

CAPÍTULO VII

*EL “SPORT DE LOS VOCABLOS”
Y EL CAMPO INEXPLORADO*

CANTO IV: EL “SPORT DE LOS VOCABLOS”

A pesar de que sólo al inicio del canto V, el yo poético dice “Aquí comienza el campo inexplorado”, es decir, las formas más extremas, y aún no experimentadas, del decir poético, podemos hacer un grupo formado por éste y el canto IV, pues aquí es cuando empieza a darse el “sport de los vocablos”, que continúa en el canto V con más presencia cuantitativa y cualitativa, originando así que el lenguaje de Altazor se aleje más del lenguaje común. Recordemos que está a la búsqueda de la palabra electrizada y, respecto de lo dicho, en este canto IV repite a manera de estribillo: “No hay tiempo que perder”. Esta exhortación se reitera trece veces, con lo cual gradualmente se va aumentando la tensión del canto. Y esta urgencia origina que la poética expresada teóricamente en los cantos precedentes, se vaya poniendo en práctica de una manera ya más decidida. En otros términos, podemos decir que las palabras de este canto se acercan mucho más a la palabra electrizada que busca Altazor. Asimismo, si en los últimos versos del canto III se propone la poética del juego como alternativa de liberación, en éste empieza su realización.

La propuesta del juego como liberación tiene que ver también con la idea del regreso a los orígenes, lo cual está en estrecha relación con la nostalgia de la infancia; y ésta se manifiesta en *Altazor* claramente en los siguientes versos del canto I:

*El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo
izquierdo*

En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol

Me sentaba en los caminos de la noche

A escuchar la elocuencia de las estrellas

Y la oratoria del árbol

Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma

395

En este caso, la nostalgia de la infancia se debe a que con la pérdida de ella se ha perdido también la conciencia de las cosas. Como ya hemos visto, Berne afirma que “se revela que se ha obtenido la autonomía con la liberación o recuperación de tres capacidades: conciencia de las cosas, espontaneidad e intimidad”. Respecto de la primera, sostiene que ésta “requiere vivir el ahora, y no en otra parte, el pasado o el futuro”, y para que esto sea mejor entendido pone un ejemplo bastante ilustrativo. Citamos:

“Una buena ilustración de posibilidades, en la vida americana, es [el que se da] al viajar en coche en la mañana con premura para ir al trabajo. La pregunta decisiva es la siguiente: ¿Dónde está la mente cuando el cuerpo está aquí?, y hay tres casos comunes:

1. El hombre cuya principal preocupación es llegar a tiempo, es el que está más alejado. Con el cuerpo al volante del coche, su mente se halla a la puerta de su oficina, y no es consciente de lo que lo rodea, más allá de que son obstáculos en el momento en que lo somático alcance a lo síquico. Éste es el tonto, cuya principal preocupación es qué le parecerá al jefe. Si llega tarde, se esforzará por llegar sin aliento. El Niño complaciente va al mando [...] Mientras maneja casi le falta autonomía, y como ser humano está, en esencia, más muerto que vivo. Es muy posible que ésta sea la condición más favorable para el desarrollo de la hipertensión o de una enfermedad del corazón.

2. El resentido, por otra parte, no se preocupa tanto por llegar a tiempo cuanto por reunir excusas por llegar tarde. Accidentes, contratiempos con los semáforos y la falta de pericia o la estupidez de los otros automovilistas encajan bien en su plan [...] Él tampoco es consciente de lo que lo rodea [...] Su cuerpo va en el coche, pero su mente en busca de faltas e injusticias.

3. Menos común es el “conductor natural”, el hombre para quien manejar un coche es un arte y una ciencia agradables. Conforme va siguiendo su camino, hábil y velozmente por el tráfico, él es uno con su vehículo. Él tampoco es consciente de sus alrededores excepto en cuanto le ofrecen un amplio campo para desarrollar la habilidad que es su propia recompensa, pero va consciente de sí mismo y de la máquina que tan bien controla, y hasta ese punto está vivo.

