

LECTURA DE *AL TAZOR*

por Federico Schopf

La reiterada resistencia de *Altazor* a las interpretaciones totalizantes ha terminado por adquirir una tentadora capacidad persuasiva: *Altazor* parece ser -en el sentido de una lectura unívoca, exhaustiva, coherente- una obra ilegible que excede los límites de una interpretación de esta especie, no se le adecua, aparece dentro y fuera de ella, contradice su afirmación excluyente.

Mi propósito es seguir las indicaciones del texto -las que surgen de su interrelación con el momento actual- y dejar que tome la forma de una obra abierta, esto es, liberada o desprovista, ya sea por fracaso, por voluntad o por su curso errático, de una estructura relativamente fija, de una relación de continuidad o incluso equilibrio entre sus partes, de un desarrollo progresivo; en suma, no comprendiéndola como analogía de una totalidad, un orden trascendental u objetivo que - desde cierta autosuficiencia textual- instale al lector sólo en la actitud pasiva de la contemplación.

Quizás el texto de *Altazor* sea -y no sólo ahora- extremadamente dependiente de los contextos de moda y época. Quiero decir, un texto cuyo despliegue y orientación significativa se constituye recién en su interacción con el entorno, que introduce modificaciones significativas o referenciales y acaso jeroglíficamente distintivas en el transcurso de la escritura.

El sujeto de la lectura es el punto de intersección, contacto, cruce, descruce entre el texto y los diversos contextos en que se inserta: Es su mediación la que empalma y libera energías que, en el presente, se han vuelto extraordinariamente (im)previsibles. Una mirada a la recepción crítica de *Altazor* abre paso a la sospecha de que no siempre ha sido leído y comprendido desde los presupuestos más adecuados, algunos de los cuales conciernen a la atribución (insostenible) de una identidad estable al sujeto apelado, cuya consistencia, según este presupuesto, habría atravesado incólume la crisis moderna del sujeto y su identidad. Al parecer, las secuencias significantes del texto no habrían tenido la suficiente fuerza indicativa como para reorientar al lector hacia otras direcciones de la lectura (1).

Por el contrario, la extrema mediatización de la experiencia en la actualidad -por la tupida red de medios masivos- y el carácter disperso, distraído, ansiosamente distraído del lector o, al menos, de una parte substantiva de ellos, reencauza su relación con el texto, lo introduce en otros canales -más disgregados, discontinuos- de percepción. En la deriva de una cotidianidad deslavada, la superficie opaca, neutra, ilegible, algo decorativa, del texto se abre -en apariencia sin motivación alguna- como una pantalla de súbito iluminada o como la luz hipnótica de los avisos de neón, desplegando sensaciones e imágenes que no sólo son reconocidas por el lector, sino que entreabren dimensiones del espacio y del tiempo, lugares de instalación que responden a las opciones actuales de (des)orientación y deseo de (no)fundamento.

Metafísica y poesía

Una pregunta recorre la escritura (dispareja, alucinante, mecánica, banal) de *Altazor*. La estremece en sus instantes más altos -sosteniéndola en su derrumbe-, justamente porque toca fonda, desfonda, deja ver el abismo: la falta de agarradero, de medida, que se abre tras ese aparente fundamento. ¿Por qué (el sujeto propone, necesita, anhela) el ser y no más bien la nada? ¿Qué significa ser? ¿Qué significa nada?

Suplementaria de esta pregunta -o al revés- aparece otra acerca de la poesía, su poder de conocimiento, su capacidad representativa o, al menos, de mostración o referencia.

Esta última pregunta referida a los límites y alcances de la poesía resurge reiteradamente a lo largo del poema, también bajo la forma de una puesta a prueba de diversos modos de hacer

poesía, y exhibe no sólo la voluntad de conocimiento de un yo que cree ser el sujeto del discurso -y lo es en partes del texto-, sino asimismo un desplazamiento de su figura, que lo hace ajeno a otros momentos de la escritura, en que es sustituido por un sujeto que lo excede y excede el fracaso de sus esfuerzos.

Génesis del poema

Huidobro aseguraba que había empezado a escribir *Altazor* fines de la Primera Guerra Mundial y su crepuscular atmósfera de apocalipsis e inauguración de una nueva era (eran los años de *La Decadencia de Occidente* de Spengler y el triunfo de la Revolución Rusa).

Es sabido que el poeta, de paso por Madrid, en 1919, declaró que era "portavoz de un libro todavía inédito, "Voyage en parachute", en que se resuelven arduos problemas estéticos" (2). Por otra parte, entre 1925 -año de publicación de sus *Manifiestos*, que defienden el creacionismo- y 1931 aparecieron varios anticipos que, modificados, se integran más tarde al poema (3). Entre ellos -en *La Nación* de Santiago de Chile en 1925- un largo fragmento del Prefacio, traducido supuestamente del francés por Juan Emar que, así, podría ser considerado como coautor de gran parte de este Prefacio, ya que reaparece literalmente en la primera edición de *Altazor*.

Éstos y otros anticipos hacen plausible la idea de que efectivamente Huidobro haya elaborado, paralelamente a su producción creacionista, un poema que pudiera hacerse cargo de las experiencias y energías que no podían canalizarse o encontrar expresión en los moldes demasiado estrechos del creacionismo. *Altazor* sería el resultado final de ensayos escriturales que habrían surgido en contrapunto con el creacionismo y también con otras formas, tradicionales y vanguardistas, de hacer poesía. Desde este origen podría surgir la apariencia de un cúmulo de textos - una adición, un montaje- que tiene *Altazor* y que no corresponde necesariamente a ningún proyecto sistemáticamente realizado.

Ruinas

Quizás fue Enrique Lihn el primero que tuvo el ánimo o la destemplanza suficiente para llamar la atención sobre el envejecimiento relativamente rápido del poema, que ya habría sido a mediados de 1968 "en parte una ruina inservible, en parte una cantera o bien un ejemplo edificante de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga" (4).

