

CAPÍTULO V

*INICIO
DEL CAMINO*

De acuerdo con el grado de complejidad del decir poético y del grado de alejamiento de éste respecto del lenguaje común, podemos formar un primer grupo integrado por el Prefacio y los cantos I y II.

La función expresiva y apelativa recorren el Prefacio y los cantos mencionados; pero, como ya hemos dicho, no son estas funciones las que distinguen el lenguaje poético. Por ello, debemos señalar que caracterizan a este grupo la función poética representativa connotativa y la función poética fónica. En cuanto al grado, ya veremos más adelante qué ocurre.

CORREFERENCIA, CONEXIÓN, COHERENCIA Y CONNOTACIÓN

Señalemos que no se da la ausencia de los mecanismos de correferencia y conexión, aun cuando se rompa con la coherencia a través de la trasgresión de los principios de no contradicción y de relación temática. Este efecto de incoherencia se da en mayor grado en el Prefacio. Un ejemplo de esto lo tenemos cuando Altazor expone su arte poética:

"Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

"Se debe escribir en una lengua que no sea materna.

"Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.

"Un poema es una cosa que será.

"Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

"Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

"Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento.

"Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco" [p. 57].

En las dos primeras oraciones, vemos que una sustitución léxica (“la poesía”) nos permite entender que la segunda afirmación se refiere también al sujeto de la primera (“Los verdaderos poemas”). En la tercera, el relativo “que” nos guía para comprender que “no materna” se refiere a “lengua”. En la cuarta afirmación se da un efecto de incoherencia, pues la catáfora “tres” no corresponde, ya que sólo se nombran dos: “Sur y Norte”. En las afirmaciones quinta, sexta y séptima los relativos “que” nos ayudan a entender que las proposiciones subordinadas se refieren a “un poema”; pero, también sentimos efectos de incoherencia, pues se identifican elementos opuestos: el ser (“Un poema es”) con el no ser (“que nunca es”, “nunca ha sido”, “nunca podrá ser”) y hasta con el “debiera ser”, rompiendo así con el principio de no contradicción. En la oración apelativa (“Huye del...”) no hay problemas de conexión ni de incoherencia; la oscuridad se da por la connotación. En el último verso sí hay un efecto de incoherencia, puesto que la coherencia exige, para volverse loco, la necesidad de hacer locuras y no lo contrario (no hacer locuras) como dice Altazor. No hay relación temática.

Ahora bien, ya que lo que hemos visto en este ejemplo se da en todo el Prefacio, se puede afirmar que aquí hay ruptura de la coherencia pero manteniendo los mecanismos de correferencia y de conexión, lo que, justamente, permite advertir la incoherencia. Más aún, incluso se usan los signos de puntuación de la manera más convencional. Y esto hace que, a pesar de la gran connotación, el decir del Prefacio esté todavía lejos de las formas poéticas más complejas que presenta este poema, y por ello figura en este primer grupo. En este momento, como dice Yurkievich, “No es normal lo que se dice, pero sí la manera de decirlo”¹.

1. Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, cap. “Vicente Huidobro: el alto azor”, pp. 89-90.

En el canto I, se mantienen los mecanismos de correferencia y conexión, pero se eliminan los signos de puntuación; mas, curiosamente, a pesar de esto último, el grado de connotación desciende. En efecto, si comparamos la mayoría de estas imágenes con las de la poesía clásica, podemos decir que son de elementos lejanos, pero si las relacionamos con la expectativa creacionista, no llega a sentirse tanto esa lejanía. Tal es así que las imágenes propiamente creacionistas son muy pocas. Por ejemplo, éstas:

* <i>La cola de un cometa me azota el rostro</i>	18
* <i>En tanto me siento al borde de mis ojos</i>	80
* <i>Perro del infinito trotando entre astros muertos</i>	214
<i>Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella</i>	
<i>Perro lamiendo tumbas</i>	
* <i>Bajo el alba benigna</i>	450
<i>Que zurce el tejido de las mareas</i>	
* <i>Una columna [de aerolitos] se alza en la punta de</i>	570
<i>la voz</i>	
<i>Y la noche se sienta en la columna</i>	
* <i>Trampas de perla y de lámpara acuática</i>	597
* <i>[El mundo] Me entra por la boca y se me sale</i>	649
<i>En insectos celestes o nubes de palabras por los poros</i>	

Resulta interesante notar lo siguiente: al final del Prefacio, Altazor sugiere que para salvarse de la caída se necesita de un paracaídas que se convierta en parasubidas, y que es la palabra de mago la que puede hacer eso; y al final del canto I se dice que el paracaídas de Dios es la “palabra electrizada de sangre y corazón”; y como se tiene la idea de Dios como mago, entonces, la palabra que convierte el paracaídas en parasubidas es esa palabra electrizada. Como ya hemos visto, la palabra electrizada es la palabra creadora, que va más allá de la “fría razón”, y que rompe con la norma y hasta con el sistema.

Sin embargo, Altazor todavía no emplea en toda esa magnitud esta palabra electrizada.

En el canto II también dominan las imágenes de elementos cercanos. Destacan los símiles como:

Mientras te sigue mi canto embrujado 7
Como una serpiente fiel y melancólica

Donde se analoga el canto con la serpiente en el acto de seguir a la amada. Hay una sinécdoque de la parte por el todo, pues no la sigue el canto sino el yo poético. Se nos ocurre preguntarnos por qué el segundo elemento de la analogía no es el perro (“como un perro fiel”). La razón está en que el perro sugiere sumisión, y el seguimiento de Altazor es un seguimiento libre. Además, la serpiente tiene una connotación sexual pertinente en este caso.