4. El cuarto caso es la persona que es consciente y que no se apresura porque está viviendo el momento presente con el medio ambiente que está aquí, o sea: el cielo y los árboles, así como la sensación de movimiento. Apresurarse sería diseñar ese medio ambiente y ser consciente únicamente de lo que todavía no está a la vista, más allá del camino; o de simples obstáculos; o solamente de uno mismo. Un chino iba a abordar un tren subterráneo, cuando su amigo caucasiense le indicó que podían ahorrarse veinte minutos tomando el expreso, lo cual hicieron. Cuando se bajaron en el “Central Park”, el chino se sentó en una banca, para sorpresa de su amigo. “Bueno”, explicó el primero, “ya que ahorramos veinte minutos tomando el expreso, podemos sentarnos aquí todo ese tiempo y disfrutar de lo que nos rodea”. La persona consciente está viva porque sabe cómo siente, dónde está y cuándo es. Sabe que cuando esté muerta los árboles todavía estarán allí, pero ella ya no estará ahí para mirarlos otra vez, así que quiere verlos tan intensamente como sea posible”¹.

Como se puede notar, en los versos tercero, cuarto y quinto del fragmento de *Altazor* citado, el yo poético se ubica en el cuarto caso señalado por Berne, y el último muestra la pérdida de esa facultad que Altazor tuvo en la infancia.

1. Eric Berne, *Juegos en que participamos*, pp. 191-192.

Ahora bien, tener conciencia de las cosas significa pasar los límites de una conciencia utilitaria de ellas. En el caso de la palabra, permite ir más allá del utilitarismo del lenguaje, pues el sujeto va a advertir que el signo lingüístico no es sólo un instrumento que designa algo exterior a él, sino que va a reparar también en sus cualidades físicas, sonoras y visuales —en el caso de la escritura—, en especial en el ritmo y en la posibilidad de jugar con éste, lo cual, asimismo, le va a permitir una semántica particular. Los puentes de la analogía son las palabras *como* y *es*; pero, a veces, éstas no están presentes, pues pueden ser innecesarias cuando el puente es el ritmo. Entonces, tener conciencia del ritmo de las palabras no es un acto puramente estético o lúdico: es también conciencia de la analogía y, como hemos visto, detrás de ésta hay una manera distinta de ver el mundo y la vida.

Asimismo, esa conciencia de las palabras va a llevar a extremos la analogía. Así, a partir de este canto, vamos a encontrar analogías que no están formadas por dos o más palabras, sino sólo por una. Ésta es la que llamamos analogía monémica (o morfémica) debido a que son las partes significativas de una palabra las que se refieren a elementos distanciados entre sí. El mismo Altazor sostiene que este tipo de palabra trae “un acento antípoda de lejanías que se acercan” [160], como ocurre en el siguiente verso: “Al horitaña de la montazonte” [162], en el cual “horitaña”, una sola palabra designa “horizonte” y “montaña”; y donde “montazonte”, también una sola palabra, armoniza “montaña y horizonte”. Normalmente, el sintagma completo sería: “Al horizonte de la montaña”. Lo mismo sucede en “La violondrina y el goloncelo” [163], que es igual a “La golondrina y el violoncelo”, y en “Rotundo como el unipacio y el espaverso” [336], que sería “Rotundo como el espacio y el universo”.

Nótese que en estas imágenes todavía hay algunas referencias que nos permiten reconocer algunos elementos que hacen posible la “traducción” a la prosa de los versos de los ejemplos; pero hay otras en que ello se hace más difícil, y hasta imposible, como veremos más adelante. Señalemos ahora que esta manea de lograr la analogía en una sola palabra posibilita usar un lenguaje sintético, que llega a extremos en el caso en que la palabra-imagen absorbe toda la proposición subordinada en una oración compuesta, como se nota en los siguientes versos [167-179], al costado de los cuales escribiremos cómo sería la oración compuesta completa:

1. *Ya viene la golonfina:* Ya viene la golondrina que es fina.
2. *Ya viene la golontrina:* Ya viene la golondrina que trina.
3. *Ya viene la goloncima:* Ya viene la golondrina que es (como) una cima.
4. *Ya viene la golonchina:* Ya viene la golondrina que es china (o de China).
5. *Ya viene la golonclima:* Ya viene la golondrina que es (como) el clima.
6. *Ya viene la golonrma:* Ya viene la golondrina que rima.
7. *Ya viene la golonrisa:* Ya viene la golondrina que es (como) la risa.
8. *Ya viene la golonniña:* Ya viene la golondrina que es (como) una niña.
9. *Ya viene la golongira:* Ya viene la golondrina que gira.
10. *Ya viene la golonlira:* Ya viene la golondrina que es (como) una lira.
11. *Ya viene la golonbrisa:* Ya viene la golondrina que es (como) la brisa.
12. *Ya viene la golonchilla:* Ya viene la golondrina que chilla.
13. *Ya viene la golondía:* Ya viene la golondrina que es (como) el día.

Observemos, entonces, que este lenguaje sintético permite etopeyizar a la golondrina sin necesidad de una descripción discursiva.

En los siguientes versos del mismo canto, también encontramos analogías de una sola palabra, donde ya se sale del sistema en la palabra final de cada verso, en los cuales resaltamos una sílaba. Citemos:

*Pero el cielo prefiere el **rodo**ñol*
*Su niño querido el **rorre**ñol*
*Su flor de alegría el **romi**ñol* 195
*Su piel de lágrima el **rofa**ñol*
*Su garganta nocturna el **rosol**ñol*
*El **rola**ñol*
*El **rosi**ñol*

Donde el yo poético —como ya han visto otros autores— juega con los fonemas castellanizados de la palabra francesa “rosignol” (ruiseñor) y las notas musicales encerradas entre las sílabas iniciales y finales de “rosiñol”, presentando así a un ruiseñor que canta el do, re, mi, fa, sol, la, si. En el caso de esta última nota, coincide con la sílaba central de la palabra.

Nótese, asimismo, que la función poética fónica no sólo ocasiona una armonía eufónica, sino también palabras que designan objetos inexistentes en el referente externo, dándose así también una función poética representativa connotativa creacionista.

En este canto también vemos juego con las homofonías:

*Adiós hay que decir **adiós***
*Adiós hay que decir a **Dios*** 240

Igualmente, formando neologismos:

*Los **planetas** maduran en el **planetal*** 300

Y:

Entonces yo sólo digo 212
Que no compro estrellas en la nochería
Y tampoco olas en la marería

en los cuales el hablante transgrede la norma y se deja llevar por la dinámica del sistema.

Asimismo, aumentan las representaciones connotativas de elementos lejanos combinadas con la función poética fónica; así por ejemplo:

Ojo árbol
Ojo pájaro
Ojo río 60
Ojo montaña
Ojo mar
Ojo tierra
Ojo luna
Ojo cielo 65
Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa

Donde mágicamente se armoniza el ojo con diversos elementos distintos de él.

Pongamos más ejemplos de “sport de los vocablos” formados por atracciones rítmicas:

Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo 272
Aquí yace Teresa esa es la tierra que araron sus
ojos hoy ocupada por su cuerpo 274
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz 278
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro 279

En este punto del análisis, creemos conveniente aclarar que nuestra intención no es hacer un inventario de todos los versos que muestren las formas complejas de la imagen poética, sino el dar a notar cómo con respecto a los cantos anteriores, el lenguaje de este canto aumenta el grado de complejidad y alejamiento respecto del lenguaje común. Ya no se trata de que sea raro sólo lo que se dice, sino también cómo se lo dice. Y se dice poniendo en práctica el “sport de los vocablos”, que da lugar a una analogía monémica y complejiza la función poética fónica, pues se da la que origina una representación connotativa de elementos lejanos. Y no está demás recordar que el alejamiento de la prosa tiene el significado de un avance hacia el absoluto. En este sentido, se puede decir que en este canto, Altazor está más cerca de la experiencia del absoluto. Pero, ¿para qué quiere tener dicha experiencia?