A la descarnada observación de Lihn -que, en general, reconoce el desgaste común y desigual de las obras en el tiempo- habría que agregar que no sólo las ruinas son significantes en los poemas que las tratan como tema -en "A las ruinas de Itálica famosa" o en "Alturas de Macchu Picchu"-, sino que también en obras como *Altazor* su arruinamiento se convierte en una estructura significativa, al margen de la intención pretérita del poeta, en una especie de ícono constituido a posteriori en el curso del tiempo, no en el presente de la recepción inaugural del poema.

Poeta elevado

Una de las figuraciones del poeta que más resalta en la lectura y en el recuerdo de *Altazor* es la del poeta elevado, solemne de intención (aunque a veces llega a ser patético, incluso cómico), trascendental, tremendo, tenebrista, rebelde, ególatra, embargado por los grandes temas de la metafísica, que proclama el fin del cristianismo y se debate en la angustia de existir.

Es el poeta que -al inicio del Canto I- se enfrenta al ángel que guarda la entrada del lugar o tiempo de su "primera serenidad" y lo califica antitética, sacrílegamente de "ángel malo".

Es la figura del sujeto centrado -que reconoce su identidad de sujeto y de sujeto pensante- que hace la pregunta por el fundamento y por la capacidad de conocer la poesía, pero que -en tanto sigue preso en la estructura de la pregunta dirigida a la trascendencia- no es el mismo sujeto

que abrirá las dimensiones para una experiencia del (no) fundamento y para la poesía como consumación, como no ser.

La posición de este poeta es elevada, se encuentra en el espacio aéreo, incluso sideral -"la cola de un cometa me azota el rostro"-, muy por encima de los acontecimientos de la tierra y desde esta distancia y dominio, en que abarca la totalidad de la historia, proclama el fin del cristianismo:

95 Abrí los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro...

103 Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana

El derrumbe del cristianismo -de la sociedad cristiana y de la visión cristiana del mundo- coincide con el surgimiento de otro tiempo histórico - la alusión a la Revolución Rusa es evidente-, un nuevo comienzo:

110 Mil aeroplanos saluda la nueva era
 Ellos son los oráculos y las banderas

La posición de dominio es, sin embargo, aparente o al menos relativa al acontecimiento básico en la existencia del poeta, que es la caída. La caída es la imagen que alegoriza la condición humana. Desde ella -desde su velocidad natural, aminorada por un paracaídas que le permite la apariencia (fugaz) de dominio- despliega el espectáculo del fin del cristianismo, pero también o simultáneamente reconoce la condición trágica de su existencia condenada a la muerte, a su total desaparición.

Es desde la angustia que origina la caída (la temporalidad) que surge la pregunta por el fundamento, la indagación (des)esperada por el sentido de la existencia.

Pero -a pesar de la afirmación jubilosa de la muerte de Dios, que se entiende como liberación- aún retiene la forma de una pregunta dirigida a la divinidad o a un ámbito trascendente, aún aspira al encuentro de un ser fundante que garantice sentido, eternidad, duración.

La boca del poeta -con frecuencia patético- sigue siendo "parasitaria de la esperanza":

360 Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
 Que reniega y maldice
 Y pide cuentas de por qué y para qué

Verdad que -en el Canto IV- el "jugador aéreo" que es en ese momento, el poeta afirma su temporalidad y se despide simpáticamente de Dios:

1274 Adiós hay que decir adiós
 Adiós hay que decir a Dios

Pero la idea de la vida como expiación sigue reapareciendo en los segmentos que restan:

1497 El mar se abrirá para dejar salir los primeros naufragos
Que cumplieron su castigo
Después de tantos siglos y más siglos.

La angustia existencial -que pese al patetismo con que a veces se reviste, tiene un fondo de autenticidad- y la (dis)posición elevada y grave con que despliega el panorama del cruce de los tiempos no alcanza a impedir, sin embargo, que se deslice un toque de humor en las representaciones del poeta profético instalado en la inmensidad estelar:

143 Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza
Y me despeinan al pasar con el viento que desplazan

Este asomo de dandysmo e incluso de coquetería -junto con despertar una simpatía que terminará por salvarlo- produce un quiebre apenas perceptible en la solidez y homogeneidad de la figura elevada, solemne, profética del poeta, pero que es suficiente para dudar de su solvencia o de su disposición a defender una escenificación de sí mismo y de los acontecimientos en que no cree del todo, que no es el resultado de una indagación o iluminación poética, sino un enmascaramiento de su experiencia inmediata (caótica, fragmentaria, no capaz de totalización), que echa mano a la grandielocuencia y los lugares comunes de la época respecto de la decadencia de occidente, un golpe de autoridad necesario para sí mismo y, eventualmente, para los otros.

El simulacro del poeta elevado, con identidad continua, centrado, compacto - como el vaso de Sully Prudhomme: "Le vase où meurt cette verveine / d'un coup d'éventail fut felé"- se irá resquebrajando, no resistirá los embates de la experiencia, hasta caer hecho pedazos, dejando en su sitio al sujeto fragmentarizado, expuesto, en su fugacidad resistente, que al deshacerse irradie las fuerzas descubridoras de esta escritura.

El simulacro

La representación de las postrimerías del cristianismo, que el poeta centrado despliega como una grandiosa apropiación de la historia, no alcanza a disimular totalmente su carácter de simulacro -que no es una imitación, una copia del original, que finge una semejanza-, de vasto telón de fondo (de escenografía para la superproducción cinematográfica sobre la vida, pasión y muerte de Cristo y Cía), esto es, de un conjunto de lugares comunes que quiere ser la base histórica, la prueba documental de la certeza del poeta respecto a la muerte de Dios y el fin de una época. Sus representaciones no son el resultado de una penetración en el espesor (verdadero o ilusorio) de los materiales históricos, no son la reconstrucción de su esplendor pasado o de momentos que ya son vestigios. No recupera o medita la época a partir de las marcas (in)descifrables que aparecen en las ruinas, en la errática acumulación y dispersión de restos en que la usura del tiempo desgasta las inscripciones con intención de memoria y las va entrelazando y superponiendo con los imprevisibles jeroglíficos del (des)orden de los tiempos.

