (p. 123). Two main circumstances seem to be the causes of this impeachment. On the one hand, the violence over language exerted by the poem challenges the possibility of giving a global interpretation of the poem. On the other hand, the closing chant

Recibido: 2/5/19. Aceptado: 17/6/19



María Juliana Zamora Varela es filósofa y profesional en Estudios Literarios por la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.

Contacto: Carrera 7 No. 156-10 Torre Krystal Of. 1506. Correo electrónico: zamora.maria@javeriana.edu.co.

Cómo citar: Zamora Varela, M. J. (2019). El poema *Altazor* como deconstrucción del lenguaje. *Revista Stultifera*, 2 (1), 63-89. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2019.v2n1-05.

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

(VII) appears to resist any kind of interpretation since it is composed mainly of graphs that cannot be acknowledged as words. Against this appraisal, I argue that a global interpretation of Huidobro's poem is possible and that this interpretation permits us to attribute a plural meaning to Chant VII; namely, a general meaning, a theoretical-specific meaning, and a magical meaning. In order to support this argument, I carry out two tasks. First, I present key ideas that support my thesis about the rightfulness of reading the poem as a deconstruction of language that aims to reach its phonic dimension. Then, I explain how the deconstructive process takes place along the poem and how the understanding of this destructive-creative movement unlocks the triple meaning of the final moment of this literary text – Chant VII-.

Keywords: Altazor, Chant VII, avant-garde movements, Creationism, literary critic.

Introducción

Las literaturas de vanguardia suelen ser reconocidas por su tratamiento innovador, radical y desafiante de las estructuras convencionales del lenguaje. En ocasiones, este tratamiento es tan radical que lleva a que el apelativo *ininteligible* sea atribuido a este tipo de textos literarios. Sin embargo, no parece posible afirmar que la transgresión perpetrada por las literaturas de vanguardia haya resultado en una verdadera *ininteligibilidad*, es decir, en la determinación de sus producciones como carentes de significado en sentido *absoluto*. De haber sido así, las obras vanguardistas habrían sido unánimemente descartadas como textos (literarios) tanto por la crítica como por el público general.¹ Por el contrario, no solo se les reconoció un valor a dichas obras, sino que hubo numerosos esfuerzos de comprensión de las mismas, tanto del lado de los artistas, que expusieron sus apuestas estéticas en manifiestos o entrevistas, por ejemplo, como del lado del público, que propuso interpretaciones consistentes de aquellas.

El poema *Altazor o el viaje en paracaídas* de Vicente Huidobro, es cifra de esta tensión entre una aparente *ininteligibilidad*, fruto de la violencia ejercida sobre las estructuras convencionales de uso del lenguaje, y el esfuerzo de comprensión.

Por un lado, la destrucción del sentido parece marcar el poema: conforme avanzan los cantos, se pasa de una cierta continuidad narrativa a descripciones desarticuladas y palabras sueltas, hasta llegar al extravagante Canto VII, donde el lector queda ante grafos *sin significado*; es decir, conjuntos de letras que parecen valer únicamente por el modo en que suenan y que serían resistentes a cualquier intento de interpretación: “Ai aia aia/ ia ia ia aia iii/ Tralalí” (Canto VII, versos 1-3). Esta doble circunstancia —la destrucción del sentido en el poema y la *ininteligibilidad*

de su último canto— sustentaría posiciones como la de Ortega (2000), según la cual el final de *Altazor* sería el equivalente a la “designificación total” (p. 231) y el poema, como un todo, eludiría “toda interpretación que lo abarque en su totalidad [...] [al punto de que] aunque *hay consenso en cuanto a su importancia, no lo hay con respecto al porqué*” (p. 16. La cursiva es mía).

Sin embargo, y por otro lado, no hay que perder de vista el hecho de que Huidobro elaboró y expuso una poética, una concepción de creación, que, por paradójica que parezca, debería ser tenida en cuenta para hacer inteligible el mentado poema. Esta poética es el Creacionismo, y su paradoja radica en que su *credo* hace eco de “la máxima anarquista de Bakunin «Destruir es crear»” (Calinescu, p. 124). En efecto, en la medida en que el Creacionismo reclama la *reconstrucción* de la comprensión del poeta como creador autónomo respecto de la naturaleza y la de la poesía como arte no-mimético, dicha poética exige, simultáneamente, la *destrucción* de las comprensiones tradicionales de ambas realidades (poeta y poesía) y de aquello en lo que tales comprensiones estaban asentadas: un cierto modo de usar el lenguaje; a saber, de acuerdo con ciertas normas o convenciones.²

Frente a esta tensión, en el presente artículo defiendo que es posible dar una interpretación global de *Altazor* y, consecuentemente, conferir significado en sentido plural al Canto VII; en concreto, un significado general, uno ilocucionario y uno mágico.

Ciertamente, bajo el lente del Creacionismo, el poema puede leerse como una progresiva *deconstrucción*³ del lenguaje como significante referencial —es decir, como algo que significa solo en tanto que alude al mundo fáctico—, gracias a la cual se llega, no a la pérdida absoluta de la significatividad, sino a un origen, grávido de significado: la dimensión de lo fónico que configura al Canto VII. A fin de defender esto, llevo a cabo dos tareas. En primer lugar, fundamento la idea de que el poema *Altazor* puede leerse como una deconstrucción del lenguaje dirigida a alcanzar su dimensión fónica, elaborando ideas clave de la poética de Huidobro (el Creacionismo) y recurriendo a conceptos de la teoría de actos de habla de John Langshaw Austin (1995). En segundo lugar, explico en qué consiste la deconstrucción que tiene lugar a lo largo del poema y cómo, a partir de ella, puede explicitarse el triple significado que cabe atribuir al canto final.

Creacionismo deconstructivo: en busca de lo fónico-originario

Esclarecer que *Altazor* se articula en torno a una deconstrucción del lenguaje, que busca alcanzar la dimensión fónica de este último a partir del Creacionismo, supone esencialmente, enfrentar un desafío. Este consiste en

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

el hecho de que en los escritos donde el autor chileno presenta su poética se tiende a afirmar la primacía del *hecho novedoso* o la *imagen creada* por sobre los aspectos fónicos de la obra; una jerarquización de los componentes del texto lírico que le conferiría a este último la posibilidad de ser traducible a cualquier lengua, preservando lo esencial. En palabras de Huidobro, si “lo que importa es presentar un hecho nuevo, [y *no* cómo suene el poema,] la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas” (1994c, pp. 167-68).

No obstante, cuando se consideran detenidamente las afirmaciones de Huidobro respecto a lo que el poeta debe hacer para ser un verdadero creador, es posible sostener no solo que el *telos* del poema es la deconstrucción del lenguaje, sino que esta tiene como meta llegar hasta lo fónico.

Según el Creacionismo, el poeta debe

1. lograr que el lenguaje poético no sea la mera reproducción de lo que hay en el mundo, y, consecuentemente,
2. lograr que la poesía se constituya como ese auténtico espacio de creación en el que el escritor se erige como “un pequeño Dios” (1994d, p. 19) productor de “realidades propias” (p. 124); de un mundo con su fauna y flora particulares.⁴

Cumplir el primero de estos objetivos supone que la poesía esté “sin relación con el mundo externo” (1994c, p. 172), o lo que es lo mismo, que sea “[independiente] frente a la naturaleza” (1994a, p. 123). En términos prácticos, generar tal situación de independencia reclama que el poeta imite a la naturaleza, “[no] en sus formas exteriores, sino en su poder exteriorizador” (Huidobro, 1994b, p. 129); aquel debe, pues, ser un creador y no un fiel copista. Para ello, el poeta ha de usar, en su creación, elementos extraídos de sí y no del exterior.⁵ Tales elementos son las palabras; de manera que ellas habrán de ser *el lugar y el medio* a través del cual el *viraje emancipatorio* del poeta respecto de la naturaleza podrá ejecutarse.

No obstante, estos materiales de creación ponen al escritor ante una paradoja, ya que es a través de y en las palabras —o lo que es lo mismo, el lenguaje— que se establece la remisión a una realidad exterior. ¿Cómo podrá el poeta entonces librarse de la remisión simplista a la naturaleza través de aquello mismo que lo fuerza a señalarla y, por ende, copiarla? “La creación pura. Ensayo de estética” (1994b) parece ser útil a este respecto. Allí, Huidobro establece distinciones importantes que esclarecen el estatuto del lenguaje en relación con el propósito creacionista.