Páginas atrás dijimos que el yo poético ve en el juego la manera de no adaptarse a la realidad alienante sin caer en una actitud trágica o de muerte. Y así es. En este canto se puede ver que tiene muchas ganas de vivir y ser alegre, y es este sentimiento lo que motiva la peculiaridad lúdica del lenguaje a partir de este momento, donde trata de no ser cogido por Tánatos y dice:

No hay tiempo que perder

Levántate alegría

90

Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas

Con el “sport de los vocablos”, él quiere salir de esa situación en que “Todo es triste como el niño que está quedándose huérfano” [137]. Y es urgente salir de ese estado. Por eso, dice que “No hay tiempo que perder / [pues] El buque tiene los días contados”, “[porque] Puede caerse al fuego central” [200-201, 203]. Entonces, necesita salvarse y para ello juega. Sin embargo, para él ese juego va más allá de la pura finalidad

estética o de la pura diversión y evasión; también tiene una finalidad cognoscitiva. Eso lo advertimos ya desde el verso 29, donde afirma:

*Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver*

Y lo repite claramente casi al final del canto:

*La eternidad quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder* 310
Entonces
Ah entonces
*Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver*

CANTO V: AQUÍ COMIENZA EL CAMPO INEXPLORADO

La armonía

En este canto el lenguaje poético se va alejando más de la prosa, y no está demás parafrasear a Octavio Paz y decir que, al hacer esto, el sujeto se acerca más al absoluto; por ello, al inicio, el yo poético dice que aquí comienza el campo inexplorado.

Este alejarse de la prosa se debe a que Altazor usa en mayor cantidad las formas más complejas de la imagen poética. Por ejemplo, se utiliza de manera más decidida la representación connotativa de elementos lejanos. En efecto, en estos momentos el referente interno es decididamente creacionista. Verbigracia, ese campo inexplorado está lleno de “Manos de sonámbulos/ De entierros aéreos/ Conmovedores como el sueño de los enanos” [5-7]; el espacio despoblado es preciso poblar “De juegos nocturnos y aerolitos de violín/ De ruido de

rebaños sin permiso/ Escapados del cometa que iba a chocar” [14-16]. Asimismo, hay razonamientos o imágenes argumentativas creacionistas, como: “Si el camino se sienta a descansar/ O se remoja en el otoño de las constelaciones/ Nadie impedirá que un alfiler se clave en la eternidad” [135-137]. Es cierto que esto también se da en los cantos anteriores, pero aquí lo apreciamos en mayor número.

Las imágenes descriptivas creacionistas también abundan. Una muestra de ellas las tenemos entre los versos 157 y 202, donde, por ejemplo, al fondo de una tumba hay un mar, un “rebaño perdido en la montaña” o un “desfile de témpanos de hielo”, “Con hachones de luz dentro del cuerpo”, o una “selva de hadas que se fecundan” o “la hirviente nebulosa que se apaga y se alumbra”. Igualmente, se trata de una tumba que cuando se la abre “salta una ola” o “sale un sollozo de planetas” o “salta un ramo de flores cargadas de cilicios”; una tumba que cuando se la abre “al fondo se ve el mar” y “Sube un canto de mil barcos que se van/ En tanto un tropel de peces/ Se petrifica lentamente”.

El “sport de los vocablos”, igualmente, aumenta en número y complejidad. Vemos, por ejemplo, una ruptura de la norma en estos versos:

La montaña y el montaña 110
Con su luno y con su luna
La flor florecida y el flor floreciendo

En el primer verso, se masculiniza el sustantivo “montaña” anteponiéndose el artículo y cambiado el morfema “a” por “o”. Esto último se hace también con “luna”, en el segundo verso, siguiendo así la dinámica del sistema, a pesar de que la norma no lo permita. En el tercer verso, se da el mismo fenómeno, al masculinizar con el artículo el sustantivo “flor”.

Así ocurre también en los siguientes versos:

El rey canta a la reina 581

El cielo canta a la ciela

El luz canta a la luz

Como se puede ver, en el segundo verso se crea el femenino de “cielo” siguiendo la dinámica del sistema, y en el tercero, del mismo modo, se masculiniza el sustantivo “luz”.