Contemporáneos de los años heroicos del cine, influidos por sus técnicas, estos simulacros de Huidobro recuerdan los decorados gigantescos de las películas como *Intolerance* (1916) de David Griffith, que tenían 70 metros de altura y 1600 metros de profundidad: "Eran -como dice Keneth Anger- una increíble Mesopotamia surgida en medio de una baranda de adormecidos *bungalows* coloniales...Allí permanecería durante años...Mucho tiempo después de que Griffith hubiera caído en el olvido y su epopeya fracasado...los muros del decorado se habían deformado tanto que el Departamento de Bomberos de Los Ángeles advirtió que el lugar era propicio a los incendios" (5). Un globo cautivo había sido instalado a gran altura, para el rodaje de planos de conjunto y panoramas.

Así, desde alturas todavía mayores, desde la escenificación cósmica de la voluntad de dominio, el poeta centrado y grandilocuente de *Altazor* hace coincidir los límites de su mirada (falsamente) panorámica con los límites del telón de fondo.

Pero la representación suena a hueco: es un simulacro, una superficie que disimula otro fondo, confeccionada con materiales fungibles en que han aparecido signos de deterioro, un envejecimiento que deja ver, tras los forados, no la profundidad de la época referida, sino las turbulencias de la primera mitad de nuestro siglo que son, por lo demás, las que zumban alrededor del poeta.

En este sentido, este simulacro de experiencia delata no sólo que el poeta no ha superado totalmente la visión religiosa, no ha hecho desaparecer del todo la trascendencia como horizonte, sino que la retiene como trascendencia en crisis o - como la ha calificado Hugo Friedrich- trascendencia vacía (6).

El protagonista

Como se sabe, como *Les Chants de Maldoror* como *Also sprach Zarathustra* que son parte de su genealogía- *Altazor* tiene un protagonista, cuyo nombre proviene de la combinación de alto y de azor, ave de cetrería. Anteriormente, había aparecido bajo el nombre de Altazor - en un anticipo del prefacio- y resultaba bilingüe, vagamente asociado a *l'azur* de Mallarmé y de Víctor Hugo, lo infinito, el espacio del ensueño, el color profundo del lápiz lázuli, con una etimología de origen persa (7).

En este Prefacio, Altazor es un personaje que irradia simpatía, algo adolescente para sus treinta y tres años -habiendo nacido "el día de la muerte de Cristo"-, es liviano, se desplaza por el espacio estelar con total desenvoltura, como si éste fuera su ámbito familiar, el lugar de residencia.

Hasta la primera versión de este Prefacio - la que apareció incompleta en 1925- la muerte no existe en este espacio sideral. Altazor, provisto de un paracaídas, deambula despreocupadamente como si la fuerza de gravedad no tuviera efectos sobre él, salvo cuando - en segmentos agregados con posterioridad al prefacio en la primera edición de la obra- asoma la muerte, que le hace caer vertiginosamente, identificando la gravedad con el paso del tiempo y el fin de su propia vida: "tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada".

Pero la presencia de la muerte -en esta parte del poema- no logra impregnar la totalidad de este espacio, ensombrecerlo: aguarda agazapada, más abajo, en la tierra. Por el contrario, el espacio sideral se despliega como un amplio escenario humanizado, vuelto doméstico, en que el protagonista se siente seguro, simpáticamente articulado al universo -como dice Ibáñez Langlois-, en "una pequeña naturaleza de artificio, un cosmos de salón", decorado en el más puro estilo del Art deco (8).

La muerte, en cambio, está en el origen de la angustia que embarga al sujeto poético de gran parte del Canto I y otros importantes fragmentos del poema.

Este sujeto se autorrepresenta en una figura en que se superponen, por lo menos, la imagen de un aviador, más bien de un aeronauta moderno que desciende provisto de un paracaídas, la del ángel rebelde, caído, estropeado, incluso salvaje y la de una especie de Icaro al que han substituido las alas de cera, esto es, se proyecta en una figura que convoca una serie de transgresiones: la expulsión y caída del ángel cristiano y el ascenso a las alturas, el anhelo de perspectivas más amplias y luminosas de Icaro -que se precipita, al derretirse sus alas, por sus pretensiones desmedidas- junto al descenso en paracaídas, que disminuye técnicamente la velocidad de la caída y amplifica el tiempo de la mirada.

Altazor cae en el espacio y en el tiempo y sufre una serie de transformaciones -en parte forzadas, en parte voluntarias o ardientemente deseadas- que lo van desintegrando en la

inmensidad inabarcable del espacio. Una lectura lineal -y con pretensiones totalizantes- exhibe el desarrollo del estado de ánimo del sujeto poético desde la angustia de ser hasta el júbilo por su nadificación. Pero esta es una lectura excesivamente incompleta, que reduce el tránsito a una sola dirección y supone una continuidad inexistente en el sujeto de la escritura y en el montaje del poema.

Es desde esta representación de Altazor en su caída que el sujeto poético se dirige a sí mismo -en la forma apostrofica que irrumpe en muchos fragmentos del poema- y se pregunta "¿Por qué sentiste el terror de ser?" ,en un mundo en que la trascendencia se ha perdido de vista o ha entrado en crisis y en que, por tanto, ha perdido el crédito irrestringido, la concepción trascendente del ser como fundamento.

No basta reconocer -como Nietzsche- "ya se ha puesto el sol, pero alumbra y abrasa todavía el cielo de nuestra vida, aunque no lo veamos"⁽⁹⁾. El deseo de persistencia o salvación del sujeto -un deseo anterior o exterior a su declaración de la muerte de Dios y que desborda sus pretensiones de centramiento, continuidad y control de sí mismo- le hace retener aún el esquema de la pregunta dirigida a la trascendencia. Pero desde la perspectiva de la época o -para ser más preciso- desde la intensidad de la propia experiencia discontinua del sujeto, el ser trascendente -anterior a la existencia- ya no es fundamento.