Estas diferenciaciones separan y explican dos tipos de lenguajes y sus correspondientes significados.⁶ Según el autor, hay un *lenguaje objetivo* caracterizado por la *significación gramatical*, es decir, por un modo de señalar la realidad en el que las cosas son nombradas sin que se las saque “de su calidad de inventario” (1994b, p. 125); caso en el cual *se imita a la naturaleza en sus formas*. Por otro lado, hay un *lenguaje poético* que solo puede constituirse o emerger en la medida en que el lenguaje es *liberado* de “la significación gramatical [propia] del lenguaje [objetivo]” (p. 125). Solo en tanto que esta liberación tiene lugar, las palabras quedan desatadas de la naturaleza, esto es, del mundo fáctico y de la particular lógica que lo rige.⁷ Esto implica, por un lado, que es necesario *destruir* el lenguaje tal como lo conocemos (y el significado que le corresponde) para poder *crear* un segundo lenguaje (creador). En otros términos, una *deconstrucción* del uso convencional del lenguaje es impajaritable si lo que se quiere es alcanzar un lenguaje verdaderamente poético. Pero, por otro lado, esa comprensión del *lenguaje poético* supone que a este último le corresponde otro tipo de significación. A esta última, Huidobro la llama *significación mágica* y lo que la define es, precisamente, el hecho de que ella “rompe esa norma convencional [abriendo la posibilidad de un lenguaje en el que] las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada” (1994b, p. 125).⁸

Ahora bien, si *Altazor* ha de ser la puesta en escena de la poética creacionista, el poema ha de ofrecer alguna indicación respecto a su intención deconstructiva. Esto ocurre, de manera sutil, en el *mito de origen* del Prefacio. Allí, la oposición entre los significados *gramatical* y *mágico*, y entre los lenguajes *objetivo* y *poético*, queda enunciada como contraposición entre una palabra originaria —equivalente al lenguaje mágico— y una palabra hablada —equivalente al lenguaje objetivo— en el momento en que el personaje del Creador se pronuncia. Este último cuenta que él produjo “la *lengua de la boca* que los hombres *desviaron* de su rol, haciéndola aprender a *hablar* [...] [alejándola] para siempre de *su rol acuático y puramente acariciador*” (p. 58. Las cursivas son mías). Evidentemente, la lengua que *aprende a hablar* es la que está constreñida por las reglas de la gramática y las convenciones del uso (o de la producción literaria); por tanto, se funda en un significado gramatical. Tal significado, como indica el Creador, sustituye o encubre a *la lengua de la boca* y su significado *originario* (mágico) y, por ende, *creador*, al cual lo define la capacidad de acariciarnos o tocarnos.

Si esto es así y si *Altazor* es un poema creacionista, entonces podemos decir que el Prefacio establece como objetivo de aquel destruir las ataduras

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

de la lengua hablada (objetiva) para que la lengua de la boca (poética) pueda emerger y el poeta pueda constituirse como creador. Y, más aún, si la lengua de la boca es la que tiene un rol acariciador, entonces la liberación o deconstrucción del lenguaje que corresponde a *Altazor* consiste en retrotraer al lenguaje a ese rol *acuático y puramente acariciador*.

¿En qué consiste ese papel primigenio del lenguaje? ¿Cómo cabría entenderlo en clave del Creacionismo? Mi apuesta a este respecto es que tal rol equivale a la dimensión fónica de las palabras. La pista⁹ fundamental a este respecto se encuentra en el Prefacio mismo, donde lo meramente sonoro queda establecido como *estado primigenio* y, por ende, como *fuerza de creación*. Esto ocurre cuando la voz poética (*Altazor*) recuerda que le oyó decir al personaje del Creador:

oí hablar al Creador, *sin nombre, que es un simple hueco en el vacío,*
hermoso, como un ombligo.

«Hice un gran *ruido* y este *ruido* formó el océano y las olas del océano.»

Este ruido irá *siempre pegado a las olas del mar* y las olas del mar irán siempre pegadas a él. (p. 58. Las cursivas son mías)

Como se ve, en este pasaje se describe todo lo relacionado con la creación como un momento anterior a la aparición del lenguaje que habla, con lo que se fija el vínculo origen-sonido-creación. En efecto, no solo vemos que el Creador carece de nombre¹⁰, sino que, además ejecuta su labor mediante el mero ruido —no a través de la palabra—. ¹¹

Con todo, es pertinente afinar teóricamente esta idea de lo fónico como un papel o capacidad del lenguaje. Para ello, recurriré a algunas distinciones propuestas por J. L. Austin en su teoría de actos de habla (cfr. García, 1997, pp. 195-211). Lo que justifica mi recurso a la teoría de este filósofo británico es simple: las distinciones que propone se hallan encaminadas a dilucidar cómo es que hacemos cosas *con las palabras*¹², o en términos más técnicos, en qué consiste un acto de habla.

A este respecto, lo primero que hay que decir, de la mano de Austin, es que un acto de habla es compuesto o complejo. El filósofo distingue tres elementos que están presentes en todo acto de habla, a cada uno de los cuales le corresponde un *sub-acto*. Los elementos de un acto de habla son los siguientes:

1. Un *contenido proposicional*, esto es, las palabras empleadas. Por ejemplo, las palabras *Te prometo que iré*.

2. Una *fuerza ilocucionaria*, es decir, la acción que se realiza al enunciar el contenido. Siguiendo con el ejemplo anterior, la fuerza ilocucionaria de esta sería *compromisoria* (García, p. 205), ya que al decir esas palabras se hizo una promesa.

3. Un *efecto* producido en el oyente a raíz de lo dicho. Continuando con el ejemplo anterior, diríamos que el efecto en el oyente podría ser la tranquilidad de saber que, quien ha hecho la promesa irá a donde dijo que iría.

Como dije, estos tres elementos entran en escena gracias a la ejecución de tres *sub-actos* que componen el acto de habla. El primero de ellos (contenido proposicional) entra gracias a un *acto locucionario*. Este último consiste en proferir una expresión con cierto significado o *contenido proposicional* (Pérez, 2015). Al segundo elemento, le corresponde un *acto ilocucionario*, que consiste en emitir una expresión con una fuerza determinada, por ejemplo, una fuerza de compromiso. El tercer elemento tiene lugar gracias a un *acto o efecto perlocucionario*; el efecto que se produce en el oyente.¹³

Ahora bien, aunque podría decirse que la conjunción del acto locucionario e ilocucionario (decir algo con una determinada fuerza) es lo que propicia el efecto perlocucionario, es sobre todo el *acto ilocucionario* el que *cierra el trato* en el acto de habla. Con esto quiero poner de manifiesto el hecho de que una misma frase u oración dicha con fuerzas distintas motiva efectos perlocucionarios muy diferentes, lo que implica que hay una relación de independencia entre lo locucionario y lo ilocucionario.

Tomemos, por ejemplo, la frase *Cierra la puerta*. Si esta fuera, digamos, la respuesta a la pregunta “¿qué hace la persona en esta fotografía?”, *Cierra la puerta* habría sido dicha con una fuerza asertiva. En tal caso, con esa frase se está dando a entender (entre otras cosas) que el hablante tiene “razones o indicios empíricos para [afirmar o negar] el contenido proposicional” (García, p. 207) —v.g., que la persona de la foto cierra la puerta— y el efecto perlocucionario consiste en hacer evidente que el hablante tiene tales razones o indicios de que la persona de la foto cierra la puerta. Sin embargo, si *Cierra la puerta* se profiere con una fuerza directiva (como orden), el mismo enunciado significa ahora que el hablante “desea que el oyente lleve a cabo una determinada acción” (García, p. 207), y este es el efecto perlocucionario que se busca.

Ahora bien, teniendo en cuenta esta *independencia* de la fuerza ilocucionaria respecto del contenido proposicional (y, por ende, sobre el acto

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

locucionario), puede afirmarse que hay dos circunstancias que invitan a determinar a la primera (a *la dimensión fónica*) como aquello que configura la *función acariciadora* del lenguaje. La primera es el hecho de que la fuerza ilocucionaria es la que termina de configurar, del lado del hablante, el modo en que las palabras tocan al oyente.¹⁴ La segunda circunstancia radica en que es el *contenido proposicional* donde el vínculo con lo fáctico reside, y si es así, entonces, para desprender al lenguaje del mundo hay que arrancarle el contenido proposicional. Al llevar a cabo esta tarea el resultado coincide con el objetivo (creacionista) del poema que extrajimos del Prefacio: quedamos únicamente con la fuerza ilocucionaria (el ruido) y el efecto perlocucionario (una capacidad del lenguaje) en mano. Por tanto, con ello se reafirma que, en *Altazor*, la liberación creacionista ha de reducir el lenguaje al puro sonido.