En la manifestación del “sport de los vocablos”, en este canto se da también la función poética que origina un referente. Pongamos estos casos:

**El horizonte es un rinoceronte* 217

**El cielo un pañuelo* 219

Aquí tenemos dos metáforas de dos elementos cada una, los cuales no se relacionan por el significado sino por el significante. Así, en el primer verso, no se ha escogido la palabra “rinoceronte” porque guarde alguna analogía semántica con horizonte, sino simplemente porque de ese modo se consigue un efecto rítmico. Se cumple así con la función poética fónica. Pero, notemos que al relacionar esas dos palabras, se ha creado un objeto que no existe en el referente externo, un horizonte-rinoceronte, creándose de este modo un referente interno; o sea, la función poética fónica ha creado un referente. Lo mismo ocurre con el segundo verso de la cita, aunque en este caso la imagen es de elementos cercanos.

Pero, no sólo hay “sport de los vocablos” fónico; también existen semánticos, como en estos versos donde se juega utilizando retruécanos a la manera de un conceptismo creacionista:

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que la luz tenía
El mar de flor para esperanza ciega 235
Ciega esperanza para flor de mar
Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
Pega el cielo al ruiseñor para cantar

Del mismo tipo es el siguiente “sport”:

Una flor que llaman girasol 113
Y un sol que se llama girasol

El “sport de los vocablos” utilizando recursos fónicos llega a grados mayores en el “juego del molino”, que se da desde el verso 241 hasta el 430 de manera ininterrumpida, es decir, durante doscientos versos, los cuales son sintagmas nominales donde se repite el núcleo, “Molino”, y los complementos se relacionan por la misma rima consonante “ento”. Así:

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de unguento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
[etc.]

Para entender la propuesta de este juego, debemos primero reflexionar sobre los versos que lo introducen. Éstos:

En estos versos hay tres elementos que destacar: el “no tiempo”, el “carácter colectivo del juego (jugamos)” y el objeto con el que se juega: “el molino”. El juego en el no tiempo saca al sujeto de la historia y la cultura y lo acerca al absoluto. Sin embargo, aquí el sujeto no juega solo, lo que sugiere una negación cultural colectiva y, por lo tanto, un renacimiento también colectivo. Ahora bien, si advertimos que el molino es el trabajo, la sugerencia se complejiza y enriquece, ya que la negación cultural no sólo es colectiva sino que además se da en un aspecto sustancial de la vida: la actividad de subsistencia, de la que no podemos escapar. Ahora, si nos tapamos los oídos como los remeros de Odiseo y nos centramos en el significado de los complementos, vamos a advertir que en el juego del molino se presentan las dos caras del trabajo. Hagamos dos columnas, una con signo positivo (+) y otra con signo negativo (-). Así:

+	-
<i>Molino de aliento</i>	<i>Molino de tormento</i>
<i>Molino de salvamento</i>	<i>Molino de malogramiento</i>
<i>Molino de revelamiento</i>	<i>Molino de maldecimiento</i>
<i>Molino de sentimiento</i>	<i>Molino de obscurecimiento</i>
<i>Molino de crecimiento</i>	<i>Molino de enajenamiento</i>
<i>Molino de conocimiento</i>	<i>Molino de despojamiento</i>
<i>Molino de descubrimiento</i>	<i>Molino de enloquecimiento</i>
<i>Molino de fascinamiento</i>	<i>Molino de envenenamiento</i>
<i>Molino para guarecimiento</i>	<i>Molino de descuartizamiento</i>
<i>Molino para levantamiento</i>	<i>Molino del lamento</i>
<i>Molino para profetizamiento</i>	<i>Molino del desollamiento</i>
<i>Molino como medicamento</i>	<i>Molino del quebrantamiento</i>

<i>Molino contento</i>	<i>Molino del envejecimiento</i>
<i>Molino de sustento</i>	<i>Molino del descorazonamiento</i>
<i>Molino como instrumento</i>	<i>Molino como sufrimiento</i>
[etc.]	[etc.]

