

CAPÍTULO IV

*ANALOGÍA, MAGIA,
NORMA Y SISTEMA*

ANALOGÍA Y MAGIA

En una conferencia dada en el Ateneo de Madrid en 1921, Vicente Huidobro decía: “La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio: el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”¹.

Lo dicho aquí por Huidobro nos interesa porque se trata de la fuente teórica donde se relaciona el lenguaje con todo ese asunto de la negación cultural. Relación que se advierte ya en *Altazor* en estos versos del canto I, que ya los hemos citado en el capítulo I a propósito del “renacimiento”: “La cuna de mi lengua se meció en el vacío/ Anterior a los tiempos/ Y guardará eternamente el ritmo primero/ El ritmo que hace nacer los mundos” [350-353]. Asimismo, las palabras de Huidobro citadas resultan importantes debido a que abren el camino para precisar que, finalmente, el objeto de deseo “libertad” es la “libertad en el lenguaje”, lo cual se va a manifestar como el alejamiento cualitativo del lenguaje poético respecto del lenguaje común, entendido éste en sentido amplio, como prosa, formas retóricas socializadas y también, ya lo veremos, como lenguaje poético tradicional.

Ahora bien, si Huidobro resalta tanto las virtudes de la poesía, ¿por qué en los versos 369 y 370 del canto I *Altazor* se declara “poeta” y “antipoeta” a la vez, mostrando así una contradicción más? Los siguientes versos quizá puedan explicarlo. Citamos:

Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso

1. Vicente Huidobro, “La poesía”. En *Altazor/ Temblor de cielo*, 2^a ed., Cátedra (ed. de R. de Costa), p. 177.

<i>Y de la poesía</i>	
<i>Trampas</i>	595
<i>Trampas de luz y cascadas lujosas</i>	
<i>Trampas de perla y de lámpara acuática</i>	
<i>Anda como los ciegos con sus ojos de piedra</i>	
<i>Presintiendo el abismo a todo paso</i>	
<i>Mas no temas que mi lenguaje es otro</i>	600
.....	
<i>Quiero darte una música de espíritu</i>	605
<i>Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo</i>	
<i>Música que hace pensar en el crecimiento de</i> <i>los árboles</i>	
<i>Y estalla en luminarias adentro del sueño</i>	
<i>Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido</i>	
<i>Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos</i>	610
<i>Con una voz llena de eclipses y distancias</i>	
.....	
<i>Una voz que da la vista a los ciegos atentos</i>	614

Se trata, entonces, de recuperar la palabra creadora, y para eso se debe romper con las palabras enculturizadas, las que no crean, las que solamente designan lo ya creado, las que sólo ornamentan, las que son “Trampas de luz y cascadas lujosas/ Trampas de perla y de lámpara acuática”. De estas palabras y de esta poesía hay que desconfiar, y en relación con ésta el yo poético se dice “antipoeta”. La de él, por el contrario, se trata de una palabra que, como dice Huidobro en su “Arte poética” de *El Espejo de agua*, no canta la rosa, sino que la hace florecer en el poema, o, como dice Altazor, de una palabra que brinda una música “que hace pensar en el crecimiento de los árboles”, y, más aún, la que hace alumbrar un árbol, como el que nace al final del canto I. Frente a esta poesía, este lenguaje, pues, se declara poeta. Recordemos lo que

dice en el Prefacio: “Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta” [p. 58], el gran poeta cuyo verbo es creador, como el de “un pequeño dios”, o el de un mago, cuya palabra puede hacer de su paracaídas un parasubidas:

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso... [p. 60].

Entonces, para poder revertir la caída, no hay que ser simplemente poeta, sino poeta-mago, el de la “palabra electrizada de sangre y corazón” [C.I, 672]; idea igual a la de Huidobro que figura en la conferencia antes citada:

“Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta”².

También:

“Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente.

El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano”³.

