

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN HUMANIDADES**

**“LOS LEJANOS MAYORES DE *ALTAZOR*”**

**TESIS PROFESIONAL  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN HUMANIDADES**

**PRESENTA:  
LIC. SALAZAR TORRES FERNANDO**

**ASESOR DE TESIS: DR. PÉREZ-AMADOR ADAM ALBERTO**

**LECTORES:**

**DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT**

**DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE**



# LOS LEJANOS MAYORES DE *ALTAZOR*

*Una proposición tiene que comunicar  
un nuevo sentido con viejas palabras*

Ludwing Wittgenstein



## INTRODUCCIÓN

Independientemente de la solución dada por la teoría naturalista o la teoría convencional del lenguaje<sup>1</sup> lo importante es mostrar la modificación que sufre el lenguaje, de ser instrumento a adquirir autonomía respecto al sujeto de conocimiento. Cada una de estas teorías considera a su objeto como natural o cultural.<sup>2</sup> El lenguaje por sí mismo no es fijo. El lenguaje es una facultad intelectual, que al mismo tiempo es reflejo de las formas del pensamiento, pues el desarrollo de aquél es imagen de la asociación de ideas, para la generación de conocimiento. El conocimiento es un progreso del modo con el cual se forman las ideas y, a su vez, es el principio de la evolución del lenguaje. Lo primero que se pretende en esta investigación, es revisar que el fenómeno del lenguaje tiene causas epistemológicas; es decir, el hombre usa, primeramente, el lenguaje como modelo del pensamiento.

Como se verá en el primer capítulo, se toma como base al empirismo británico para establecer que, las impresiones que llegan a través de los sentidos, son la fuente del primer conocimiento. La base epistemológica del empirismo es la subjetividad. El lenguaje es un mecanismo racional e instrumental, que relaciona y adecúa las ideas, formadas en la mente, con su referente, a saber, el mundo externo. Posteriormente, este mismo proceso se vuelve autoconsciente en el hombre, y la evolución del lenguaje, efecto de las formas del pensamiento, ya no vincula, necesariamente, a las ideas con las palabras, a causa de la libre asociación que el lenguaje realiza de las ideas dispuestas en la mente, formando nuevas asociaciones y construyendo referentes internos.

Existe, pues, una conciencia de la independencia del lenguaje respecto al mundo externo y a las ideas alojadas mentalmente. Esta peculiaridad es característica de la

---

<sup>1</sup> Véanse las páginas 13 y 14 en donde se explican, tanto la teoría naturalista, como la convencional.

<sup>2</sup> Conforme a María del Carmen Bobes Naves (1973: 35), los objetos de la cultura se definen porque son principalmente creación humana y son la objetivación del espíritu.

poesía moderna, cuyo rasgo epistemológico consiste en la prioridad psicológica o autoconsciente del lenguaje. La relación libre de ideas está determinada por la indeterminación del yo respecto a los objetos.

La construcción de la metáfora moderna causa gran controversia cuando su análisis elude la interpretación y, en ese momento, la búsqueda de algún principio, que permita una solución, es imposible. Este problema deja de lado el aspecto estético, especialmente a causa del manejo subjetivo de las formas estilísticas. Fuera de esto, el complejo esquema de la metáfora puede estudiarse a partir del examen del lenguaje. Es objeto de estudio por lingüistas, filósofos, antropólogos, la revisión histórica de las causas de las lenguas; ciertamente resulta inadmisibles llegar a una solución totalmente verdadera sobre si su origen es natural o arbitrario. Sin embargo, lo primero que se pretende en esta investigación, es revisar los motivos epistemológicos que tiene el hombre para usar el lenguaje como modelo del pensamiento, en consecuencia, analizar su función cognitiva, examinar de qué manera resulta ser reflejo del pensamiento, y cómo, al volverse una facultad de la cual el sujeto es consciente, la estructura de la metáfora moderna manifiesta un efecto anómalo respecto a la metáfora retórica. Concretamente se demuestra que el desarrollo de las maneras en que se construye el conocimiento, se manifiesta en el lenguaje conforme a sus propios procesos.

El problema parte de las dos teorías más importantes sobre el lenguaje, la natural y la convencional. Se busca responder a tres cuestiones. 1) ¿Por qué y para qué el hombre ha creado el lenguaje? 2) ¿Fue una necesidad de comunicación o de expresión que motivo al hombre a utilizar el sonido articulado con valor simbólico para dar forma al pensamiento o al sentimiento? 3) ¿Pertenece el lenguaje a la dimensión social o solamente al ámbito privado?