Como se puede ver, los complementos del núcleo de los sintagmas nominales en la columna positiva se refieren a las virtudes del trabajo; y en la columna negativa, a la característica penosa del mismo, el cual como todo fenómeno tiene dos caras: es una tarea dura, penosa —más aún el trabajo alienante del capitalismo— que tiene que realizarse de todas maneras para sobrevivir; y también es una actividad de creación de conocimiento y de bienes, que resulta gratificante. Ahora bien, cuando se puede realizar el trabajo en una situación como la que introduce el juego del molino, se logra armonizar esos opuestos; por el contrario, cuando se da en otra situación, el trabajo resulta enajenante.

Vemos, entonces, que en esta experiencia, Altazor logra armonizar los contrarios. Le da movimiento a la monotonía. Lo que le permite exclamar luego de sus piruetas varios hurras de triunfo, que nos recuerdan a nuestros hayllis prehispánicos donde el trabajo se funde con el arte y la vida en un hecho colectivo triunfal:

<i>*Hurra molino moledor</i>	447
<i>*Hurra molino girando en la memoria</i>	452

También:

<i>Así reímos y cantamos en esta hora</i>	
<i>Porque el molino ha creado el imperio de su luz</i>	460
<i>escogida</i>	
<i>Y es necesario que lo sepa</i>	
<i>Es necesario que alguien se lo diga</i>	

En estos momentos el fatalismo y la muerte no tienen cabida:

[Sol]

No creas en los vaticinios del zodiaco 465
Ni en los ladridos de las tumbas
Las tumbas tienen maleficios de luna
Y no saben lo que hablan

Éste es, pues, el momento diurno, o del “alma matinal” como diría Mariátegui. Por eso, Altazor dice pleno de alegría:

Ahora que la grúa que nos trae el día
Volcó la noche fuera de la tierra 475
Empiece ya

La farandolina en la lejantaña de la montaña
El horimento bajo el firmazonte
Se embarca en la luna
Para dar la vuelta al mundo 480
Empiece ya

La faranmandó mandó liná
Con su musiquí con su musicá

La carabantantina
La carabantantú 485

La farandosilina
La Farandú
La Carabantantá
La Carabantantí
La farandosilá 490
La faransí

Para entender este “sport” tratemos de traducirlo. “La farandolina en la lejantaña de la montaña” es “la farándula

en la lejanía de la montaña”, y “el horimento bajo el firmazonte”, “el horizonte bajo el firmamento”. Ahora bien, esta farandolina se embarca en la luna para dar la vuelta al mundo y se dice: “Empiece ya/ La faranmandó mandó liná/ Con su musiquí con su musicá”. Aquí todavía hay elementos del sistema reconocibles. Por ejemplo, “mandó liná” es la palabra mandolina que ha sido separada por el condicionamiento rítmico. En el segundo verso, la palabra musiquita ha perdido la última sílaba y ha terminado en aguda, “musiquí”, y música se ha convertido también en aguda, debido al mismo condicionamiento rítmico; como dice Paz, por la ley de atracción y repulsión del ritmo. Traducido sería: “Empiece ya la farándula de la mandolina con su musiquita”; pero dicho de esta manera no permite oír la música y estimular nuestra imaginación y afectividad. A continuación, esa musiquita de la farándula de la mandolina se logra con la repetición de las bases o lexemas (con cierta libertad) de carabana y farándula. A estos lexemas se les ha agregado sonidos de tal manera que formen palabras que rimen entre sí y logren un efecto musical:

La carabantina	a
La carabantantú	b
La farandosilina	a
La Farandú	b
La Carabantantá	c
La Carabantantí	d
La farandosilá	c
La faransí	d

Finalmente, la imagen completa que se nos presenta es la de una farándula que va en carabana cantando y tocando alegremente con sus mandolinas. Y si advertimos que farándula era una compañía de cómicos que iba por los pueblos dando

funciones y ganándose así la vida, entonces entendemos la propuesta, que se relaciona con el juego del molino. Se trata de que todas las actividades económicas sean como la de la farándula: que logre la armonía entre el trabajo y la vida, es decir, una actividad no alienante, en otras palabras, que no realice un disloque entre las aspiraciones del ser humano y la actividad económica.