En estas circunstancias, el sentimiento de angustia del sujeto surge no sólo ante el abismo que se abre allí donde ya no hay fundamento, sino, más radicalmente, ante la temporalidad que aparece sosteniendo la existencia, que se dirige "a la muerte como un iceberg que se desprende del polo". La caída se hace alegoría de esta operación en que el ser - más bien, el no ser- se retrotrae al tiempo. El sufrimiento, en este sentido, prepara las condiciones para una visión trágica de la existencia.

La caída

La caída es el acontecimiento central del poema. Pero el poema mismo es una caída - una declinación, un proceso de desintegración- y carece de centro. En el Prefacio está representada como un desplazamiento despreocupado del protagonista -un (di)vagar- por el espacio cósmico que parece hecho a su medida y se despliega como su espacio natural de habitación. Sin embargo -en la serie de segmentos agregados a la versión primera del texto- la clausura de este espacio casi mágico aparece perforada por boquerones por los que se filtra la fuerza de la muerte que, desde abajo, desde la tierra, atrae irresistiblemente al ligero y juguetón protagonista: "Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto".

En el Canto I la caída se hace vertical, retorna momentáneamente a su representación tradicional en el espacio terrestre, según la ley de gravedad y, metafóricamente a la representación de la vida como una caída en el tiempo, que concluye en la muerte, el entierro, la desaparición.

La caída acontece en un espacio aparentemente homogéneo y continuo, pero que está sometido a violentas amplificaciones y contracciones, desde el espacio sideral, infinito, inconmensurable, hasta el espacio interior del sujeto, también insondable. Es un espacio discontinuo, que resulta de superposiciones, de un montaje.

La caída es múltiple y tiene lugar en el espacio exterior e interior, en la atmósfera y en el espacio sideral, cósmico, caótico, en la naturaleza y en la historia, en la profundidad abisal del yo, en el pasado y en el presente, en el porvenir, en la realidad y en la realidad virtual. La velocidad de la caída -que atraviesa estos diversos y discontinuos espacios- no es uniforme, no responde siempre a la ley de gravedad. Sus variaciones no dependen sólo de motivaciones naturales.

La caída es -en el sentido de la herencia retórica- alegoría del curso natural de la vida. Pero el paracaídas- que se inserta históricamente en la serie de implementos técnicos- desde las alas

de Icaro o Lilienthal hasta los propulsores actuales de los astronautas- introduce una intervención, una mediación técnica que aminora no sólo la velocidad física de la caída, sino que retarda o más bien dilata el paso del tiempo y -en el desdoblamiento de la reflexión o proyección de sí mismo y lo otro- permite ver y verse a sí mismo, fragmentariamente, en representaciones estáticas arrastradas por un devenir que nunca es alcanzado totalmente.

En los momentos de amplificación máxima y ya irrepresentable del espacio -en que el sujeto pierde todo punto de referencia relativamente estable, aunque pueda volver a relacionarse enseguida con otras manifestaciones medibles del espacio- la caída se transforma en un movimiento multidireccional y multidimensional, que se hace centrífugo y a pesar de que paradójicamente el sujeto lo trata de orientar hacia algo así como un no centro, hacia la búsqueda de un (no)fundamento en el devenir.

Este movimiento -en que el sujeto es su caída- conduce a su desintegración y a la desintegración del lenguaje, a su dispersión y suspensión, a su nadificación en el espacio y en el tiempo inconmensurables. En este sentido *Altazor* - como lo ha observado Guillermo Sucre- es un poema del fracaso, que expresa y representa "la desmesura y la imposibilidad de una aspiración del absoluto" (10) y también el fracaso cognoscitivo, por cierto, a partir de ciertos presupuestos acerca del conocimiento y su representación, que incluyen ciertas formas del sujeto -reconocimiento de identidad, continuidad entre razón, imaginación e intuición, estabilidad en la relación entre sujeto y objeto-, ciertas formas de aparición de la verdad poética como adecuación e incluso revelación. Pero este no es el único sentido - y tampoco el más radical o excluyente- de esta escritura.

La caída es la forma alegórica de la experiencia del sujeto, no una forma mimética y mucho menos simbólica. Pese a la discontinuidad evidente -quizás forzada, resultado de la impotencia- de la escritura, ésta produce -en grandes segmentos o en segmentos separados- la ilusión de una continuidad en el devenir y en el sentimiento de sí mismo de un sujeto en permanente disgregación. La caída alegoriza una temporalidad que acumula (des)apariciones en el delgado hilo de la permanencia de un sujeto que anhela acceder a una visión -revisión- afirmativa de la existencia en el tiempo.

El sujeto de la escritura -que apenas alcanza a sostener su forma como lugar de sustituciones e intermitentemente como sujeto de una metamorfosis- se autorrepresenta, a lo largo del poema, en las diversas figuras del poeta, del antipoeta y del mago. Estas figuraciones no se despliegan sucesivamente, sino que aparecen dispersas en los desiguales cantos del poema y se exhiben -en una reiteración discontinua- tanto en su representación explícita como en la puesta en práctica, más bien puesta a prueba, de la capacidad de conocimiento y de expresión de su escritura en cada caso.

Quizás uno de los fragmentos en que el poeta manifiesta con más intensidad su relación ambigua, conflictiva, dramática incluso, con la escritura poética - haciendo con ello evidente su interioridad descentrada- sea el siguiente:

175 Poeta
 Antipoeta
 Culto
 Anticulto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo
 sangrando sus problemas
 Solitario como una paradoja
 Flor de contradicciones bailando un fox-trot
 Sobre el sepulcro de Dios
 Sobre el bien y el mal
 Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra
 Soy un temblor de tierra
 Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo

Fragmento que - desde la (im)potencia de la escritura alcanza a entregar una visión del hombre como "animal metafísico cargado de congoja"-, aunque, por desgracia, se cae en una última imagen tremebunda, *kitschig*, involuntariamente cómica que se prolonga en la patética estrofa que sigue:

390 Crujen las ruedas de la tierra
 Y voy andando a caballo en mi muerte
 Voy pegado como un pájaro al cielo
 Como una flecha en el árbol que crece
 Como el nombre en la carta que envío
 Voy pegado a mi muerte
 Apoyado en el bastón de mi esqueleto.