Toda forma de expresión verbal, necesariamente, tiene su precedente en la estructura del lenguaje, y ésta en la estructura del pensamiento. Por esto es preciso elaborar, en principio, un examen de las formas y estructuras significativas del lenguaje, y enseguida reconocer su carácter creador de denotaciones y connotaciones, que conducen, inevitablemente, a descubrir en las capacidades intelectuales del hombre el principio de causalidad del lenguaje, lo cual significa relacionar el mundo, según ideas. Las diversas teorías sobre el conocimiento también son análisis sobre el lenguaje, pues por medio de éste es como adquieren forma expresiva las sensaciones, las ideas simples y las complejas. El saber humano tiene una estructura lingüística.

El proceso epistemológico desarrolla en el ser humano una idea abstracta que hace pensarse en sí mismo: sujeto. El principio de no contradicción asume que el yo es idéntico a sí, y esta identidad no es contradictoria; es decir, el yo no es otro yo, sino sí mismo.<sup>3</sup> Esta manera de autodeterminación se manifiesta, indudablemente, en la forma del pensamiento: lenguaje. Por consiguiente, sujeto y lenguaje, serán dos categorías, que permiten construir la metáfora moderna, la cual se contrapone a la metáfora retórica. La estructura de la metáfora es una secuela de la indeterminación del sujeto y de la libertad de relacionar ideas en palabras que forman una oración. Esto será una ruptura tanto epistemológica como verbal por sus consecuencias en la liberación del verso respecto al metro y verso medido. Para el argumento de dichas ideas se consideran los planteamientos de Hugo Friedrich (1959) y Octavio Paz (1956) alrededor de la estructura del poema moderno y su peculiar modo del verso. Asimismo se explica el análisis de Paul Ricoeur (2001) sobre la diferencia entre la metáfora muerta y la metáfora viva. La importancia de estos tres autores en la hipótesis de la investigación, permite demostrar la característica epistemológica de la metáfora moderna, cuyo

---

<sup>3</sup> Johann Gottlieb Fichte (1999: 3-25 y 113-136) construye este principio de identidad como la forma de identidad del sujeto.

proceso es secuela de la autonomía del sujeto y, por consecuencia, de la consciencia que tiene del lenguaje.

Peter Bürger (1987) sostiene que la poesía moderna se caracteriza por la incorporación de dos hechos: novedad y ruptura. “Lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta ahora se considera vigente” (Bürger, 1987: 120). Ambos aspectos, novedad y ruptura, están presentes en *Altazor*. Mi planteamiento analiza lo fragmentario, el discurso poético y la ruptura en su composición, para demostrar que sí hay una unidad semántica, organizada por las relaciones existentes entre el lenguaje de la poesía y la metáfora de la mujer. Se justifica que la poesía creacionista construye la relación mujer-virgen como el *eterno femenino*.

Ciertos elementos de la lírica francesa del siglo XIX continúan en la estética del siglo XX. La hipótesis de trabajo: *Altazor* (1931) presenta diversas características familiares y relaciones de significado con la poesía francesa, en específico, con las obras de Mallarmé, Ducasse y Rimbaud. Considero que el poemario de Huidobro es continuidad y desvío simultáneos de ciertos temas, que fueron parte de la estética de aquellos autores. Se destaca mostrar *cuáles son las relaciones de significado temáticas y estructurales* que existen entre la lírica francesa y *Altazor*, en particular con relación a los poemas *Azur* (1864), *Les Chants de Maldoror* (1869), y *Une Saison en enfer* (1873), asimismo se revisa la continuidad de esa tradición y en qué modo se desvía de ella, mediante la noción de la *imagen creada*. Tomaré en cuenta el concepto de *Clinamen* de Harold Bloom (2009) y las variaciones del de *intertextualidad*.

El primero de tales conceptos explica el modo mediante el cual el poeta se convierte en un revisionista de sus precursores. El poeta se lee a sí mismo en los poetas que le anteceden (Bloom, 2009: 67-91). El segundo término es funcional, pues el



intertexto presente en *Altazor* está en dos niveles: a) la alusión como figura retórica; y, b) la perspectiva lingüística. Mediante el segundo concepto, el análisis demuestra cuáles son los orígenes de *Altazor*. Los motivos son filológicos, semánticos, temáticos y estructurales. Se muestran a detalle las relaciones significativas con cada uno de los tres poetas mencionados anteriormente. A juicio de Friedrich (1959: 8-10), Rimbaud y Mallarmé fundan lo que denomina *lírica moderna* y, con ello, los poetas del siglo XX comparten y heredan algunas particularidades. El caso de Huidobro no es la excepción, por tales razones se explicarán las relaciones intertextuales con la poesía moderna francesa.