Con todo, resta una pregunta esencial: ¿significa esto, como lo afirma Ortega, que al final (Canto VII) estaremos ante una “designificación total [...] [o un] espejo del vacío” (p. 231)? Mi respuesta es negativa. Pero, para llegar a ella, es preciso mostrar cómo *Altazor* cumple con el ideal creacionista en una deconstrucción que cabe dividir en tres estadios:

1. *Inicial*: comprende el Prefacio y Cantos I y II, y se enfoca en la deconstrucción de la continuidad narrativa *tradicional*.
2. *De transición*: abarca los Cantos III y IV, y se encarga de ejecutar el tránsito de la deconstrucción de la continuidad narrativa a la de la oración, la frase y la palabra.
3. *Final*: comprende los Cantos V a VII y desarrolla la deconstrucción que va de la palabra a la dimensión de lo meramente fónico.

Altazor o el viaje en paracaídas: de la narración al sonido

Estadio inicial: continuidad narrativa tradicional y continuidad narrativa alterna (Prefacio y Cantos I y II).

El proceso de deconstrucción del lenguaje que tiene lugar en *Altazor* comienza con un ataque contra *la gran estructura*, esto es, contra lo que llamaré continuidad narrativa tradicional.¹⁵ Aquí, comprendo esta última como un modo de construcción y comprensión del texto (literario) que se configura gracias a la presencia de cuatro elementos, todos los cuales contribuyen a la consolidación de un todo coherente. Estos elementos son: (a) la posibilidad de familiaridad o la facilidad para hacernos una imagen de lo dicho, (b) relaciones causa-efecto que responden a la lógica del mundo

fáctico¹⁶, (c) la posibilidad de seguir o de encontrar una ordenación temporal, y (d) la unidad de los actantes.

Todos estos elementos, que contribuyen a que el lector pueda seguir con cierta naturalidad lo que se narra, son deconstruidos paulatinamente por el Prefacio y los Cantos I y II de *Altazor* mediante lo que llamaré *continuidad narrativa alterna*; un modo de hilar el texto que se acoge a la máxima anarquista de la destrucción creadora. Veamos esto.

En el Prefacio, Huidobro pone a funcionar uno de los principios centrales del Creacionismo: construye “situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo” (1993, p.163), para desligar, de este modo, el poema de tal realidad. La puesta en marcha de este principio da inicio al proceso de deconstrucción de los dos primeros elementos que configuran la continuidad narrativa.

Por un lado, en el Prefacio se hacen descripciones como “Mi madre hablaba como la *aurora* y como los *dirigibles* que van a caer [...] *bordaba lágrimas desiertas* en los primeros arco-iris” (p. 57. Las cursivas son mías) o “He aquí la muerte que se acerca *como la tierra al globo que cae*” (p. 57), las cuales ponen al lector ante situaciones tan extravagantes que la experiencia resultante es análoga a la que se tiene con el quiliágono de Descartes¹⁷: se entiende lo que se describe, pero hacerse una imagen de ello resulta, si no imposible, a lo menos, sumamente difícil. Por otro lado, las constantes *elipsis* en la narración (alterna) del Prefacio minan el parámetro de las relaciones causa-efecto propias del mundo fáctico. Vemos, por ejemplo, una falta de conexión entre acciones y preferencias, como ocurre cuando *Altazor* indica que: “Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.»” (p. 57). Asimismo, notamos que, como en los sueños, hay saltos entre una *escena* y otra: “Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, ruedo entre las nubes de la muerte./ Encuentro a la Virgen sentada en una rosa, y me dice [...]” (p. 59). Conjugadas, estas dos estrategias crean una suerte de espacio ajeno a las leyes de la estricta ilación causal, a la que estamos acostumbrados cuando damos cuenta de sucesos del mundo fáctico. Ciertamente, en el caso del par acción-preferencia, falta algo que explique su conexión, algo como *y al ver el cielo noté que tendría que pasar entre una estrella y dos golondrinas*. En cuanto a la transición de escenas parece faltar algo que evite la sensación de estar ante una especie de *deus ex machina* —la Virgen apareciendo de la nada para cambiar el rumbo de la historia—.

Con todo, hay que reconocer que el Prefacio mantiene cierta concatenación temporal, lo que implica que hay un *respeto parcial* por el

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

orden de causas y efectos. La presencia de expresiones como “El primer día” (p. 57)¹⁸ seguida de la especificación de “Hacia las dos aquel día” (p. 58), entre otras¹⁹, nos permiten tener una idea sobre la manera en que los eventos presentados se concatenan. Adicionalmente, la preservación de la unidad de los actantes contribuye a ese *respeto parcial* del segundo principio, ya que tal unidad nos permite aislar con relativa claridad cada *escena*; una circunstancia que proporciona elementos para conferir cierta linealidad, cohesión y unidad temática a este apartado. En efecto, es posible establecer esta secuencia: el poeta (Altazor) se presenta dando cuenta de sí y de sus padres; se encuentra con Dios y le oye hablar sobre el momento en que creó los medios para el lenguaje (la boca, la lengua); luego, Altazor sigue cayendo y, entre tanto, presenta sus propios pensamientos acerca del lenguaje y la poesía, etc.

Ahora bien, dada esta preservación parcial (segundo y tercer elementos) o total (cuarto elemento) de algunos elementos que configuran la continuidad narrativa tradicional, es evidente que el proceso deconstructivo debe continuar. En efecto, las grietas que la continuidad narrativa alterna del Prefacio introduce en la continuidad narrativa tradicional se convierten en fracturas en el Canto I. Esto ocurre por la introducción de una nueva estrategia deconstructiva: el contrapunteo entre los dos temples anímicos que marcan la crisis del hombre moderno, a saber, la angustia y el ímpetu. Dicho mecanismo tiene un doble efecto deconstructivo.

Por un lado, en la medida en que el canto se articula en torno a este contrapunteo y no a una sucesión, el uso de expresiones que denotan temporalidad es suprimido. De esta suerte, la elaboración de una ordenación temporal (c) desaparece, al ser reemplazada por tal tensión entre temples anímicos y, con ella, el recurso a la causalidad (b) sale también de escena. Ciertamente, el canto inicia con una suerte de *advocación* en la que se muestra la angustia a la que el poeta está sometido en razón de la *muerte de Dios*, entendida como pérdida de la realidad suprasensible como meta y fundamento de todo lo efectivamente real²⁰: “Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?/ [...] / ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus/ ojos como el adorno de un dios?/ ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?” (versos 1-5). El resto del canto, se consagra al desarrollo de esa crisis espiritual. Por momentos se observa una angustia en la que parece entreverse un apego al Dios ausente (“Estoy solo parado en la punta del año que agoniza/ [...] / Los planetas giran en torno a mi cabeza/ [...] Sin dar una respuesta que llene los abismos/ [...] / Una mano que acaricie los latidos de la fiebre/ Dios diluido en la nada y el todo” [versos 140, 142, 144 y 148-9]), mientras que en otros, emerge el ímpetu y el deseo de creación, como alentado por la presencia de la divinidad: “Las montañas de pesca/ Tienen

la altura de mis deseos/ Y yo arrojó fuera de la noche mis últimas angustias/ Que los pájaros cantando dispersan por el mundo” (versos 75-78).

Pero, como se dijo, esta tensión entre angustia y el ímpetu produce un segundo efecto deconstructivo: Altazor mismo —el personaje protagonista de este Canto— se fractura, desdobra y fragmenta, de modo que el cuarto elemento de la continuidad narrativa tradicional queda minado. Un primer Altazor abre el Canto I: “Soy yo Altazor/ Altazor/ Encerrado en la jaula de su destino [...] / que estoy hablando en este año de 1919” (versos 82-4 y 113). Seguidamente, este Altazor se desdobra en un segundo, “doble de [sí] mismo/ El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente/ [...] el del ansia infinita/ Del hambre eterno y descorazonado” (versos 123-6). Luego, aparece un Altazor (tácito) que se identifica con *el hombre*, lo que nos deja, en el resto del canto, ante la incertidumbre sobre cuál de esas tres máscaras habla y cuáles, en cambio, callan: “Soy todo el hombre/ El hombre herido por quién sabe quién/ Por una flecha perdida del caos/ Humano terreno desmesurado/ Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo/ Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada” (versos 357-61).