En este punto del comentario, es necesario hacer notar que en un ensayo titulado *La creación pura*, publicado el mismo año en que fue leída la conferencia de donde hemos extraído las citas anteriores, Huidobro parece contradecirse al afirmar lo siguiente:

“Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: “El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover”. A pesar de que el autor de estos versos cayó en el *error de confundir al poeta con el mago* y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza”⁴.

Ahora bien, la conferencia de 1921 fue publicada diez años después, lo que nos permite suponer que Huidobro seguía pensando igual en el año de la publicación de *Altazor*, 1931. Mas, fuera como fuese, el hecho es que aquí no se refleja lo dicho en el ensayo, sino lo de la conferencia, donde se análoga el lenguaje poético y la magia. ¿Y cuál es la característica fundamental de este lenguaje? Para responder esta pregunta, citemos nuevamente a Huidobro:

“El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, *oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables* [...] Toda poe-

3. *Ob. Cit.*, p. 179

4. Vicente Huidobro, “La creación pura”. En Hugo Verani, *La vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 211. [El resaltado es nuestro].

sía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez la arista en donde los extremos se tocan, *en donde se confunden los llamados contrarios*. Al llegar a ese lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva”⁵.

Entonces, para Huidobro lo esencial de la poesía es que soluciona la lucha de los contrarios, como ocurre en la analogía. ¿Qué es esto? Octavio Paz lo explica así:

“La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible: la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia [...] La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad”⁶.

Si mal no entendemos, con esta explicación de analogía no podemos sino identificarla con la imagen poética. Vienen a ser lo mismo. O, dicho de otra modo, la imagen poética es la

5. Huidobro, “La poesía”. En *Altazor / Temblor de cielo*, pp. 178-179.

6. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 66-67.

manifestación del pensamiento analógico. Pero este recurso no es sólo de la poesía, sino también de la magia, pues:

“Lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo [...] De ahí que el objeto mágico sea siempre doble o triple y que alternativamente se cubra o desnude ante nuestros ojos, ofreciéndose como *lo nunca visto y lo ya visto*. Todo tiene afán de salir de sí mismo y transformarse en su próximo o en su contrario: esta silla puede convertirse en árbol, el árbol en pájaro, el pájaro en muchacha, la muchacha en grano de granada que picotea otro pájaro en el patio de un palacio persa”⁷.

Además, “el objeto mágico”, dice Paz, “abre ante nosotros su abismo relampagueante: *nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos*”⁸. De este modo, pues, magia y poesía, imagen poética y analogía se confunden.

¿Y qué tiene que ver todo esto con el problema existencial de Altazor? Pues que permite salvar la sensación del caos. Expliquemos de qué manera. En el segundo capítulo vimos que el sujeto-poeta al romper con el cristianismo no reemplazó, como el filósofo, el orden divino del cosmos por un orden natural, sino que se instaló en él la sensación de la falta de estructura (el caos), con la consecuencia de la pérdida de un todo que satisficiera su necesidad de pertenencia —lo que le produjo angustia— y que, por lo tanto, satisficiera también la necesidad de convivencia, lo que le ocasionó soledad. El sujeto-poeta no quiere este estado de cosas y encuentra en la analogía una manera de restituir el orden perdido, ya que con

7. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 135.

8. *Loc. Cit.*

ésta se recupera la estructura cósmica, como bien lo explica el autor de *Los hijos del limo*:

[...] la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad, a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el Romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía⁹.

Ahora estamos ya en condiciones de entender por qué Altazor ve en la magia un ayudante para su liberación cuando dice que “La magia y el ensueño liman los barrotes” [C. I, 295]. Sostiene esto porque es en el pensamiento mágico donde se encuentra cabalmente la analogía, y ésta es el recurso de la poesía para recuperar la estructura, el cosmos perdido. Y esto también explica el acercamiento de los poetas, incluido Huidobro, a las corrientes gnósticas y esotéricas contemporáneas en general, occidentales y orientales. Advirtamos

9. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 61-62.

que en el gnosticismo los altos maestros son considerados magos.