No se ha presentado todavía, en los estudios sobre *Altazor*, la investigación intertextual sobre el génesis del poemario; con ello, no sólo se aprueban las correspondencias y diferencias en relación con otras obras, sino se supone un origen, asimismo muestra las ideas que motivaron su composición, es decir, descubrir los precursores.

Las vanguardias, en general, poseen variadas similitudes, entre las cuales pueden mencionarse: la destrucción del referente real, la nueva función de la significación, la ruptura en la relación palabra y cosa.<sup>4</sup> El nacimiento de las vanguardias como estética contrapuesta a ciertos cánones del arte, que implican el principio de representación, podría parecer, en su origen, la autonomía total o parcial respecto a una tradición, pero no es, en su totalidad, así, sino la continuidad de ciertos factores formales de una poética iniciada con la lírica francesa e inglesa. Considero que, pese a su crítica y ruptura, los poetas modernos continuaron otra tradición y, en la actualidad, forman parte de lo que Thomas Stearns Eliot (2000: 18-19) conoce por *sentido histórico*. El arte vanguardista no es la automatización total de algún proceso de producción artística, aunque se insista

---

<sup>4</sup> “El joven Huidobro hace tempranamente la opción de transgredir su medio familiar, social, cultural, para desarrollar un discurso de vida personal, así como literario y poético, que se definirá como constructor de espacios nuevos, diferentes, y de propuestas teóricas transformadoras” (Pizarro, 1994: 37).

en la creación de significados, tales como el *collage*,<sup>5</sup> el azar,<sup>6</sup> la escritura automática,<sup>7</sup> o el creacionismo.<sup>8</sup> Como se argumentará, la poesía moderna es un proceso de la forma del conocimiento del sujeto.

Los estudios sobre la imagen poética en la obra de Huidobro son realizados por Eduardo Mitre (1975), quien distingue cuatro clases de imágenes: a) las primeras correspondientes a *Ecos del alma* (1912), *Canciones en la noche* (1913), *La gruta del silencio* (1913), y *Las pagodas ocultas* (1914); b) imagen analógica, comparación cuyo uso nota en *Horizon carré* (1917), *Hallalí* (1918), y *Poemas árticos* (1917-1918); c) la metáfora; y, d) la imagen creada. El esquema de Mitre divide el desarrollo de la estructura metafórica, distinguiendo al final a la imagen creada, término propuesto por Huidobro (2009: 63-76), de la metáfora. En el último apartado del capítulo 3 se explican las razones por las cuales el poeta jamás empleó el concepto de metáfora para referirse a sus nociones de relaciones. Este aspecto lo vínculo a la investigación de Ricoeur (2001)

---

<sup>5</sup> En el libro de Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, se incluye un apartado titulado “Vanguardia”, mismo que realiza un análisis acerca de la estructura y los medios de producir el *collage*. El autor dice de éste que es una propuesta distinta de representar el mundo, porque rompe con el principio de asociación de las cosas. El *collage* es un orden formado a partir de recortes o fragmentos preexistentes que tenían un orden y una lógica propia en el mundo, pero que en la integración compuesta adquieren otra dimensión y lógica, dados por la relación yuxtapuesta de elementos que en el mundo no están relacionados.

<sup>6</sup> Además de ser un arte que cambia sus procedimientos de ejecución y producción artísticos, está orientado al azar o al accidente como la función teleológica que sirve de medio de provocación, ironía y sarcasmo. Ello es una crítica no sólo a la tradición, también lo es a las convenciones sociales. A este respecto, Patrick Waldberg dice: “Pues, hasta entonces, los movimientos de vanguardia, fuera cual fuese la violencia de su oposición a los sistemas establecidos, permanecían en una línea de pensamiento accesible a los ataques de sus adversarios: mientras que dadá arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda al lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte tal y como podían concebirse antes de su irrupción en la escena pública” (2004: 16).

<sup>7</sup> El quehacer de la poesía a la luz de la automaticidad de la escritura no es propiamente, dice Huidobro, la ausencia de control de la razón en la escritura. “Desde el instante en que el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece, pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado.” (Huidobro, 2009: 45) André Breton afirma que la ausencia de cualquier control por medio de la razón expresa el verdadero funcionamiento del pensar.

<sup>8</sup> El creacionismo es la poética estética que busca lo inhabitual en el poema mediante la asociación de hechos y/o imágenes, situaciones y conceptos nuevos que no existen en la realidad, pero que, sin embargo, dentro del *sistema* toma elementos de ella que el poeta reelabora con su *técnica* —entre ésta y aquel está el mundo subjetivo— para regresarlos al mundo objetivo “bajo hecho nuevo creado por el artista” (Huidobro, 2009: 41).

en donde distingue dos procesos, que teniendo estructuras epistémicas distintas (metáfora-palabra y metáfora-semántica), reciben el mismo nombre: la metáfora.