Así las cosas, parecería que al Canto II no le queda mucho por hacer contra la continuidad narrativa tradicional. Sin embargo, hay una dimensión en la que tal continuidad ha quedado en pie, pasando casi desapercibida: ella prevalece presencia a nivel macro, pues aún puede trazarse entre el Prefacio y el Canto I. La continuidad narrativa tradicional se mantiene entre estos dos apartados del poema gracias a tres elementos: la presencia de Altazor en ambos apartes, la continuidad temática que la caída experimentada por aquel establece entre aquellos (de tipo más bien físico, en el Prefacio, y de naturaleza mucho más espiritual en el Canto I), y el tono común a ambos momentos, que se caracteriza por las descripciones *extravagantes* con las que se desafiaba la posibilidad del lector de hacerse una imagen de lo descrito.

Contra esta sutil prevalencia de la continuidad narrativa tradicional, se alza el Canto II. Su estrategia deconstructiva consiste en introducir una digresión *salida de la nada* que anula los tres elementos que conectaban al Prefacio y al Canto I. En efecto, en este canto no solo ocurre que Altazor y su caída desaparecen, al ser reemplazados por una voz poética que se dirige a un *tú* (una amada): “Mujer el mundo está amueblado por tus ojos/ Se hace más alto el cielo en tu presencia” (versos 1-2). Al mismo tiempo, la inserción de esa nueva voz poética diluye el tono extravagante del poema, dado que se dirige a ese ‘tú’ mediante una modulación estilística que recuerda inevitablemente a cierta *tradición* romántica: “He aquí tu estrella que pasa/

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

Con tu respiración de fatigas lejanas/ Con tus gestos y tu modo de andar” (versos 49-51); “Y ese beso que hincha la proa de tus labios/ Y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida” (versos 163-4). De esta suerte, el Canto II desmorona la prevalencia de la continuidad en el nivel macro. En torno a esto, es importante destacar tal desmoronamiento como el cometido específico del Canto II, ya que, de lo contrario, podría tomarse a tal canto como un mero retorno a la continuidad narrativa tradicional a causa de la presencia de elementos como la unidad de los actantes (d) y la familiaridad o posibilidad de imaginar las descripciones de la amada (a). Con dicho canto, por el contrario, se da un último golpe contra la continuidad narrativa tradicional antes de entrar al segundo estadio, donde la deconstrucción se encaminará a alcanzar estructuras más pequeñas en virtud de las cuales el lenguaje permanece todavía atado al mundo fáctico y a la significación gramatical.

Estadio de transición: del texto narrativo a la palabra (Cantos III y IV).

El segundo estadio es un estadio de transición. Su cometido es *comenzar* la deconstrucción de las estructuras en las que el texto, como macro estructura, se sostiene; a saber, la *oración*, en cuanto aquello que “la lingüística identifica como la unidad más grande de la que puede darse cuenta de manera fiable, a través de reglas *estructurales*”²¹ (Lidov, p. 4. Las cursivas son mías), la *frase*, como unidad capaz de ejercer funciones pragmáticas y sintácticas, y, la *palabra*, como unidad morfológicamente identificable.²² Tal transición del proceso deconstructivo tiene lugar en los Cantos III y IV, pero no de manera secuencial. Es decir, no ocurre que en el Canto III se dé el golpe de gracia a la gran estructura y que, luego, en el IV el poema se ocupe la deconstrucción de la oración y, seguidamente, de la de la frase y la palabra. Por el contrario, ambos cantos arremeten contra la gran estructura, si bien en cuanto a las estructuras más pequeñas el Canto III se ocupa específicamente de la oración, mientras que el IV lo hace con la frase y la palabra. Considerando esto, y por motivos de claridad expositiva, presento primero las particulares estrategias deconstructivas de la *macro estructura* que se emplean en los cantos señalados, y, luego, me ocupo de aquellas que utilizan contra las estructuras más pequeñas.

En primer lugar, es fundamental señalar que cuando digo que los Cantos III y IV deconstruyen la estructura *macro* no quiero decir que con ello estén completando el proceso que se suponía cerrado al final del primer estadio. En este último, la deconstrucción de la continuidad narrativa tradicional era un fin en sí misma y en ese sentido puede dársele por terminada. En este segundo estadio, en cambio tal destrucción-creadora se

lleva a cabo —como se dijo— *con miras a alcanzar a estructuras más pequeñas*; circunstancia que singulariza este proceso respecto del primero y permite singularizar este aspecto del segundo estadio respecto del que lo precede.

Ahora bien, para llegar hasta las *micro-estructuras* es preciso hacer uso de una estrategia de fragmentación que mine la unidad bajo la cual aquellas *se esconden*. Esto es justamente lo que se hace en los Cantos III y IV: allí la simultaneidad narrativa reemplaza la construcción secuencial que da lugar a la unidad. Esto se lleva a cabo de dos maneras.

La primera, se ve al inicio del Canto III (versos 1 a 40). En este momento el canto, encontramos *pares de versos* que presentan, cada uno, imágenes²³ que son temporalmente simultáneas. Tal simultaneidad se define por el uso de un mismo tiempo verbal y por una temática común a los pares de versos. Estos dos elementos, sin embargo, no son *únicos*; es decir, en el Canto III no hay un solo tiempo verbal y tema que abarque a todos los pares de versos (1 a 40), lo cual evita la recaída en una unidad o continuidad narrativa tradicional. Por el contrario, sucede que, entre los versos 1 y 20, la temporalidad verbal equivale al presente y el tema son los elementos necesarios para la creación (poética), mientras que, entre los versos 21 y 40, el tiempo verbal es futuro y se habla de la lógica que regiría a ese mundo que el poeta construirá.

Ciertamente, el primer intervalo de versos (1-20) parece enumerar los distintos componentes de la creación —el alma, el mar, el cielo, el lenguaje (verso 11)—, así como lo que se precisa para llevar a cabo esa labor de romper las ligaduras que atan al poeta y a su lenguaje al mundo (versos 1, 14 y 19). Se lee, por ejemplo:

El alma pavimentada de recuerdos
Como estrellas talladas por el viento

El *mar* es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino sueña

Cielo es aquella larga cabellera intacta
Tejida entre manos de aeronauta

Y el avión *trae un lenguaje diferente*
Para la boca de los cielos de siempre. (Canto III, versos 5-12. Las cursivas son mías)

Por su parte, el segundo intervalo presenta una serie de ejemplos de una lógica (o causalidad) muy distinta a la del mundo fáctico, advirtiendo

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

así que se trata de un mundo emancipado de las ataduras del lenguaje objetivo y de la significación gramatical: “*Mañana* el campo/ Seguirá los galopes del caballo/ La flor se comerá a la abeja/ Porque el hangar será colmena/ [...] / Los cuervos se harán planetas/ Y tendrán plumas de hierba” (Canto III, versos 25-8 y 31-2. Las cursivas son mías). Aquí, de nuevo, notamos una serie de imágenes simultáneas que son, a su vez, fragmentarias, dado que no es posible establecer entre ellas una correlación causal, ni, por tanto, la unidad que cabe derivar de la presencia de secuencias temporales. Quedamos, por así decirlo, ante la sinfonía donde todo sucede al mismo tiempo y de modos extraordinarios.

En el Canto IV, por su parte, la simultaneidad se establece entre estrofas extensas mediante dos elementos: una expresión inicial anafórica —“No hay tiempo que perder” (versos 1, 22, 89, 115, 134, 136, 200, 262)— y un contenido que es temáticamente independiente. La expresión que se repite al inicio de cada estrofa, evita la secuencialidad y contribuye a configurar la simultaneidad en la medida en que ella ubica a todas las estrofas, por así decirlo, sobre un mismo plano. Si bien podría argüirse que su carácter anafórico anularía la fragmentación necesaria para avanzar en el proceso deconstructivo, tal peligro queda suprimido gracias al segundo elemento, a saber, el hecho de que cada estrofa desarrolla una idea que puede considerarse *autónoma* respecto de las demás. Esto puede verse en los siguientes versos:

No hay tiempo que perder
Enfermera de sombras y distancias
Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable
De ángeles prohibidos por el amanecer. (Canto IV, versos 1-4)

No hay tiempo que perder
Y si viene el instante prosaico
Siga el barco que es acaso el mejor
Ahora que me siento y me pongo a escribir
Qué hace la golondrina que vi esta mañana
¿Firmando cartas en el vacío? (Canto IV, versos 69-74)

Ciertamente, mientras que el tema del primero de ellos gira en torno a alguien a quien se retorna, el del segundo, está mucho más centrado en una reflexión de talante introspectivo.