LA RUPTURA DE LA NORMA Y EL SISTEMA

Esta idea de la magia como ayudante tiene que ver también con el regreso al tiempo original, y de ahí al “vacío anterior a los tiempos” hay un paso, por decirlo figuradamente. Frazer hablaba de una primigenia edad mágica, de la cual se habrían desprendido el pensamiento religioso, el filosófico y el científico¹⁰. Que esto sea o no sea cierto no es lo más importante. Lo que interesa, sobre todo, es la existencia de esa creencia en una edad mágica como la primera de la humanidad; creencia que va a influir en la poesía. En este sentido, pues, optar por el pensamiento mágico es “regresar” al tiempo de los orígenes; lo cual, a su vez, significa una negación sociocultural y, finalmente, una negación del lenguaje (recordemos lo que dice Huidobro en la cita n° 1 de este capítulo: “La poesía es [...] la palabra recién nacida [...] se desarrolla en el alba primera del mundo” o, dicho de otro modo, un gran alejamiento respecto del lenguaje común. Por ello, el autor de *Altazor* sostiene:

“El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario”¹¹.

10. La referencia la hace Paz en *Las peras del olmo*, p. 133.

11. Vicente Huidobro, “La poesía”. En *Altazor/Temblo de cielo*, p. 178.

En el tercer capítulo nos referimos a la tríada lengua-norma-habla y dijimos que la poesía era la manifestación del habla en grados extremos, pues por el carácter individual de ésta, se podía romper con la norma y hasta con la lengua. Ahora bien, en la medida en que rompa más o menos con la norma y la lengua, el lenguaje poético se alejará también más o menos de la sociedad, cultura, historia, etc. Si rompe con la norma, se aleja del lenguaje social; si lo hace con la lengua, también; pero en mayor grado, pues llevará a la incomunicación con los demás miembros de la comunidad idiomática. Para entender esto, digamos que es posible romper con la norma sin dejar el sistema, pues éste permite tal ruptura. Al respecto, Ana Dosen dice:

“Observando los errores de conjugación que cometen los niños en su aprendizaje de la lengua, los conceptos de norma y sistema se distinguen con mayor claridad. En efecto, a medida que avanza en su aprendizaje, el niño va conociendo los juegos de oposiciones, los esquemas que le proporcionan el sistema. Así, en función de lo que ha aprendido, llega a creer a veces que, si *como* se opone a *comer* y *barro* se opone a *barrer*, *cabo* bien puede oponerse a *caber* y *sabo* a *saber*, para expresar, con los respectivos verbos, la oposición entre ‘primera persona, singular, presente, indicativo’ e ‘infinitivo’. Por esta razón le resulta difícil comprender y aceptar que lo correcto es *quepo* y *sé* para manifestar el primer contenido [...] Desde el punto de vista del sistema, *cabo* y *quepo* existen virtualmente porque pueden expresar los mismos significados: la idea de ‘caber’ más la de primera persona, singular, presente del modo indicativo, que son distinciones del sistema español. Sin embargo, de las dos formas posibles, la norma ha seleccionado la segunda: *quepo*. El niño, entonces, ha hecho buen uso del sistema, pero sin tener en cuenta la norma [...].

Si un hablante se rigiera pura y exclusivamente por las posibilidades virtuales del sistema, su creatividad no tendría límites y tanto daría que dijese *ruptura* y *casamiento* como *rompición* y *casación*. Pero entre el hablante y el sistema está presente la norma, que entre todas las formas posibles selecciona sólo algunas”¹².

Más adelante, la misma lingüista señala algo muy importante: “Lo que en realidad limita la libertad expresiva del individuo y restringe las posibilidades del sistema es la norma”¹³. Y después: “La originalidad de muchos grandes escritores procede, en buena medida, de un lenguaje inédito, que escapa a todo lo que es normal, tradicional, preexistente. Los neologismos de Rubén Darío (*piruetear*, *callanocracia*, *perlar*, etc.) y otras de sus expresiones totalmente novedosas dejaron, por eso mismo, profunda huella en sus contemporáneos”¹⁴.