Una falta notable en la tesis de Mitre consiste en asumir que, desde *El espejo de agua* (1916) hasta *Poemas árticos* (1918) existe, únicamente, un poema reescrito y enriquecido, porque, según él, las pocas imágenes creadas constituyen una red de relaciones en constante mutación y transformación (Mitre, 1980: 47-59). ¿Cuatro poemarios constituyen un sólo poema? Ese período al cual alude —1916-1918— coincide con el período en que su escritura adquiere un doble proceso: la práctica en español y en francés. Debe explicarse, además, que en esa etapa se incluyen *Horizonte Carré* (1917) y *Ecuatorial* (1918).<sup>9</sup> Los cuatro libros poseen una dualidad lingüística y metafórica, que aportan ambos idiomas y, por ello, no considero posible hablar de un único poema enriquecido. Ello es observable cuando el enunciado metafórico desarrollado por Huidobro empieza a generar una tensión entre los contenidos del *hecho creado*, en el cual no hay ningún nivel de expresión, sino de creación. El enunciado creacionista carece de la expresión, pese a su orden sintáctico y gramatical.

Jaime Concha (1980), incorpora al estudio una división cronológica sobre la obra literaria de Huidobro. Ello tiene su mérito y significado, porque orienta y ayuda a precisar la etapa del Huidobro francés y del Huidobro español. Su división es la siguiente: 1) pre-creacionismo, 1911-1914; 2) fundación e inicios del Creacionismo, 1916-1919; 3) Altazor, 1919-1931; 4) período chileno de la década del 30, 1933-1940; y 5) años finales de su vida, 1941-1948.

Entre los demás estudios sobre Huidobro pueden mencionarse los realizados por Óscar Hahn (1998:<sup>1</sup> 39-63); Damián Fernández Pedemonte (1996: 213-272); Gérard Cortanze (1976); David Bary (1984<sup>2</sup>: 47-72); René de Costa (1984: 185-211); y Norma

---

<sup>9</sup> Cfr. Óscar Hahn (1993), pp. 15-38. El autor menciona que *Ecuatorial* es el libro inaugural de la vanguardia en lengua castellana. No lo niego. Sin embargo, considero que el primer libro de vanguardia latinoamericana es *Horizonte carré*.

Angélica Ortega (2000). Existen otros estudios, pero realmente resulta imposible mencionar todos, dada la dimensión del análisis, por lo cual me remito solamente a aquellos útiles y funcionales para mi investigación. El primero de los autores recién mencionados, Hahn (1998:<sup>1</sup> 39-63), efectúa una revisión sobre los contenidos temáticos del canon literario y la trayectoria tradicional de la ruptura vanguardista. El segundo, Pedemonte (1996: 213-272), se ocupa de la referencia textual sobre la fijación del sentido del discurso poético. Cortanze (1976) investiga las transformaciones textuales del poema y un examen sobre los manifiestos del poeta.

De Costa (1984) precisa la diversidad temática en los siete cantos, asimismo plantea el aspecto bilingüe como factor creativo y genético de *Altazor*, además, menciona la novedad del poema moderno de largo aliento o extenso. Finalmente, Ortega (2000) supone que a lo largo del poema existen rasgos y presencia con otras estéticas, tales como el Modernismo, Futurismo, Cubismo, Creacionismo, Dadaísmo y Surrealismo.

Bary analiza en su artículo, “Sobre los orígenes de *Altazor*”, tres posibles hipótesis sobre el título de *Altazor*. A ello, vincula su carácter bilingüe de escritura, que también corresponde a un proyecto estructural distinto en relación con sus poemas anteriores. El autor supone que uno de tales proyectos era un poema en prosa, proponiendo una relación “con la tradición que culmina en Mallarmé y Apollinaire, pero que de esa tradición tenemos que examinarlo de modo particular con relación a la obra y al espíritu de Rimbaud y de Lautréamont” (Bary, 1984: 72), lo cual no lleva a cabo y sigue sin realizarse. Precisamente esta clase de juicio requiere la metodología intertextual, finalidad que pretendo alcanzar en mi estudio. Aunque Bary no pasa a tal tarea, la mención e importancia de estos temas, motivaron el tema central en mi hipótesis.

Para la parte final del trabajo, el análisis del poema en su conjunto se efectúa mediante las isotopías significativas: mujer-Virgen, poesía-ave tralalí-Altazor y paracaídas, que posibilitan el examen de las metáforas, teniendo en cuenta su diferenciación estructural respecto a la metáfora retórica. Es preciso hacer mención que tales isotopías se investigan a nivel semántico, y no como sustitutivos entre sí. Los planos de significación de dichos actores isotópicos no son en sí metáforas. El plan de este análisis radica en mostrar la unidad temática y conceptual del poemario.