Ahora bien, esta fragmentación del texto, va poniendo ante nuestros ojos una estructura menor, en la que el gran armazón se sostiene: a saber, la *oración*. Como se indicó, es el Canto III el que se ocupa de su deconstrucción. Esta última, se ejecuta mediante un *juego de palabras* que

Norma Ortega describe como el establecimiento de “conexiones dispares [que enlazan] significados [de tal manera que el resultado es] una consecución de asociaciones derivadas unas de otras” (2000, p. 217). En efecto, entre los versos 68 y 103, se trastoca la relación paradigmática entre verbos y sustantivos, generando el tipo de asociaciones descritas por Ortega. Se dice, por ejemplo: “Embrujar turistas como serpientes/ Cosechar serpientes como almendras/ Desnudar una almendra como un atleta” (versos 80-2). Con ello, no solo se desgarran uno de los esquemas formales de la construcción de oraciones (el del paradigma)²⁴, sino que, al mismo tiempo, el mundo comienza a ser arrancando del lenguaje en un nivel ‘micro’, de modo tal que el poema comienza a aproximarse al “Total desprendimiento [...] de voz de carne/ Eco de luz que sangra aire sobre aire” (Canto III, versos 157-8).²⁵

En esta misma línea, el Canto IV da un paso más. Al interior del mismo, las extravagantes relaciones verbo-sustantivo que pueden rastrearse en sus primeros versos (donde el centro es la deconstrucción de la secuencialidad), dan paso a la introducción de estrategias que buscan desarticular la frase y, seguidamente, la palabra.

Para minar la frase como estructura menor, el Canto IV emplea un juego de palabras sobre el sustantivo *Ojo*. La presencia de este sustantivo va en aumento a partir del verso 31 —donde aparece por vez primera—, hasta que, en el verso 56, asume un lugar central²⁶ como eje de un *juego de asociaciones* con el que se minan las relaciones paradigmáticas²⁷ y conceptuales bajo las cuales estamos acostumbrados a concebir a esta palabra. Dichas relaciones quedan ejemplificadas en el verso 56, que corresponde a una de las frases más usuales en las que el sustantivo se emplea —v.g., “Ojo por ojo”—. Los versos posteriores se encargarán de desarticularlas, y esto lo harán a través de las cada vez más extraordinarias variaciones que aquellos introducen en el sintagma que colocan al lado de cada *Ojo*: “Ojo por ojo/ Ojo por ojo como hostia por hostia/ Ojo árbol/ Ojo pájaro/ Ojo río/ Ojo montaña” (56-61).

Pero no hay que perder de vista que con esta deconstrucción de la frase no solo se traen a la conciencia del lector las asociaciones de este peculiar sustantivo, sino que, al mismo tiempo, con tal deconstrucción se llama la atención sobre la siguiente estructura menor que hay que deconstruir: la palabra. Con todo, es preciso anotar que el poema no se aboca a la simple deconstrucción de la misma. Por el contrario, aquel tiene en cuenta el hecho de que, tradicionalmente, se reconocen cuatro tipos básicos de palabras: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios.²⁸

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

En el Canto IV, el ataque será contra los sustantivos y esto no es gratuito. Después de todo, nuestra percepción más común es que es a través de ellos, primordialmente, que el lenguaje queda atado al mundo fáctico.²⁹ De manera puntual, en este canto se aplican tres estrategias deconstructivas sobre este tipo de palabras.

Primero, se emplea un proceso análogo al que se utilizó con la frase, pero que, en este caso, busca desarticular y hacer ver las asociaciones —predeterminadas— de las vocales (la *a* de árbol, la *o* de oso, por ejemplo), para proponer nuevas relaciones (o nuevos modos de pensarlas): “O como la letra que cae al medio del ojo/ O como la muerte del perro de un ciego/ O como el río que se estira en su lecho de agonizante” (versos 138-40).

Con todo, el Canto IV no se reduce a trasladar el juego de asociaciones de los verbos a sustantivos y letras, en los cuales las palabras siguen siendo las mismas que conocemos. En segundo lugar, el mecanismo tergiversador de la asociación se aplica, no ya como una digresión sobre las vocales, sino *dentro de la palabra misma* (segunda estrategia deconstructiva). El sustantivo *golondrina*, por ejemplo, es violentado en su dimensión morfológica *creando* variaciones de la misma en las que su peculiar textura fónica se preserva, gracias a que las vocales *i* y *a* permanecen: *golonfina*, *golontrina* y *golcima* (versos 167-9). Esto mismo adquiere una forma ligeramente distinta en el caso de palabras como “horitaña”, “montazonte” o “goloncelo” (versos 162-3), donde hay una evidente fusión de palabras, aunque, como en el anterior, aún puede reconocerse de qué vocablos se trata (*horitaña*, por ejemplo, sería el resultado de *horizonte* y *montaña*).

La tercera estrategia de deconstrucción consiste en un juego que va en dirección inversa a la de los anteriores. Si en estos últimos se elaboraba una imaginativa composición de palabras, en el último juego el objetivo es encontrar palabras *escondidas* dentro de nombres propios: “Rosario río de rosas hasta el infinito” (verso 281); “Raimundo raíces del mundo” (verso 282). De esta suerte, la presencia del significado gramatical en la *raíz del lenguaje* —la palabra— comienza a diluirse de manera contundente. Con todo, aún restan algunos pasos para alcanzar la completa liberación del lenguaje de su atadura a lo *ya dado* de las cosas.

Estadio final: de la palabra al sonido (Cantos V, VI y VII).

Como sus primeros versos lo indican, el Canto V es la puerta de entrada a un “campo inexplorado” (verso 1): aquel en el que las palabras empezarán a hacerse irreconocibles. Esto se debe, justamente, a que el objetivo y eje de este quinto momento de *Altazor* es deconstruir la idea de que hay distintos

tipos de palabras (sustantivos, adjetivos y demás), o más precisamente, la idea de que categorías como sustantivo o adjetivo son una *característica esencial o intrínseca de tal o cual palabra*, en lugar de ser funciones que aquellas pueden cumplir dentro de una frase u oración.

Esta deconstrucción se lleva a cabo en dos etapas. La primera tiene lugar en lo que llamo *el apartado sobre el molino*, esto es, en los versos 241 a 430. A primera vista, este apartado consistiría en la simple repetición de una estructura compuesta por la palabra *Molino* —que permanece invariante— y un compuesto preposición-palabra que iría variando de manera arbitraria: “*Molino de viento*” (verso 241), “*Molino del portento*” (281), “*Molino con talento*” (340).³⁰ Sin embargo, la aparente inocuidad de estos versos es únicamente eso: apariencia. No solo ocurre que la variación del compuesto preposición-vocablo está ordenada por intervalos en los que se usa un mismo *tipo* de palabra, sino que, adicionalmente, el término *Molino* está siendo aplicado a cada uno de tales tipos de vocablos (sustantivo, adjetivo, verbo). Literalmente se están moliendo los vínculos petrificados o sustancializados entre las funciones, entendidas como tipos de palabras, y las palabras. En efecto, entre los versos 241 y 243, el apartado del molino se ocupa de sustantivos que podríamos llamar *convencionales* (viento, aliento, cuento, intento), y luego, entre los versos 257 y 259, se hace cargo de sustantivos que se derivan de verbos (alejamiento, amasamiento, engendramiento). Más adelante, en un intervalo como el que va del verso 400 al 405, el molino se aplica a los verbos (*invento*, *ahuyento*, por ejemplo) y, luego, entre el verso 415 y el 430, aquel se emplea contra los adjetivos (*contento*, *opulento*, *corpulento*).

Empero, ha de reconocerse que el hecho de que el molino realmente está deconstruyendo el estatuto de las categorías gramaticales como propiedades intrínsecas de las palabras, solo se hace *plenamente patente* en la segunda etapa de la deconstrucción del Canto V. Explico esto.

La deconstrucción de la mentada sustancialización de los distintos tipos de palabras implica dar al traste con un código según el cual, por ejemplo, la palabra *corpulento* sirve única y exclusivamente para calificar a algo o alguien, y no para indicar, digamos, una acción. Consecuentemente, si el *molimiento* se ha llevado a cabo adecuadamente, en la segunda etapa debe haber algún indicio de que se ha liberado al lenguaje de la camisa de fuerza de la gramática y que, en virtud de ello, la *maleabilidad* del mismo se ha traído a escena (mediante algún tipo de construcción poética). En otros términos: si la primera etapa de deconstrucción tuvo éxito, entonces, de manera análoga a como el molino de piedra y madera hace al trigo dúctil para ser amasado y convertido en pan, el molino de *Altazor* ha de haber

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

hecho *maleables* las palabras al desustancializar la categorización que las mantenía rígidas y maniatadas.