Sin embargo, la libertad que permite el sistema también tiene sus límites, pues se da en tanto no afecte “las condiciones funcionales del instrumento lingüístico. Tales condiciones imponen reglas muy precisas que no admiten construcciones del tipo de *yo viene*, *el muchachita* o *muchísimo feliz*”¹⁵.

Lo que ocurre es que el sistema pone un límite a la creatividad por el fenómeno de la solidaridad en las relaciones sintagmáticas y asociativas de los signos lingüísticos que lo componen. Por ejemplo, dicen Cristina Guzzo y Stella Martini, las reglas del sistema impiden “la formación de enunciados incorrectos tales como *papelarem* (en vez de *empapelar*),

12. Ana Dosen, “La norma lingüística”. En Enciclopedia Hyspamérica de la Lengua y la Literatura, t. 14, pp. 105-106.

13. *Ob. Cit.*, p. 106.

14. *Ibid.*, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 106.

osoamor (en vez de *amoroso*) u otros por el estilo inexistentes en lengua española”¹⁶.

Y esto también rige el funcionamiento de las unidades mínimas del significante: los fonemas (vocales y consonantes):

“Son relaciones sintagmáticas las que organizan en español combinaciones silábicas como *al* (en *alto*), *sa* (en *sale*), *tra* (en *traje*), *abs* (en *abstracto*), etc.; pero impiden las formaciones incorrectas que marcamos con un asterisco: **rta*, **mra*, **asb*. Las relaciones asociativas intervienen en la selección de una determinada unidad para ocupar una posición en la sílaba. Por ejemplo:

tra (en *traje*)

d (en *cuadro*)

p (en *prado*)

*s

*m

Es decir que el hablante no construiría, en español, palabras del tipo **sraje* o **mrado*, que no existen en su lengua; selecciona automáticamente las correctas.

Vemos entonces que estas relaciones funcionan tanto en el plano del significante como en el del significado”¹⁷.

A lo mencionado, debemos agregar que el carácter convencional del signo lingüístico es uno de sus rasgos más importantes, pues es lo que le ayuda a salvar su arbitrariedad¹⁸; por ello, si pierde esa característica, deja de ser un instru-

16. Cristina Guzzo y Estella Martini, “Sistema y Valor”. En Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura, T. 4. P. 29.

17. *Ob. Cit.*, pp. 31-32.

18. Para una visión completa de los principios del signo lingüístico, ver el estudio de Íbico Rojas “El signo lingüístico de F. De Saussure: su naturaleza y principios”; primer estudio de su *Estudios de lingüística general*.

mento de comunicación social porque no se va a poder determinar el significado que expresa.

De lo dicho hasta aquí, podemos llegar a la siguiente conclusión. La ruptura de la norma lingüística significa un alejamiento de la sociedad; pero menor respecto de la ruptura con el sistema, ya que el hablante, al construir su mensaje aún dentro de los esquemas de la lengua, todavía va a mantener lazos con su comunidad idiomática, o sea, su cultura. En cambio, si también rompe con el sistema, el alejamiento será mayor debido a que no va a construir sus mensajes dentro de los esquemas del sistema común, lo cual lo llevará a la incomunicación. Ahora bien, el tipo de mensaje que por su naturaleza rompe con la norma y con el sistema es la imagen poética, y si recordamos, con Paz, que la imagen poética es la aspiración del hombre a lo absoluto, podemos concluir en que el camino de Altazor hacia la destrucción del lenguaje es también un camino hacia el absoluto. Y a la inversa, llegar al absoluto es arribar a la imagen pura, que significa, a su vez, dejar totalmente la prosa (el lenguaje). Por ello, en este poema vamos a ver que hay ruptura de la norma y el sistema tanto en el nivel semántico y sintáctico como en el monémico (o morfémico) y fonológico. Pero, esta ruptura es progresiva, como veremos en los capítulos que siguen.