## CAPÍTULO I

### RAZÓN, PENSAMIENTO Y LENGUAJE

Las teorías sobre el lenguaje, a partir de Platón, distinguen entre un origen natural y otro histórico-cultural. En el *Crátilo*, Platón (2002) expone la teoría naturalista del lenguaje como un movimiento paralelo entre el conocimiento de los signos lingüísticos (o las palabras o los nombres) y la naturaleza de las cosas. El acto de nombrar es una actividad de pensamiento, que distingue a la palabra de la cosa; es decir, aquella persona que sabe emitir los sonidos del lenguaje tiene la ciencia de la cosa propiamente. El significado y la designación, pertenecen a un único evento; son una unidad indistinguible, cuyo rasgo principal es la identidad del nombre con la cosa.

Hermógenes.- ¡Sócrates! Crátilo, aquí presente, dice que la rectitud de un nombre está fijada por la naturaleza a cada uno de los seres, y que, por tanto, no es nombre aquel con que algunos lo denominan, a saber, una parte de la voz emitida por ellos, porque con ello hayan convenido denominarlo. Que, por el contrario, hay una rectitud connatural de los nombres y que ésta es la misma para todos los hombres. (Sócrates, 2002: 73)

Platón también presenta la teoría convencional, explicada como un pacto y arbitrariedad entre los usuarios, que suponen a la cosa y a la palabra, aisladamente, sin relación alguna. Para esta teoría, el mundo de las cosas es un fenómeno extralingüístico, y la designación es un acto creativo, sin vínculo natural con lo designado. Objeto y palabra poseen una conexión convencional, por lo cual el significado de la palabra se manifiesta antes de la existencia o inexistencia de las cosas, y la designación se expresa posterior a su significado. Hay una evidente distinción entre la realidad y el lenguaje.

La primera de estas reflexiones sobre el lenguaje explica la unidad indivisa del ser con la palabra, del contenido con los signos lingüísticos. Esta concepción mítica del lenguaje no diferencia la palabra de la cosa, pues el pensamiento compone a la forma del ser con la del nombrar, y la diferencia inexistente entre significado y significante, también está presente, epistemológicamente, entre el mundo de las cosas y las palabras, las cuales constituyen una sola realidad. La indeterminación de ésta no supone al lenguaje por un lado y al mundo por el otro. Esta idea esencialista del lenguaje no prevaleció, por lo que la investigación separó sus elementos: lenguaje y objetos. A este respecto, se pregunta si hay una conexión natural o convencional entre la forma del ser y la forma del lenguaje.<sup>10</sup> Sobre este aspecto, Ernst Cassirer indaga el tema con la siguiente interrogación: “¿Se expresa en la palabra la estructura interna del ser o no se revela en ellas ninguna otra ley que aquella que el capricho de los primeros escultores del lenguaje estamparon en ellas?” (Cassirer, 1971: 69). Ciertamente, esta pregunta no ha sido resuelta con cabalidad; la búsqueda sobre el principio del lenguaje es parte de mi investigación.

La relación material que guardaba el objeto con el lenguaje pierde su valor. La unidad prevista, inicialmente, es reducida a una realidad interna y a una realidad externa al lenguaje, de tal modo que, el único nexo posible sólo es histórico, y no esencial. Esta división también involucra la diferencia entre pensamiento y lenguaje, en principio, porque la naturaleza de éste es, plenamente, distinta a la del mundo empírico, en su aspecto cualitativo; secundariamente, por el modo en que se originan las ideas. Toda relación asignada entre tales categorías, (es decir, lenguaje-mundo y lenguaje-idea), es

---

<sup>10</sup> La forma es aquello que da estructura a algo. Con relación al lenguaje, la *forma* puede aplicarse en tres sentidos. La forma que organiza, primariamente, la experiencia humana del mundo; es una aplicación al lenguaje en general y a su relación con la realidad extralingüística. La otra pertenece al hecho que cada lengua es una forma particular. Finalmente, la forma es la relación idiomática interna entre los hechos particulares de una lengua y los principios en que éstos se fundan. La forma lingüística es el principio orgánico de estructuración.



pura convención. Si ello es así, entonces, no existe, en su origen, adaptación alguna entre la realidad externa y el conocimiento. Esta mediación es creada por el lenguaje, pero ¿cómo es este proceso?, ¿en qué consiste el desarrollo y adecuación de la palabra con la reflexión? Por ahora, basta con decir que, el objeto no se ajusta a la razón, sino que ésta tiene que adecuarse a aquél, mediante el uso de proposiciones o enunciados, considerados correctos, pues son la expresión y el fundamento del pensamiento racional. La reducción del lenguaje, como instrumento proposicional, es una de las características de este proceso, que divide a la cosa y a la palabra como dos hechos ajenos y obligados. La característica de dichas proposiciones se funda en la verdad o falsedad de las relaciones objetivas, existentes entre el lenguaje y las cosas, creadas por el pensamiento.