Esto último, efectivamente, es lo que ocurre en la segunda etapa de la deconstrucción. La consecución del molimiento conduce a que, allí, las palabras sean *amasadas* de dos maneras —haciendo manifiesta la maleabilidad del lenguaje—. Por un lado, se toman palabras reales y se les da un uso que ‘no les corresponde’ según la concepción tradicional. Por ejemplo, en los versos 497 y 498 los sustantivos son usados como verbos: “La cascada que *cabellera* sobre la noche/ Mientras la noche se *cama* a descansar” (Las cursivas son mías). Por otro lado, se emplean palabras inventadas a las que —con todo y su carácter ficticio— es posible reconocerles una función específica dentro de la oración. Por ejemplo, en “Las *verdondilas* bajo la luna del *selviflujo*/ Van en *montonda* hasta el *infidondo*/ Y cuando *bramuran* los *hurafones*” (versos 551-53. Las cursivas son mías), podemos identificar sustantivos (*verdondilas*), adjetivos (*del selviflujo*), sintagmas adverbiales (*en montonda*) y verbos (*bramuran*).

Una vez culminada esta tarea del Canto V, la liberación del lenguaje del significado gramatical (y, por ende, el mundo externo) se siente cada vez más cerca. No obstante, es importante notar que las relaciones sintagmáticas siguen en pie, es decir, las palabras aún se organizan de tal modo que la combinación de las mismas permite capturar algún tipo de significado.³¹ Por ejemplo, en el verso “Las verdondilas bajo la luna del selviflujo” (verso 551) es posible entender que algo está bajo algún tipo de luna, aunque no se sepa qué es ese *algo* ni a qué tipo de luna se alude. La pervivencia de este último aspecto (las relaciones sintagmáticas) es lo que conduce, precisamente, al Canto VI, cuyo objetivo será deconstruir este pilar restante, lanzándonos así a lo que Norma Ortega denomina “[una] desarticulación sin precedentes” (2000, p. 231).

La estrategia de deconstrucción que allí se emplea resulta patente desde el primer verso del canto: “Alhaja apoteosis y molusco”, anuncia que lo que marcará este sexto momento del poema serán las combinaciones arbitrarias de palabras. Esta estrategia de deconstrucción produce una suerte de ‘centelleo’ de términos acompañados ocasionalmente por artículos, conectores lógicos (*y*, *o*) o preposiciones que, las más de las veces, desafía los intentos por ofrecer una interpretación coherente del mismo, mientras que, en otros, la alienta. Sin duda, la presencia de conectores y preposiciones motiva esta última actitud. Después de todo, estos dos tipos de palabras son claves para establecer relaciones lógicas, espaciales o temporales y dar, así, una interpretación de lo dicho. De hecho, esto último parece posible en el caso de determinados pasajes, aunque dar unidad a la

totalidad del Canto parece mucho más complejo. Considérense, por ejemplo, los siguientes versos: “Quién diría/ Que se iba/ Quién diría cristal noche/ Tanta tarde/ Tanto cielo que levanta/ Señor cielo/ cristal cielo/ Y las llamas/ y en mi reino/ Ancla noche apoteosis” (102-11). Haciendo un esfuerzo imaginativo de gran envergadura, podríamos aventurar la hipótesis de que ellos hablan de alguien que ha partido (“Quién diría/ Que se iba”), probablemente un soberano (“en mi reino”), cuya ausencia ha propiciado la conquista de su reino (“Y las llamas/ y en mi reino/ Ancla noche apoteosis”). Sin embargo, una interpretación tal se basa en exceso en conjeturas o afirmaciones para las que no podría ofrecerse una justificación sólida. Considerando esto, podemos decir con certeza que en este Canto VI asistimos a la fase última de la paulatina deconstrucción de la oración y la frase, que ya había iniciado en los Cantos III y IV. Ciertamente, ahora estamos ante palabras respecto de las cuales apenas si puede afirmarse que hacen parte de una estructura mayor a cuyo significado contribuyen. Sin embargo, aquellas siguen siendo reconocibles aquí; son *las palabras de siempre*, esos nombres que señalan las cosas del mundo: “raíces”, “apoteosis”, “corazón”, “tarde”, “molusco”. Esto quiere decir, entonces, que el lenguaje aún se encuentra atado a la realidad fáctica, a la naturaleza. Pero, como lo ha dicho Huidobro, la poesía creada debe ser una poesía “sin relación con el mundo externo” (1994c, p. 172).

Por este motivo, la llegada del Canto VII resulta inevitable. En él, la estrategia de deconstrucción se dirige a las palabras mismas y consiste en presentar al lector grafos que aquel no puede reconocer como vocablos³²: “Aruaru/ urulario/ Lalilá/ Rimbibolam lam lam” (versos 6-9). Con esto, sin duda alguna, se da el golpe final al lenguaje objetivo: en la medida en que ya no hay nada reconocible como palabra, ya no hay referencialidad alguna al mundo externo. Entonces, el objetivo creacionista del poema se ha cumplido.

Sin embargo, esta falta de referencialidad del lenguaje y su reducción a la dimensión puramente fónica, parece haber conducido a una especie de tartamudeo sin sentido, con lo que la tentación de decretar la ininteligibilidad del Canto VII crece de manera peligrosa. Entonces, es menester hacer frente a la cuestión que motiva este ensayo: ¿acaso carece el Canto VII por completo de significado, al punto de poder ser juzgado como “algo que se nos ofrece como poesía, pero que al momento de palpar a fondo, se desvanece en la nada dejando tan solo la estela de su inconsistencia” (Ortega, p. 231)? Mi respuesta, como anuncié, es negativa. El Canto VII no solo tiene significado, sino que lo tiene en un sentido plural: como *significado general*, como *significación mágica*³³ y como *significado ilocucionario*.

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

El primer significado del Canto VII (v.g., el general) radica en el lugar que este ocupa como momento culmen —o *telos*— del proceso de deconstrucción que articula a *Altazor*. Dicho significado ha de entenderse como *general* ya que se deriva de la pertenencia del canto a una estructura mayor dotada de sentido. Ciertamente, una vez que una interpretación sólida y global del poema *Altazor* se ha establecido, el Canto VII puede dejar de ser visto como una arbitrariedad sin sentido y comenzar a ser reconocido como el momento en que se cumple el objetivo del poema anunciado en el Prefacio: retrotraer al lenguaje a la pura sonoridad originaria, desde el cual la verdadera creación es posible, siguiendo la poética huidobriana.

El segundo significado que cabe atribuir al Canto VII es *ilocucionario*. Este último tiene una doble cara.

Por un lado, este significado consiste en el hecho de que, al ser leídos, los distintos versos del canto adquirirán una fuerza ilocucionaria particular y, dado que la fuerza ilocucionaria tiene un importe significativo *propio*, puede concluirse que el Canto VII tiene esta misma propiedad (el significado). En efecto, aunque solo quedó sugerido en el momento en que abordamos este tema, la fuerza ilocucionaria tiene, en primer lugar, un importe relevante en lo que refiere al significado de lo que se dice. Como se vio en su momento, una frase tan simple como *Cierra la puerta* no quiere decir lo mismo cuando se emplea una fuerza directiva que cuando se utiliza una fuerza asertiva. En ese sentido, es claro que el significado de una preferencia no puede ser establecido de manera completa en ausencia de la fuerza ilocucionaria (cfr. García, p. 208). Así pues, a partir de esta toma de conciencia podemos aventurar, por ejemplo —y siguiendo a Austin—, que una lectura entusiasta de versos como “Al aia aia/ ia ia ia aia ui/ Tralalí/ Lali lalá” (1-5), nos permitiría determinar que el significado ilocucionario de los mismos consiste en ser una indicación de jolgorio (lo que puede calificarse como una fuerza ilocucionaria declaratoria o asertiva).

Pero, por otro lado, el significado ilocucionario consiste también en el efecto que esa lectura del poema tiene en el lector; después de todo, una vez que se ha arrancado el contenido proposicional al lenguaje, solo nos queda la fuerza ilocutiva y el *efecto perlocucionario* que esta última puede tener.³⁴ Tal efecto no es otro que el presentarle al lector, *a viva voz* ese aspecto central del significado que está presente en el lenguaje, pero que con frecuencia se le oculta: su fuerza ilocucionaria. La dimensión pragmática que este segundo aspecto del significado ilocucionario abre, nos dirige de inmediato al *significado mágico*. Lo que motiva esta conexión, es la centralidad que lo pragmático tiene en la definición de este último sentido en que atribuye significado al Canto VII, como veremos a continuación.