Como se puede ver, no hay mayores problemas para interpretar esta imagen, debido a que los elementos opuestos de la analogía son relativamente cercanos; grado de connotación que es el dominante en las imágenes de este canto. Otros ejemplos ilustrativos son los siguientes:

[...] tu cabellera 21
Luminosa y desatada como los ríos de montaña

También:

*Eres más hermosa que el relincho de un potro en la
montaña*
*Que la sirena de un barco que deja escapar toda su
alma*
Que un faro en la neblina buscando a quién salvar 145
*Eres más hermosa que la golondrina atravesada por
el viento*
Eres el ruido del mar en verano
Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración

Aunque resulta un tanto raro analogar la hermosura de una mujer al relincho de un potro en la montaña, no es difícil entender la sugerencia: eres más hermosa que el grito de alguien libre: un potro libre, en un espacio libre, cuyo relincho es libre. Al final, tenemos: eres más hermosa que la libertad —¡Cuánta hermosura!— Y en las otras imágenes de este fragmento, las sugerencias son más claras aún.

FUNCIÓN POÉTICA FÓNICA

En cuanto a la función poética fónica, estos cantos están compuestos teniendo en cuenta sólo la armonía eufónica, sin llegar a destacar como forma de lograr un referente interno creacionista. En algunos momentos hay cambio de ritmo, de aceleración, usando figuras de repetición como anáforas y polisíndetos. Por ejemplo, en el Prefacio [p. 56] cuando habla el Creador, en un momento dice usando anáforas:

Después tracé la geografía de la tierra...

Después bebí un poco de cognac...

Después creé la boca...

En el canto I destacan las siguientes anáforas:

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo del infinito 35

Cae al fondo del tiempo

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se pueda caer

Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades 40

A través de todas las almas de todos los anhelos y

todos los naufragios

.....

*Quema los ojos que te miran y los corazones que
te aguardan* 43

Quema el viento con tu voz

Cae en infancia 47

Cae en vejez

Cae en lágrimas

Cae en risas 50

Cae en música sobre el universo

Cae de tu cabeza a tus pies

Cae de tus pies a tu cabeza

Cae del mar a la fuente

Cae al último abismo de silencio 55

Es cierto que la repetición de “cae” refuerza la sensación de precipitación, pero es un recurso que no está dirigido, ya lo dijimos, a la creación de una imagen de elementos lejanos.

En estos cambios de ritmo, también podemos consignar los siguientes polisíndetos y anáforas del C. I:

No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá 71

Ni qué mano lleva las riendas

Ni qué pecho sopla el viento sobre ellas

Ni saben si no hay mano y no hay pecho

También:

Solo

Solo

Solo

Estoy solo parado en la punta del año que agoniza 140

De igual modo:

Un ser materno donde se duerma el corazón 146

Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas

Una mano que acaricie los latidos de la fiebre

<i>Dios diluido en la nada y el todo</i>	
<i>Dios todo y nada</i>	150
<i>Dios en las palabras y en los gestos</i>	
<i>Dios mental</i>	
<i>Dios aliento</i>	
<i>Dios joven Dios viejo</i>	
<i>Dio pútrido</i>	155
<i>lejano y cerca</i>	
<i>Dios amasado a mi congoja</i>	
<i>Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error</i>	
<i>Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho</i>	
<i>Sigamos</i>	160
<i>Siempre igual como ayer mañana y luego y después</i>	
<i>No</i>	
<i>No puede ser. Cambiemos nuestra suerte</i>	
Asimismo:	
<i>Se me caen las ansias al vacío</i>	211
<i>Se me caen los gritos a la nada</i>	
<i>Se me caen al caos las blasfemias</i>	
<i>Perro del infinito trotando entre astros muertos</i>	
<i>Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella</i>	215
<i>Perro lamiendo tumbas</i>	

Podemos aún señalar cuarenta polisíndetos y anáforas más, pero sería cansador e innecesario porque no varían cualitativamente. Queda más bien decir que dosificados en el Prefacio y en los dos primeros cantos, logran darle una base rítmica al lenguaje del yo poético, cumpliéndose así la función poética fónica, pero —hay que recalcarlo— sin ir más allá de lo que la tradición poética en el aspecto fónico ya había mostrado. La función poética fónica como mecanismo de creación de

una imagen creacionista aparecerá en *Altazor* todavía más adelante.

Para concluir, si partimos de la aseveración de Octavio Paz según la cual la prosa nos conecta con la historia y la sociedad, y la imagen poética nos saca de ellas, podemos decir que el hecho de que en este grupo no se den las formas más extremas de la función poética, sugiere que el yo poético, si bien ya ha iniciado la ruptura con la sociedad, aún tiene una conexión importante con ella; conexión que inclusive llega a mostrarse como prosa pura, como cuando señala el tiempo desde el que habla:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919 113
Es el invierno

Y, más adelante, refiriéndose a los obreros:

Venid venid os esperamos porque sois la esperanza 120
La única esperanza
La última esperanza

Y, al estar aún bastante emparentado con la sociedad y la historia, está también bastante conectado a lo relativo, es decir, al mundo de la lucha de contrarios.