Eugenio Coseriu (1985) se plantea una serie de cuestiones, que orientan el análisis sobre el uso y el fin del lenguaje. Estas preguntas me facilitan el orden argumentativo, y las considero parte de mi explicación: ¿por qué y para qué el hombre ha creado un lenguaje?, ¿fue la necesidad de comunicación, o la necesidad de expresión o alguna otra la que motivó al hombre a utilizar el sonido articulado con valor simbólico para dar forma al pensamiento o al sentimiento o a otras vivencias humanas?, y ¿pertenece el lenguaje a la dimensión del hombre individual o a la del hombre social?

El ser humano posee una capacidad natural y una facultad cognitiva para la creación y el desarrollo del lenguaje. La primera de tales son ciertas características de los órganos vocales para la producción de sonidos. El hombre está capacitado para emitir sonidos, que son signos de algo; sin embargo, ningún sonido es más apropiado que otro, ningún sonido es más natural que otro. Para Aristóteles los sonidos son signos de las afecciones del alma.

Así, pues, lo que hay en el sonido son símbolos de las afecciones que hay en el alma, y la escritura es símbolo de lo que hay en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas [los sonidos y las letras] son signos primordialmente, las afecciones del alma, son las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son semejanzas, las cosas, también son las mismas. (Aristóteles, 1995: 35-43)

Los sonidos articulados son en absoluto ajenos al ámbito empírico, pues los sonidos, para otros autores, son signos de las ideas o de los signos lingüísticos, pero no son las cosas que las palabras designan. Los sonidos de las palabras, no nos permiten conocer las cosas; los balbuceos o ruidos son signos naturales. Éstos todavía no constituyen el lenguaje, pero son la actividad potencial de su posibilidad. Para John Locke (2005: 391-393) son tres los factores necesarios para producir un lenguaje: una disposición natural en los órganos para producir sonidos articulados; la capacidad de usar tales sonidos como signos de las ideas producidas en la mente; y, un perfeccionamiento en el manejo de los *términos generales*,<sup>11</sup> para distinguir entre las ideas particulares y las ideas generales.

Dios, habiéndose propuesto que el hombre fuese una criatura social lo hizo no sólo con una inclinación y bajo una necesidad de tener buen trato con los de su propia especie, sino que lo proveyó del lenguaje para que ése fuera el gran instrumento y el vínculo común de la sociedad. El hombre, por lo tanto, tiene sus órganos de tal modo dispuestos naturalmente que está equipado para poder formar sonidos articulados, que llamamos *palabras*. (Locke, 2005: 391)

---

<sup>11</sup> Para Locke (2005: 398-410) los términos generales sirven para evitar los nombres particulares, que si no se usan, habría una dificultad que llevaría a designar un nombre propio a cada cosa particular. Sin los términos generales se tendría que nombrar, por ejemplo, el nombre de cada ladrillo de la pared, cada grano de arena en la playa, lo cual exigiría una memoria prodigiosa para recordar cada nombre asignado a cada ladrillo, a cada grano de arena, y así cada cosa particular debería tener un nombre propio. Cfr. "Funes el memorioso" (Borges, 2008: 123-136) Secundariamente, los términos generales son un efecto racional y necesario, porque facilita la comunicación, ya que el nombre particular asignado a cada objeto, llevaría a la completa incomunicabilidad de los pensamientos entre los seres humanos. Si ello fuera así, no sólo cada cosa tendría un nombre propio, sino que cada quien le asignaría un nombre diferente a una misma cosa.

No basta con el mero talento para formar sonidos. Es necesario, además, que tales sonidos sean signos “de las concepciones internas, y de poderlos establecer como señales de las ideas alojadas en su mente, a fin de que éstas pudieran ser conocidas por otros hombres” (Locke, 2005: 391), de tal suerte que, los pensamientos puedan ser comunicados a otros, para generar una comprensión entre los seres humanos. La comunicación de ideas hace necesarios los signos sensibles. La costumbre y el hábito son los que provocan que, al escuchar cierta palabra, ésta sea relacionada, inmediatamente, con alguna idea. La finalidad del lenguaje es externalizar los pensamientos y las ideas, para comunicarlos a otros. Para entender esta función instrumentalista del lenguaje, más adelante se explica el proceso epistémico, que asocia palabra-cosa-idea.