Tal como se señaló al principio de este ensayo, la significación mágica implica llevar a cabo dos *acciones* concatenadas: primero, romper con la norma de la *significación* gramatical y, segundo, elevar al lector por sobre “[el] plano habitual” (Huidobro, 1994b, p. 125). Este plano habitual, sin embargo, no es simplemente la realidad fáctica (o naturaleza exterior) y su peculiar lógica. Por el contrario, y como se ha visto a lo largo de la deconstrucción que se ejecuta en *Altazor*, dicho plano consiste simultáneamente en esa serie de parámetros (casi inconscientes) con base en los cuales se componen e interpretan los textos literarios. La unidad de los actantes, la posibilidad de establecer familiaridad con las descripciones del texto e, incluso, el seguimiento de reglas gramaticales o de construcción de oraciones (sintagma y paradigma) eran algunos de tales parámetros *subconscientes*.

Así pues, podemos decir, que la significación mágica del Canto VII —y el efecto perlocucionario que este produce— consiste en que, con su violencia sobre el último rescoldo del lenguaje objetivo, arranca al lector de su adormecimiento en el mundo fáctico de prácticas (lingüísticas) naturalizadas al hacerlo consciente de su naturalización de tales prácticas. Y, al lograr esto, el Canto VII eleva simultáneamente al lector al plano donde el papel puramente acariciador del lenguaje, o lo que es lo mismo, su fuerza ilocucionaria, se pone de manifiesto, develando su potencial creador. En este punto, significación mágica y significado ilocucionario se entretajan; mediante la primera, Huidobro nos señala la posibilidad de *crear algo nuevo*, mientras que, a través de la segunda, Austin elucida el sentido en que hacemos cosas con palabras que tienen un efecto directo sobre el mundo. Tal como lo indica la teoría de los actos, al “aprobar, excomulgar, nombrar, bautizar” (García, p. 204), algo del mundo se modifica; algo es incluido o excluido, cobra sentido o se hace visible, y entonces, tenemos frente a nosotros un nuevo estado de cosas que, como podría decirse en clave del Creacionismo, trastoca el sueño de lo ya dado.

Pero no solo ocurre que el significado ilocucionario y mágico establezcan un nexo entre sí por vía de lo pragmático. Al mismo tiempo, estos dos significados están en una relación dialéctica o de codependencia con el significado general atribuido al Canto VII.

Por un lado, hay que notar que este significado general no podría sostenerse sin la existencia del mágico y del ilocucionario, ya que es solo porque hay una reducción del lenguaje a lo meramente fónico en el último canto que este puede afirmarse como momento culmen del poema. Pero, al mismo tiempo, en la medida en que el canto hace parte del proceso de deconstrucción llevado a cabo por el poema, puede develarse el sentido de

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

ese conjunto arbitrario de grafos que componen este último momento de *Altazor*.

Esta mutua implicación de los significados nos pone sobre la pista de la paradoja (que no la contradicción) que acojo al defender una interpretación global del poema de Huidobro: para darle sentido a este último es necesario reconocer que el cometido del mismo es destruir el *sentido o la significación* en su acepción convencional, es decir, como esa serie de parámetros de composición e interpretación que han sido naturalizados. Con ello, valga aclarar, no se cae en contradicción alguna. Por el contrario, se hace la venia a “la máxima anarquista de Bakunin «Destruir es crear»” (Calinescu, p. 124) y, por ende, al Creacionismo mismo. Así, quedamos a salvo de la perspectiva, tan recurrente como quizás *simplista*, de juzgar al Canto VII como un mero balbuceo, y a *Altazor* como algo imposible de aprehender mediante un sentido completo.

Referencias

- Apollinaire, G. (1994). Sobre la pintura. En *Meditaciones estéticas los pintores cubistas* (pp. 13-33). Madrid, España: Visor.
- Austin, J. L. (1995). Emisiones realizativas. En L. M. Valdés (Ed.), *La búsqueda del significado: lecturas de filosofía del lenguaje* (pp. 415-30). Madrid, España: Tecnos.
- Butler, C. (1994). The Dynamics of Change. En *Early modernism literature, music, and painting in Europe, 1900-1916* (pp. 1-14). Oxford: Clarendon.
- Calinescu, M. (2003). La idea de vanguardia. En *Cinco caras de la modernidad: vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (Francisco Rodríguez Martín, trad., pp. 103-52). Madrid, España: Alianza.
- Descartes, R. (2009). *Meditaciones acerca de la filosofía primera seguidas de las objeciones y respuestas* (Jorge Aurelio Díaz, trad.). Bogotá, D.C., Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- García, A. (1997). Propositiones y actos de habla. En *Modos de significar: una introducción temática a la filosofía del lenguaje* (pp. 195-211). Madrid, España: Tecnos.
- Heidegger, M. (2001). La frase de Nietzsche: «Dios ha muerto». En H. Cortés (Ed.), *Caminos de Bosque* (Helena Cortés y Andrés Arturo Leyte Coello, trads., pp. 157-97). Madrid, España: Alianza.
- Huidobro, V. (2013). *Altazor* (Edición de René de Costa). Madrid, España: Cátedra

- Huidobro, V. (1994a). *Non Serviam*. En *Poética y estética creacionistas* (pp. 123-25). México D.F., México: UNAM.
- Huidobro, V. (1994b). La creación pura. Ensayo de estética. En *Poética y estética creacionistas* (pp. 129-39). México D.F., México: UNAM.
- Huidobro, V. (1994c). El Creacionismo. En *Poética y estética creacionistas* (pp. 160-76). México D.F., México: UNAM.
- Huidobro, V. (1994d). Arte poética. En *Poética y estética creacionistas* (p. 19). México D.F., México: UNAM.
- Lidov, D. (2005). Prelude: Is Language a Music? En *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification* (pp. 1-14). Bloomington, EE. UU.: Indiana University Press.
- Ortega, N. A. (2000). *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial.
- Pérez, M. Á. (enero-mayo de 2015). *Filosofía del lenguaje (A.S.O.)* (Comunicación personal de Profesor de planta, Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Filosofía).
- Real Academia Española. (2018). Palabra. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=RU1938s>
- Saussure, F. (1994). Lingüística sincrónica. En Saussure, F. *Curso de lingüística general* (24ª edición, Amado Alonso, trad., pp. 120-57). Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Torres Duque, Ó. (enero-mayo de 2017). *Historia de las literaturas de vanguardia* (Comunicación personal de Profesor de planta, Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Literatura).
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. (Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, trads.). México D.F., México: UNAM.

Notas

¹ Si bien es cierto que muchos rechazaron el arte vanguardista por considerarlo *ininteligible* (entre otras cosas), considero que el hecho de que hoy en día hablemos de las vanguardias y que estas tengan un lugar en la historia del arte (a lo menos) es una de las pruebas de que el arte vanguardista no fue desechado por todo el mundo.

² Esta idea se halla en el manifiesto “*Non serviam*”, donde la poética creacionista se expone por vez primera:

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? [...] /» Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, [...] nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro. (versos 123-24).

³ En este ensayo, hablo de *deconstrucción* para hacer referencia al doble proceso signado en la máxima vanguardista *destruir para crear o crear destruyendo*.

⁴ “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas/ Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo[...]los míos son mejores.» (Huidobro, 1994a, p. 124).

⁵ De manera puntual, cabría decir que esta circunstancia había sido descrita por Apollinaire en el momento en que define el cubismo órfico como un “arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad” (p. 31).

⁶ En este ensayo, usaré *significación* y *significado* como términos intercambiables; esto es, como palabras con las que se señala el *sentido* de algo, que no su importancia.

⁷ Aunque más adelante se especificará el sentido de esto, al hablar de *lógica* me refiero al modo en que funcionan las cosas del mundo que está atado, por supuesto, al modo humano en que comprendemos dicho funcionamiento. Por ejemplo, el hecho de que ciertas categorías se comprendan como aplicables a determinados objetos (decimos que un reloj es *grande* y que un hombre es *moral*, pero no lo contrario, que un reloj es *moral*) o el modo en que comprendemos ciertas relaciones causales (si el sol sale y la piedra se calienta, es porque el sol la ha calentado y no al contrario). Por otro lado, vale la pena apuntar la dificultad que esa *independencia* de la palabra respecto de la realidad fáctica supone, ya que, al pertenecer al hombre, no sería del todo independiente. Con todo, aquí seguiremos los planteamientos del Creacionismo; la anterior discusión excede el propósito de este ensayo.

⁸ El sentido de tal *elevación* se aclarará una vez se explique el triple significado Canto VII.

⁹ Hablo aquí de *pista*, dado que, solo cuando se comprenda el movimiento deconstructivo del poema y el sentido del Canto VII, esto quedará completamente sustentado.

¹⁰ Cabe resaltar aquí el hecho de que la creación se describe como anterior al *nombre* (sustantivos) y no al *verbo* como ocurre en el relato bíblico. A mi modo, con ello se reafirma la pertenencia del poema al *credo* Creacionista, cuya preocupación central es lograr que el lenguaje se siga limitando a *nombrar las cosas del mundo*.