El poeta de *Altazor* no sólo asume, en destacados momentos del poema, -sobre todo, en el Canto I- la (im)postura elevada desde la que despliega el simulacro del fin del cristianismo, sino que deja escapar (in)voluntariamente indicios suficientes de su insatisfacción ante esta impostura (sabe que la que está actuando ante los otros y ante sí mismo es falsa, inauténtica) y reconoce la caída como forma de la existencia, dejándose caer en una mezcla de lucidez y desesperación e intentando, a veces, aferrarse a una trascendencia y salvación en que no cree, pero también accediendo intempestivamente - más allá del telón de fondo: hacia arriba, hacia abajo, por detrás, por delante, hacia fuera, hacia adentro- a entrevisiones que lo desestabilizan como sujeto centrado y que no resultan directamente representables, llegando al límite de la significación, a la declinación de la palabra, a su destrucción, llevada a cabo también con propósito y desesperación significativa.

***Altazor* y el creacionismo**

El sujeto que asume la figura en devenir del poeta lleva a cabo una práctica escritural que necesita ir más allá del creacionismo -que hace estallar sus límites- y se orienta en una dirección que había sido abierta -y, en otro sentido, obstruida- por la ruptura trágica de *Les Chants de Maldoror* y algunos poemas de Rimbaud.

Ya desde una conferencia de 1921 (fragmentariamente publicada recién en 1931), la poesía creacionista debía "expresar lo inexpresable", esto es, ya no era -como Huidobro sostenía antes- "traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas" (11), sino, por el contrario, volvía a afincar su capacidad comunicativa en la palabra (como, por lo demás, según lo muestra Yúdice, nunca había dejado de serlo) (12).

En este mismo texto -que correspondería a un cambio decisivo en sus ideas de estética- Huidobro había sobrepasado o substituido el propósito inicial del creacionismo de representar mundos paralelos al real y afirmaba que la misión de la poesía era crear "el mundo que debiera existir", o sea, no sólo un mundo paralelo, sino alternativo y, aún más, que se presentara como un *deber ser* respecto al realmente existente. El creacionismo es ahora visionario: "alumbra de repente rincones desconocidos... [el poeta] conoce el eco de las llamadas de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí" (13).

Pero ni la "humanización" de las cosas -a través de su apropiación cognoscitiva, que las haría perder extrañeza, las haría familiares, o al través de su reproducción o mediación técnicas- ni sus últimos esfuerzos por ampliar el programa creacionista de la poesía fueron suficientes para mantener operativo este código al que los añadidos hacen poco coherente, para hacerlo compatible con la búsqueda metafísica que motivaba el proyecto (i)realizable de *Altazor*.

En la escritura de *Altazor* se liberan las energías y conexiones excluidas de la poesía creacionista, en cualquiera de sus momentos, en beneficio de la independencia absoluta de las imágenes respecto a lo real (obstrucción o desvío de las referencias) y se libera también la sentimentalidad reprimida por la reducción del sujeto a una "superconciencia" que controlaría el "delirio poético" (14). En este sentido, la búsqueda de un fundamento - que aparecería como un no fundamento- que permita acceder a una disposición del poeta trágicamente afirmativa, incluso optimista, pasa por la destrucción del creacionismo, cuyas partes desarmadas se convertirían en otros materiales para la escritura de *Altazor*.

***Altazor* y las vanguardias**

En esta revisión crítica o puesta a prueba de otras formas de hacer poesía - no sólo las tradicionales- tampoco salen mejor paradas las que surgen de la ruptura vanguardista, esto es, de las diversas vanguardias que -según se sabe, pero se olvida al considerarlas como unidad -, se excluyen y combaten mutuamente.

Este trabajo del sujeto crítico -instalado en el taller o, mejor, laboratorio en que examina la eficacia y resistencia de los materiales- no sigue necesariamente el desarrollo cronológico de la poesía anterior: su curso depende más bien de las dificultades prácticas que va encontrando el poeta en su ardua y siempre renovada búsqueda de una escritura - o aparato comunicativo-poéticamente eficaz.

Representativa de esta tarea es la serie de comparaciones -en el Canto III- en que el poeta muestra, con el ejercicio mismo del procedimiento, su esterilidad como medio cognoscitivo, su ineficacia para abrir los límites de la poesía anterior:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa buscamos
930 Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
935 Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
940 Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
Cosechar serpientes como almendras
Desnudar una almendra como un atleta
Leñar atletas como cipreses...
961 ... Electrizar alhajas como crepúsculos...
966 ...Etc., etc., etc.

La serie de imágenes -con novedad puramente formal- relaciona objetos y actos normalmente alejados en la experiencia convencional o previsible de la llamada realidad vivida; además, los instala en espacios también inhabituales, los coloca fuera de lugar.