Para Johann Herder (1982: 133-232) hay dos clases de lenguaje. Uno es otorgado al hombre por la Naturaleza y el segundo es una formación reflexiva: lenguaje natural y lenguaje humano, respectivamente. La primera de estas manifestaciones es un atributo con el que se nace; la capacidad natural del lenguaje es peculiar y particular en cada especie. El ser humano, considerado como animal, posee el suyo, que es distinto al del resto de los animales.<sup>12</sup> Justo la peculiaridad de ser ruidos es lo que los hace ser un lenguaje natural. Entonces, éste no es dado por alguna ley u orden divino, ni por convención entre los hombres, sino que es el carácter otorgado al hombre por la Naturaleza.

La articulación de tales sonidos no compone el lenguaje humano. Para llegar a éste se necesita cierta facultad reflexiva; no consta de la capacidad, sino de la soberanía

---

<sup>12</sup> Herder precisa que el lenguaje natural, únicamente, es la manifestación inmediata de sus pasiones. Es decir, es un proceso que antecede al de la reflexión, al lenguaje humano, con el que no se nace, sino que requiere un desarrollo ulterior de la razón. “Incluso considerado como animal, el hombre posee lenguaje. Todas las sensaciones intensas de su cuerpo, y las más intensas de entre las más intensas, las dolorosas; todas las pasiones fuertes de su alma, se manifiestan de forma inmediata en gritos, en sonidos salvajes, inarticulados.” (Herder, 1985: 133).

de la razón, que domina y cumple un propósito para emplear los sonidos. Esta forma del lenguaje se organiza en la reflexión y la sensación, que pertenecen a un mismo momento, a una única actividad.<sup>13</sup> La reflexión hace de los datos sensibles un verdadero contenido que es determinado, simultáneamente, en una representación mental y en una denominación lingüística. La percepción y los signos no se contraponen, al contrario, la impresión implica un componente formal, el lenguaje. Esta nueva forma no designa un hecho separado y aislado, ni expresa un fenómeno particular, sino el principio universal del lenguaje: los contenidos mentales y el lenguaje son indivisos. Este organismo conjunta lo ideal y lo real, la intuición y el concepto.

La llamada determinación de las sensaciones en contenidos mentales, es un aspecto de la razón, pues, sin ella, los sentidos recibirían los datos de los objetos de manera aislada y desordenada; los sentidos de los seres humanos forman una unidad, porque justo la razón y la sensación, son parte de un movimiento simultáneo de la actividad cognitiva. “En efecto, si la razón no es una facultad dividida de acción individual, sino una orientación peculiar de la especie y propia de todas las facultades, *el hombre tiene que poseerla desde el primer estado en que es hombre.*” (Herder, 1985: 153). La razón le da unidad a las capacidades receptoras de los sentidos, asimismo el intelecto mantiene unida la representación de las sensaciones en algún concepto mental. Este proceso racional vincula el mundo externo con las ideas que se forman de él.

Herder, pese al planteamiento expuesto, le da prioridad al lenguaje sobre la razón. “He demostrado antes que, sin un signo característico, no sólo es inadecuado el empleo de la razón, sino que es de todo punto imposible emplearla. [...] yo creo haber

---

<sup>13</sup> El propósito del lenguaje es exclusivamente epistémico. La formación de su estructura obedece a un fin racional y a uno sensorial. Herder presenta una noción orgánica del lenguaje, porque el concepto mental no difiere, ni cualitativa ni cuantitativamente, de las sensaciones.

Estructúrense, refínense y organícense las voces como quiera: si no hay, además, una inteligencia capaz de emplear el sonido con un propósito, no veo la manera de que el mencionado lenguaje conforme a la naturaleza se convierta en lenguaje humano, intencionado. (Herder, 1985: 142).

probado que incluso la primera, la ínfima aplicación de la razón, es imposible sin lenguaje.” (Herder, 1985: 159). La importancia del lenguaje sobre la razón, existe solamente en el ámbito de la actividad reflexiva. Aunque ello sea así, difiero en lo absoluto en este juicio, porque invierto los valores: hay una prioridad de la razón sobre el lenguaje, tanto como actividad y facultad. El lenguaje es un proceso intelectual, cuyo desarrollo es reflejo del cambio de las formas del conocimiento. La razón es rectora de un procedimiento: el conocer. Si, como sostiene Herder, la aplicación de la razón es posible, únicamente, a través del lenguaje, entonces, también, la construcción del conocimiento sólo es viable por medio de él, lo cual resulta imposible. Si el interés es probar algún principio de causalidad del lenguaje, con esta clase de juicio, se llega a la conclusión controversial de que la causa del lenguaje es el lenguaje mismo, lo cual es absurdo.