¹¹ Adicionalmente, hay que notar cómo la descripción del ruido como aspecto inseparable de *las olas del mar*, establece el vínculo entre lo sonoro y lo primigenio (el mar, el agua, de donde todo surge).

¹² A este respecto, es importante recordar que, a la hora de elaborar su teoría, el interés de Austin recae en acciones que *solo podemos llevar a cabo mediante las palabras*, como lo son prometer o bautizar, y no aquellas en las que las palabras son, digámoslo así, un elemento que puede acompañar o no determinada acción. Considérese el caso en el que se quiere asustar a alguien. Alguien puede llevar esto a cabo diciéndole a la otra persona que hay un fantasma merodeando por la casa, o simplemente ocultándose y saliendo repentinamente del escondite cuando la víctima se acerca (en cuyo caso no se acude a las palabras).

¹³ En torno a esta división, es importante notar que mientras que el contenido proposicional y la fuerza ilocucionaria —y sus actos correspondientes— están del lado del hablante, el efecto perlocucionario queda del lado del oyente, es decir, depende de variables que la teoría de los actos de habla no entra a analizar.

¹⁴ Vale notar que aquí pongo entre paréntesis el sinnúmero de variables del lado del oyente que contribuyen a la determinación del efecto perlocucionario. Ciertamente, como se comprueba fácilmente en numerosos escenarios de la vida cotidiana, elementos como el estado psíquico de quien escucha pueden incidir en el efecto perlocucionario que resulta de un acto de habla.

¹⁵ Valga advertir al lector que esta *continuidad narrativa tradicional* será una suerte de muñeco de paja a partir del cual —espero— explicaré más claramente en qué consiste la continuidad narrativa alterna.

¹⁶ Esto implicaría, por ejemplo, que si sabemos que, según *el orden del mundo*, la piedra se calienta (efecto) porque el sol ha salido y lleva un tiempo iluminando la piedra (causa), en el texto literario no se nos diga que es porque la piedra se ha calentado que el sol ha salido. En ese sentido se evitaría ir contracorriente de la *lógica del mundo*, haciendo lo dicho más fácilmente inteligible, circunstancia que tiende a verse interrumpida en el tratamiento que varias vanguardias dan al lenguaje.

¹⁷ En la sexta meditación de sus *Meditaciones acerca de la filosofía primera*, Descartes comenta lo siguiente:

si quiero pensar en un Quiliágono, concibo en verdad muy bien que es una figura compuesta de mil lados, tan fácil como concibo que un triángulo es una figura compuesta solo de tres lados; *pero no puedo imaginar los mil lados de un Quiliágono como lo hago con los tres del triángulo*, ni, por decirlo así mirarlos como presentes con los ojos de mi espíritu. Y aunque, según la costumbre que tengo de servirme siempre de mi imaginación cuando pienso en las cosas corporales, sucede que al concebir un Quiliágono, *me represento de manera confusa alguna figura es, sin embargo, muy evidente que esa figura no es un Quiliágono*, porque no difiere en nada de la que me representaría si pensara en un Miriágono” (AT IX, 57-58. Las cursivas son mías).

EL POEMA *ALTAZOR* COMO DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

¹⁸ Mantengo aquí el *p.* para evitar confusiones con las citas de los Cantos: los números en estas refieren al verso, mientras que las primeras corresponden a la página de la edición de Cátedra que aquí manejo.

¹⁹ Como “Una tarde” (p. 57) y “Entonces oí hablar al Creador” (p. 58).

²⁰ En palabras de Heidegger, esto se condensa en lo que viene a ser el “sentido metafísico de la frase metafísica “Dios ha muerto” [y es que] el fundamento suprasensible del mundo suprasensible, pensado como realidad efectiva y eficiente de todo lo efectivamente real, se ha vuelto irreal” (Heidegger, 2001, p. 197)

²¹ La traducción es propia:

For everyday speech (leaving aside the more elaborate special forms like jokes, orations, novels, and so on) linguistics identifies the *sentence* as the largest unit reliably accounted for by structural rules. The parts of a sentence constitute a stratified hierarchy: clauses, phrases [...], words, morphemes, phonemes. (Lidov, p. 4)

²² Sigo aquí la definición de ‘palabra’ de la RAE: “Unidad lingüística, dotada generalmente de significado, que se separa de las demás mediante pausas potenciales en la pronunciación y blancos en la escritura” (2018).

²³ Se lee, por ejemplo:

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

De los ojos senderos de horizontes
Flor proyectada en cielos uniformes (III, 1-4)

²⁴ El otro esquema formal sería el del sintagma o el de las relaciones sintagmáticas.

²⁵ En torno a esta desarticulación del vínculo usual (dentro de un lenguaje consensuado) entre verbos y sujetos que reciben o realizan la acción, es importante notar que, si bien ella ya estaba presente en el Prefacio y en los cantos anteriores, es en el Canto III donde se convierte en el centro de la construcción poética, de modo tal que la corrupción de las reglas de construcción oracional se hace manifiesta.

²⁶ “Por eso hay que cuidar el *ojo* precioso regalo del cerebro/ El ojo anclado al medio de los mundos/Donde los buques se vienen a varar/ ¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer?/ ¿Qué haremos si han hecho mal de *ojo* al *ojo*?/ Al *ojo* avizor afiebrado como faro de lince/La geografía del ojo digo es la más complicada” (IV, 31-36). “Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas a cicatrizar/ Entonces no se pegan los ojos como cartas/ Y son cascadas de amor inagotables/ Y se cambian día y noche/ Ojo por ojo.” (Canto IV, versos 52-56).

²⁷ En virtud de este tipo de relaciones entendemos que, por ejemplo, en la oración “El caballo relincha”, *caballo* puede ser reemplazado por palabras como *corcel* o *potro*, pero no por *elefante*.

²⁸ Con esta anotación sobre *tipos* de palabras no quiero decir que no existan otras (más finas o analíticamente más potentes). Por el contrario, quiero aprovechar una visión común o generalizada —y también algo simplista— contra la cual considero que las vanguardias protestan a través de lo anárquico de su uso del lenguaje.

²⁹ Esta idea común sobre el lenguaje, la tomo de lo que se conoce en filosofía como ‘imagen agustiniana del lenguaje’, comprensión detectada y perfilada por el segundo Wittgenstein en su examen del fragmento de las *Confesiones* que abre las PI (§§1-28). En torno a ella, es importante notar su resonancia con el momento de creación al cual se alude en *el mito* del Prefacio, como un estadio *anterior al nombre* (y no al verbo).

³⁰ En todos los versos citados, las cursivas son mías.

³¹ Aquí sigo lo dicho por Saussure (1994) sobre las relaciones sintagmáticas (cfr. pp. 148-49).

³² Por supuesto, tal imposibilidad presupone -de modo implícito- que el lector posee una lengua conocida por Huidobro, y que en tal lengua no hay ninguna palabra que sea identificable con alguna de los grafos o *aparentes sintagmas* del Canto VII. En ese sentido, habría que disculpar el caso en el que uno esos grafos pudieran coincidir con alguna palabra de, pongamos por caso, una lengua indígena.

³³ Dado que este segundo sentido del significado del Canto VII se corresponde con un concepto de Huidobro, hablo de *significación* y no de *significado* como en los otros dos casos.

³⁴ No determino más pormenorizadamente esta segunda cara del significado ilocucionario, ya que el efecto perlocucionario está fuertemente sometido a elementos circunstanciales o contextuales relativos al oyente (altamente específicos).

REVISTA STULTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 2, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2019

ISSN 0719-983X

Acceso abierto: hacia la gestión asociativa de bienes cognitivos.

Santiago José Roca Petitjean

Cobertura de servicios digitales, posconflicto y creatividad en Colombia: un análisis crítico.

José Rodrigo Córdoba-Pachón

Análisis de datos textuales. Una primera aproximación.

Joan Calventus Salvador

El poema *Altazor* como deconstrucción del lenguaje.

María Juliana Zamora Varela

Las similitudes entre el teatro jesuita y franciscano como método de integración de culturas.

Jesús Lara Coronado

La enseñanza de la Historia de Venezuela en el marco del proyecto de educación de la sistemología interpretativa.

Miriam Esther Villarreal Andrade

Reseña de Chomsky, N., Mouffe, Ch., Ramonet, I., ... Butler, J. (2017). *Neofascismo. De Trump a la extrema derecha europea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.

Natalia Picaroni Sobrado



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

SEDE PUERTO MONTT