La serie encadenada de imágenes -en que el poeta exhibe ingenio y destreza- podría continuar *ad nauseam*, rematando, por ello, en un fatigado etc., etc. Retrotrae también al origen de esta fórmula -ya retorizada a partir del surrealismo- en la conocida imagen de Lautréamont

Pero también advierte de los peligros - para el poeta y para la comunidad o el individuo al que se dirige- de dejarse envolver o narcotizar por la ilusión de conocimiento que puede entregar esta poesía:

600 Altazor desconfía de las palabras
 Desconfía del ardid ceremonioso
 Y de la poesía
 Trampas
 Trampas de luz y cascadas lujosas
 Trampas de perla y de lámpara acuática

Lo que el sujeto de *Altazor* busca -el (no)fundamento y la expresión auténtica de su experiencia- tampoco logra obtenerlo al través de la asunción y práctica mágica de la poesía. La transformación mágica de las imágenes -de acuerdo a poderes ocultos o a una vinculación especial del poeta con la realidad- no nos entrega una nueva visión o apertura respecto a algún fundamento o su inexistencia. Por el contrario, tendría el efecto sedante de una evasión que hace perder de vista momentáneamente la angustia existencial y sus motivos:

301 La magia y el ensueño liman los barrotes
 La poesía llora en la punta del alma
 Y acrece la inquietud mirando nuevos muros
 Alzados de misterio en misterio

Más allá de las licencias poéticas tradicionales y de las figuras legitimadas por la antigua retórica, otros usos de lenguaje -como el cambio de género de las palabras, la formación de nuevas palabras uniendo sílabas de términos y versos (horicielo, la violondrina y el goloncello), el acoplamiento de palabras morfológica y semánticamente separadas (montesul, montesol), la fusión de palabras siguiendo una falsa etimología (meteoro, meteplata, metecobre) la incrustación de palabras dentro de otras (la conocida serie en que se inserta la escala musical de notas), la transformación de sustantivos en verbos, forzando la norma lingüística (la cascada que cabellera la noche), la invención de palabras de género opuesto al de una palabra existente (el montaña), la sustitución sucesiva de términos en el mismo lugar de una estructura sintáctica (la herida de la luna de la pobre loca, la pobre loca de la luna herida, una especie de transposición), los neologismos como nochería, marería, etc-, constituyen intervenciones idiomáticas, posibilitadas algunas, las menos, por el sistema de la lengua española, resultado otras de diversas formas de violencia, que allanan el camino para una desestructuración o incluso destrucción más radical del lenguaje.

Desde luego, no es la figura tradicional del poeta y tampoco la del mago - situado entre el fabricante de ilusiones y el agente imposible de cambios en la realidad- quien está a cargo de esta operación en que se mezcla la radicalidad y su simulacro. Es un sujeto enfrentado encarnizadamente a las pretensiones visionarias del poeta (se nota que le duele a él mismo haber estado tanto tiempo en ese empeño) una especie de antipoeta que no sólo demuele la escritura poética en sus variadas formas de aparecer, sino que va más allá y somete las estructuras idiomáticas a la más extrema violencia -alternando, una vez más, en su precariedad, la violencia auténtica, de origen trágico, con la violencia escenificada, con el simulacro- haciéndolas estallar en su intento de encontrar a otros canales significantes.

Concepción del Lenguaje (I)

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

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

- Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
- 1005 Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)
- 1000 Un ritual de vocablos sin sombra
 Juego de ángel allá en el infinito
 Palabra por palabra
 Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
 Saltan chispas del choque y mientras más violento
- 1015 Más grande es la explosión

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

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

Esta proposición de la actividad poética como un choque de elementos del lenguaje - "y mientras más violento / más grande es la explosión"- no prolonga simplemente la idea que tiene Reverdy y retoma Breton (18) de la imagen nueva, vanguardista, como la aproximación de dos realidades lo más alejadas posibles (alejamiento no sólo espacial, sino temporal, semántico, ontológico, etc.), operación que es un acto de violencia respecto a la comprensión de la realidad como un sistema cósmico y de la poesía como una mimesis del cosmos.

Mayor cercanía delata esta comprensión de la poesía - la del poeta de *Altazor*- con el "sistemático desarreglo de los sentidos" de Rimbaud y con las declaraciones más radicales de Marinetti, aunque este último caso en otro tono -no el tono declamatorio, operáticamente heroico, más bien de bravata escenificada- y sin la interacción de diversas artes que caracterizó a las intervenciones o happenings futuristas.

El *Manifiesto técnico della letteratura futurista* (1912) proclama que "es necesario destruir la sintaxis", provocando el máximo de desorden a partir de la "imaginación sin hilos", que destruye el yo en la literatura y "lo sustituye con la materia, de la que se debe extraer la esencia a golpes de intuición" esto es, reemplazando al yo por "la obsesión lírica de la materia" (19).

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

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire

Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie...
Mais entêtons-nous à parler
Remuons des postillons
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
On veut des consonnes sans voyelles
Des consonnes sans qui pètent sourdement
Imitez le son de la toupie
Laissez pétiller un son nasal et continu
Faites claquer votre langue
Server-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité
Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne

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

La conciencia de vivir el fin de un mundo - presente ya en "Zone" de 1913- era ya muy intensa en Apollinaire, pero iba acompañada de un gran optimismo, quizás algo voluntarioso, respecto al porvenir. "L'ésprit nouveau et les poètes" - publicado en 1918 poco después de su muerte- proclama el advenimiento de los nuevos tiempos, en que los poetas tendrán la "tarea profética" de imaginar anticipadamente - como siempre ha ocurrido, aclara Apollinaire- los inventos que enseguida realizarán los científicos y los tecnólogos (20).

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

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

988 Con cortacircuitos en las frases
 Y cataclismo en la gramática

Entre la seriedad y el juego

La disposición del sujeto poético en esta búsqueda es alternativamente lúdica o traspasada por la seriedad de la angustia o una extrema desesperación. El sujeto de la escritura manipula el lenguaje, desarma y rearma las estructuras lingüísticas, llegando incluso a pulverizarlas en el entusiasmo del juego o la desesperación delirante a que lo precipita una búsqueda que no accede plenamente al (no)fundamento, a su presencia.

Ya en el Prefacio del extenso poema, el sujeto se autorrepresenta como un personaje aéreo, liviano, casi desprovisto de peso, ágil que se desplaza juguetonamente, como en una danza, por los espacios estelares, suspendido de un paracaídas, que es, a la vez, un propulsor como el de los actuales astronautas.

Desde la inmensidad de la distancia -instalado con naturalidad en el espacio interestelar como en un escenario propio- contempla la tierra, a cuya fuerza de gravedad parece inmune y, de hecho, así lo exhibe la primera versión manuscrita del Prefacio (21). No obstante, se siente inexorablemente atraído por ella, que se muestra como el lugar "de la muerte y del sepulcro abierto".