Hay, pues, una relación estrecha entre juego —“sport de los vocablos”— y creación. Por ello, como veremos más adelante, cuando aparezca el volcán creador “hacedor de destinos”, lo primero que pedirá será su “harmonio de las nebulosas”, con el cual empezará a jugar y crear [575 y sgtes.]. Y esto que ocurre con el “pequeño dios”, pasa también con el Gran Dios, como dice Vasconcelos: “Sólo el Verbo es creador; pero los ideólogos creen que Dios padece para pensar y, en suma, que es tonto como el filósofo. Las risas de los niños, los cuentos de las hadas, son imagen del verdadero operar del cosmos. Dios hizo el mundo jugando y la alegría de su trabajo repercute en su obra”².

La excepción

Se nota claramente, entonces, que Altazor llega en este canto a momentos de gran armonía y felicidad; sin embargo, la conciencia de que hay algo que perturba no deja de estar presente en él; por eso dice:

*Ríe ríe antes que venga la fatiga
En su carro nebuloso de días
Y los años y los siglos
Se amontonan en el vacío
Y todo sea oscuro en el ojo del cielo*

495

2. José Vasconcelos, *Filosofía estética*, p. 43.

Es decir, hay una conciencia de la analogía pero también de la excepción; a ésta Octavio Paz la llama “ironía”: el poeta moderno sufre la tensión entre la analogía y la ironía³. Entonces, si Altazor juega, lo hace a pesar de la realidad alienante; no porque esté contento con la realidad; es más, juega para liberarse de ella, para robarle un poco de vida. Por eso no pierde el tiempo y continúa jugando y su expresión sigue rompiendo la norma y sacando chispas al sistema, como en estos versos, en los cuales resaltamos los sustantivos verbalizados:

*La cascada que **cabellera** sobre la noche*

*Mientras la noche **se cama** a descansar*

*Con su luna que **almohada** al cielo*

*Yo **ojo** el paisaje cansado*

500

*Que **se ruta** hacia el horizonte*

A la sombra de un árbol naufragando

Nótese que las palabras en negritas son sustantivos utilizados como verbos. Esto transgrede no sólo lo permitido por la norma sino también por el sistema, pues en éste las categorías gramaticales tienen funciones sintácticas definidas. Así, un sustantivo no puede ser, como en estos versos, núcleo del predicado en un predicado verbal; sin embargo, al yo poético no le interesa porque ello se aviene mejor a sus necesidades expresivo-lúdicas. Obsérvese, asimismo, que una ruptura de estas características no se da en los cantos anteriores. Pero, dentro de los sintagmas, sólo estas palabras rompen con las reglas del sistema, pues su cotexto sigue normal, lo cual permite entender lo que el hablante quiere decir; no hay, entonces, todavía una ruptura total.

Luego tenemos un autorretrato importante de señalar, que se da desde el verso 503 hasta más o menos el final del canto,

3. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 52: “La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia [ironía] dentro de la analogía”.

donde el sujeto se va transformando mágicamente, haciendo que aumente la ilogicidad del mundo referido. Altazor es luciérnaga, aire, árbol, rosal, volcán, pájaro, mar. Cuando es rosal, habla como rosal y dice:

Sal rosa rorosalia

Sal rosa al día

Salía al sol rosa sario

Fueguisa mía sonrodería rososoro oro 520

Donde juega con las palabras rosa, rorosalia, día, sol, rosario y oro. Y al hablar como mar, leemos:

De la firmeza hasta el horicielo [¿horizonte-cielo?]

Soy todo montalas [¿montes y alas] *en la azulaya* [¿azul playa?]

Bailo en las volaguas [¿aguas que vuelan?] *con espurinas*
[¿espumas marinas?]

Una corriela [¿vela que corre?] *tras de la otra*

Ondola [¿onda de ola?] *en olañas mi rugazuelo* 550
[etc.]

Y así sigue jugando con las palabras y su música y en un momento crea un “sport” recreando algunos de los versos de la “Canción del pirata” de Espronceda. Así, el pirata de éste dice: “La luna en el mar riela/ En la lona gime el viento/ Y alza en blando movimiento/ Olas de plata y azul”. Y el de Altazor, lúdicamente, lo transforma en: “La lona en el mar riela/ En la luna gime el viento/ Y alza en blanco crugimento [sic]/ Alas de olas en mi azul”. Se trata de mostrar de este modo la oposición entre un poeta tradicional y otro vanguardista.