Como juego -"el horitana de la montazonte"- se ejercita la escritura del poema en muchos momentos; en otros, se despliega el juego como programa propuesto o como actividad referida, representada. No sólo hay la incitación ya señalada a "vivir el simple sport de los vocablos", sino también, por ejemplo, la representación del propio Altazor como "... jugador aéreo / desnudo / frágil".

Así, el sujeto de la escritura se complace en demostrarnos -lo que hemos visto- su dominio de las formas de la poesía tradicional -de la métrica, la rima, las figuras retóricas- y de la poesía de vanguardia. Puede entrar en estos juegos -lo hace paródicamente- y gana, pero no le interesan, no satisfacen sus necesidades. Su voluntad o deseo de una escritura antigramatical necesita ir más allá de la confección de figuras sustentadas en el contraste con el uso literal de los signos y otras formas de lenguaje.

Las dificultades de acceder con plenitud a otras capacidades del lenguaje -que convierten el fracaso en fuerza sónica- hacen reversible la relación entre la disposición lúdica y la angustia o desesperación, sustituyendo o aplacando esta última en el juego desesperanzado, o bien precipitando la búsqueda y experimentación lúdica en los abismos de la desesperación.

Es justamente en el horizonte de estos deslizamientos que aparece - atenuada por la actitud lúdica del sujeto de la escritura y por la atmósfera de ensueño y aventura que la enmarca- la declaración profundamente seria (no nos riamos), de la trágica belleza, de que "los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía".

Materiales para la nueva poesía

La crítica y rechazo -que hemos visto- de una serie de modelos de hacer poesía y la destrucción de las estructuras normativas y sistemáticas de la lengua conduce a la acumulación de restos y otros materiales idiomáticos que -desde la presencia negativa de la lengua- adquieren en la (re)construcción poética un carácter significativo en diversas maneras de constituirse los signos.

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

1) La utilización paródica (carnavalesca, sarcástica) de formas poéticas anteriores, incluidas algunas formas rupturistas.

2) La demolición intencional del lenguaje -a partir de un impulso destructivo desencadenado, quizás, por la impotencia, la desesperación- por medio de su violentación directa o por medio de una desconstrucción que toma en cuenta los principios formativos de la lengua o bien pone en práctica combinaciones arbitrarias (por ejemplo, falsas derivaciones etimológicas: meteoro, metecobre, metepalata).

3) Las ruinas idiomáticas, las grietas, el proceso de desmoronamiento que - en interacción con el horizonte de expectativas- se han convertido en nuevos significantes: el paso del tiempo - más o menos acelerado, según las circunstancias- modifica la orientación significativa de los signos.

4) La transformación alegórica del texto -aunque tiene secciones incombustibles o de mala combustión- en fragmentos que se incendian, se consumen y, así, *acontecen* propiamente como poesía.

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

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

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

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

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

La energía del poeta

El poeta que se lanza en esta búsqueda - y para ella en una desconstrucción del lenguaje- no está en condiciones de mantenerla sino en breves períodos, a intervalos. No por falta de disposición o motivación suficiente - al revés, se desespera por su necesidad de (no)fundamento-, sino por el rápido agotamiento de su energía.

En otro ámbito, su comportamiento se asemeja a la intervención de los primeros aviones a reacción -los Messerschmitt 262 de finales de la Segunda Guerra Mundial- cuya autonomía de vuelo les impedía ejercer todo su poder de combate. La extrema concentración e intensidad de la energía del poeta, dirigida a romper la malla de los signos -su espesor y límites ontoteológicos- alcanzaba a configurar vacíos significantes, pero le impedía sostener la continuidad de su escritura des(cons)tructiva.

Contrasta su exaltación y efectividad intermitente -de la que son secuelas sus frecuentes cambios de ánimo y recaídas en posiciones anteriores- con la tenacidad y relativa regularidad con que el sujeto de *Residencia en la Tierra* (1925-1935) de Neruda mantiene su disposición indagatoria frente a un exterior impenetrable, sumido en una sensación de derrota indefinida, pero resistiendo en el límite y regulando pacientemente su energía para una estrategia a largo plazo y no del instante o de una acumulación de instantes (22).

El lenguaje (II): el paracaídas como alegoría, el "corazón clarividente"

El paracaídas con que cae o, más bien, se desplaza *Altazor* -que es pararrayos, parasubidas, "rosa de la muerte"- alegoriza ambiguamente la lengua heredada, el lenguaje que sostiene la distancia de la visión, pero también la escritura des(cons)tructiva que, por las exigencias

extremas a que la somete el sujeto de la escritura, se desintegra alegóricamente en la inmensidad del espacio semántico.

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

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

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

¿No ves que vas cayendo ya?
30 Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios

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

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

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

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

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

O soleil c'est le temps de la Raison ardente

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

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

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

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

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

El poeta - anunciando la precariedad de su heroísmo- presiente las consecuencias de su promesa radical y solidaria de hacer estallar el entramado del lenguaje, tentativa a la que, sin embargo, sobrevivirá fragmentarizado, no por su imposible cumplimiento total, sino porque la podrá llevar a cabo sólo esporádicamente, en parte por terror a su magnitud inabarcable, en parte porque la intensidad de su energía no es continua:

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

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

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

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

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

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

Pero esta mirada hacia el futuro no tiene pretensión ontoteológica y, mucho menos, intenta prolongar la vieja e improductiva esperanza en una trascendencia –esto es, una promesa de vida eterna- que se alcanza, más allá del tiempo, en el porvenir. La salida (el cambio, el no fundamento) que el sujeto busca es en el tiempo (23). Por ello, -aunque esta no es la única forma de no aparecer la eternidad en esta obra- la premura del cambio se opone a la eternidad:

1345 La eternidad quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces
Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver

El poeta anuncia –al comienzo del canto V- que allí "comienza el campo inexplorado/ redondo a causa de los ojos que lo miran/ y profundo a causa de mi propio corazón", esto es, limitado por el medio de percibirlo, pero *suplementariamente* amplificado por la fuerza y la intencionalidad del sentimiento.