Luego, el yo poético lanza una profecía: dice que se abrirá el mar y saldrán “los primeros naufragos”. Éstos han cumplido un castigo durante siglos. “Andarán por la tierra con mira-

das de vidrio/ Escalarán los montes de sus frases proféticas/
Y se convertirán en constelaciones/ Entonces aparecerá un
volcán en medio de las olas/ Y dirá yo soy el rey”. Éste pide su
“harmonio de las nebulosas” y luego se zambulle en una se-
rie de analogías lejanas donde canta el rey, “Canta el cielo en
su lengua astronómica / Y la luz en su idioma magnético”. Y
en este *in crescendo* de profundidad connotativa, se llega al
verso 600, en el que empieza una concatenación que nos pre-
senta una tumba de la cual saldrá un arco iris como un tran-
vía, y del arco iris una pareja haciendo el amor; de éste, una
selva errante; de la selva, una flecha; de ésta, una liebre hu-
yendo por los campos; de la liebre, una cinta; de ésta, un río y
una catarata que salvará a la liebre de sus perseguidores.
Todo esto hasta que la liebre “empiece a trepar por una mira-
da/ Y se esconda al fondo del ojo”. Tratemos de visualizar es-
tas transformaciones y veremos cómo mágicamente unos
objetos y seres se van transformando en otros muy diferentes
entre sí, con lo que la analogía va ampliando su alcance.

El volcán lúdico es poderoso, pues hace florecer a los aho-
gados con sólo una orden. Tiene capacidad de escribir un des-
tino y con sus reflexiones nos sigue llevando a grandes pro-
fundidades analógicas que originan ya mucha dificultad para
entenderlo, y ya casi no lo entendemos. Pero, a pesar de ello,
aunque pocos, quedan aún elementos que nos permiten com-
prender que pregunta por el arquero de los meteoros, el ar-
quero arcaico, haciendo alusión nuevamente al principio de
los tiempos y al estado Arqueosíquico del yo; y se dirige al arco
iris y dice que ahora que un caballo empieza a subir galopan-
do por él, que ahora la mirada descarga los ojos demasiado
llenos, en el instante en que huyen los ocasos a través de las
llanuras, y en ese momento oye la risa de los muertos debajo
de la tierra, sugiriendo así el logro del renacimiento. Y así

termina este canto, de modo optimista y avizorando un cambio.

Sin embargo, están las excepciones. La liebre podrá escapar hasta que “empiece a trepar por una mirada/ Y se esconda al fondo del ojo” [609-610]. Es decir, llega un momento en que ya no puede huir, o, en el mejor de los casos, tenga que esconderse, limitando así su libertad y rompiéndose de este modo la armonía. Otra excepción está figurativizada en el arquero arcaico que tiene un violín violeta, violáceo y violado [627]. No es, pues, el de Altazor el violín totalmente libre, sino aquel que quiere ser libre debido a que es el violín violado en su libertad. Es, en síntesis, el violín que quiere robarle un poco de libertad a la realidad alienante. Asimismo, recordemos que luego de los hurras y cantos triunfales posteriores al juego del molino dice: “Ríe ríe antes que venga la fatiga en su carro nebuloso de días/ Y los años y los siglos/ Se amontonen en el vacío/ Y todo sea oscuro en el ojo del cielo” [492-496]. Aquí —ya lo dijimos— estamos también frente a una excepción. Estas excepciones, pues, oscurecen el optimismo del yo poético y perturban su sinfonía analógica. Por eso, Octavio Paz, como vimos, sostiene que la analogía y la ironía caracterizan a la poesía moderna.

Menos prosa, entonces, en este canto, y más imagen; más lejos, en consecuencia, el mundo de lo relativo y más cerca el absoluto. Mas, para Altazor, esto no es suficiente, pues todavía hay lucha de contrarios. Tiene que eliminarla. ¿Dónde? En el “último horizonte”.