Algo más adelante –suspendido del paracaídas y atravesando el grandioso escenario de un eclipse- la pirámide óptica proyectada desde sus ojos instala su base en una tumba del "cementerio sellado" y, sin violencia alguna, la abre.

Pero dentro de la tumba –que es la base de la pirámide que, entre los egipcios, estaba simbólicamente construida para preservar el cadáver de su destrucción- no está el muerto, o ya no está y ni él ni sus restos son ya visibles. Tampoco aparece su fondo, la tierra en que estaba depositado o descansaba –como se dice- o en la que se habría integrado. La tumba no tiene fondo, está desfondada y su forma o sus límites parecen el marco de un aparato de televisión o más bien –ya que nada indica que se trata de imágenes reproducidas- una ventana que se abre y deja ver una serie de espacios que se suceden, a veces produciendo el vértigo de lo desmedido.

Lo Sublime

La intencionalidad –el "corazón clarividente"- que motiva y conduce a la escritura no se satisface con la imagen (o representación) sólo mimética. La iluminación de la escritura altazoriana no pretende alcanzar a los fragmentos que aparecen representados en el hueco de la tumba o, en otros segmentos del poema, sólo a lo que aparece en el marco (límite, figura) de la representación.

La dimensión decisiva de lo presentido y anhelado por el poeta está fuera del campo de la representación, que la encubre o desfigura. No basta ella –la imagen mimética producida desde la lengua y la metafísica ontoteológica- para presentar o mostrar o prefigurar el (no)fundamento, el devenir, que sostiene al hombre y a la desmesura y magnitud del espacio que estaría comenzando a ser, irreversiblemente, el lugar de su habitación y existencia.

La escritura de *Altazor* se hace –necesariamente termina haciéndose- sublime para contactar la magnitud y (des)medida desconocida en que el poeta aspira a instalar la nueva existencia del hombre, su transformación. La des(cons)trucción significativa –el trabajo con ruinas, la utilización de los signos inscritos por el paso del tiempo, el fracaso como significativo-, la imposibilidad actual de *nombra*r, directa o indirectamente, el (no)fundamento parecen ser las condiciones o la posibilidad que tiene la escritura de mostrar o presentar lo irrepresentable desde la poesía tradicional y la ontoteología.

La mariposa milenaria

La relación del sujeto de la escritura con la magnitud poética y metafísica de su intento es aparentemente desproporcionada. Sus simulacros de dominio, de experiencia de lo falsamente sublime y del entusiasmo sobreactuado –que parecían colocarlo a la altura de las grandes tareas- se han desmoronado rápidamente y han desocultado su pertenencia al Kitsch (24). La afirmación del ser –el recurso a la trascendencia- no es continuamente fundante en el despliegue o montaje del poema y no resiste la confrontación con la fuerza del (no)fundamento. La poesía de *Altazor* surge negativamente de la aniquilación del lenguaje ontoteológico, es actividad des(cons)tructiva. En el Prefacio -lo hemos indicado ya- la poesía es comprendida como un incendio que consume los materiales que toca e ilumina fugazmente –con sus *lenguas de fuego*- las dimensiones o correlatos de la experiencia, la previsión o el presentimiento que se rehuyen a las formas tradidas de significación y de plenificación de las significaciones.

El sujeto poético de *Altazor* se deshace en su intento de hacer poesía, traspasando a trozos, a pedazos o, a veces, con la ligereza y facilidad del jugador aéreo, la malla ontoteológica de la lengua. La consumación –o ejecución- de su acto lo destruye. Pero resurge –como el Ave Fénix, figura que asume en el Canto IV- de su aniquilación o agotamiento, retornando a su búsqueda discontinuamente reiterada.

Quizás la alegorización más esclarecedora del estatuto o disposición del sujeto altazoriano sea aquella en que el mismo declara tener "una experiencia de mariposa milenaria" (1848, Canto V), que reúne simultáneamente la fragilidad (de la mariposa) y la resistencia (temporal, milenaria) para continuar existiendo, a pesar de la fascinación que sobre ella ejerce la llama que la quema y alumbra su destrucción.

Desde esta condición de sujeto precario –precariamente heroico, discontinuo, fragmentado, con la identidad que da la repetición y afirmación de su pérdida- alcanza interruptamente el fracaso sublime del nombrar o representar el (no)fundamento y el espacio desmedido en que tendrá lugar y tiempo la anhelada transformación del hombre. La poética y la metafísica encuentran una salida (im)posible en su contacto catastróficamente sinestésico con la sublimidad que sostiene y atrae su búsqueda.

El eterno retorno

El espejismo o prejuicio de la unidad necesaria –y en lo posible orgánica- de un texto puede conducir a la idea de que en *Altazor* se produce centralmente, sustancialmente, un desarrollo lineal y continuo desde la inicial angustia por ser (hoy en día depresión) hasta el júbilo (hoy en día euforia) ante la desintegración, la nadificación. Pero –descontando el ánimo festivo, pacificado, juguetón del Prefacio-, más bien se trata de ánimos que se alternan irregularmente en el montaje relativamente mecánico de los cantos e incluso, a veces, de la escritura.

Más tentador –síntoma de nostalgia, deseo, necesidad, encanto, seguridad de algún orden- parece imaginar el extenso poema como la expresión de un "eterno retorno" -una especie de desilvanado poema circular o una sucesión infinita de imágenes no invertidas en un espejo de Magritte- en que la reiteración de la búsqueda conduce siempre a la repetición de la diferencia, ya que, en cierto sentido, se podría decir que sólo el devenir tiene ser, que "el eterno retorno es el ser del devenir" [\(25\)](#).

Así, en este devenir, el poeta de *Altazor* volvería a anunciar:

581 ...un poema lleno de corazón
 en el cual me despedazaré por todos lados