Sin lenguaje, el hombre carece de razón, y sin ésta carece de aquél. Sin lenguaje ni razón, es incapaz de recibir enseñanza divina, y, sin enseñanza divina, tampoco posee razón ni lenguaje. ¿A dónde iremos a parar? ¿Cómo puede el hombre aprender el lenguaje mediante la enseñanza divina si no posee razón? Y, a la vez, le falta todo empleo de razón si carece de lenguaje. (Herder, 1985: 160)

Como puede observarse en la cita reciente hay una idea adicional: la enseñanza divina. Conforme a la hipótesis, hay una correspondencia tripartita entre razón, lenguaje y divinidad. La correlación indica que sin la divinidad, no hay lenguaje ni razón, y sin éstas no hay acceso al conocimiento divino. Se presenta toda una circularidad, un oscilante movimiento que no lleva a nada, incluso, la noción de Dios, para probar la facultad intelectual del lenguaje, se convierte en una petición de principio. Se intenta demostrar la capacidad del lenguaje, partiendo de la existencia del lenguaje.

La capacidad natural de emitir sonidos y la facultad intelectual, son indispensables para la creación y el ulterior desarrollo del lenguaje. Si falta una de ellas, no será posible su progreso. No es suficiente con la primera, pues si ello fuera así, entonces, los ruidos de los monos aulladores serían un lenguaje compartido entre los seres humanos, y es evidente que eso no sucede. Si se considera como suficiente el segundo rasgo, la reflexión, entonces alguien podría objetar el caso de los mudos. Si el hombre posee la capacidad intelectual de desplegar el lenguaje, y nada le impide que ello sea así, alguien puede sostener que los mudos, por no tener lenguaje, no tienen capacidad intelectual. La primera equivocación es un error silogístico: sin pensamiento, no hay lenguaje, no significa que, sin lenguaje, no hay pensamiento. Además de la facultad cognitiva necesaria para el uso del lenguaje, se requiere una capacidad, que es natural, aunque con ésta no es suficiente.

El mundo externo está dado al hombre mediante las ideas y el lenguaje. Y para cumplir cabalmente con el proceso de objetivación de la realidad, es menester articular racionalmente signos lingüísticos, que expresan la unidad entre las sensaciones y la reflexión; es decir, el principio de causalidad del lenguaje es la razón, la cual mantiene la relación del mundo externo con las ideas que nos formamos de él y, además, manifiesta dicha conciliación mediante significantes. La facultad intelectual del lenguaje es algo dado en el ser humano, porque es racional. El lenguaje es una actividad de la facultad cognitiva. Este proceso es lo que hace que haya una prioridad de la razón.

Ahora bien, la convivencia de la comunicación hace que el lenguaje tenga una dimensión social, pues como discurso o lengua, no existe individualmente, no obstante, sí se identifican distintas lenguas, que poseen una gramática específica, mismas que han sido determinadas y modificadas históricamente. Y toda esa serie y orden de significantes son lo arbitrario del lenguaje. El lenguaje pertenece tanto al ámbito social,

como al ámbito individual. Primariamente concierne al hombre social, a causa del uso instrumental que se hace de él, para la comunicación, entre los seres humanos, de las ideas; con posteridad, conforme se desenvuelve el saber, el lenguaje se independiza, y se vuelve al ámbito del hombre individual. Como se observará, el lenguaje es un proceso paralelo del pensamiento, que refleja las formas y estructura en que se construye el conocimiento.

El lenguaje tiene un valor cognitivo. El uso del lenguaje, como habla, supone el conocimiento de sus sonidos emitidos y la referencia asignada, de tal manera que, tales sonidos son, igualmente, signos. La importancia de este suceso implica que las palabras significan, y aspiran ser los significados de las cosas, de las ideas y no, necesariamente, las cosas mismas, pues en éstas no parece haber algo que pertenezca, con toda propiedad, a las palabras de las que son referencia, y tampoco en las palabras parecen existir la materialidad de los objetos. La materialidad y singularidad de los objetos no se trasladan a sus signos lingüísticos, sólo se representan sus características en un concepto que, al ser conocido y/o recordado, la palabra se vuelve portadora del contenido material y sensible de las cosas.<sup>14</sup>

La correlación de la capacidad natural y la intelectual, provoca en el lenguaje alguna dinámica epistemológica, cuyo movimiento deviene en el cambio lingüístico. La tendencia de éste tiene motivos cognoscitivos. La permutación del lenguaje se manifiesta, concretamente, en la producción lingüística, a saber, las lenguas, las cuales son una forma de ser y una actividad creativa del lenguaje. “La primera comprobación con respecto al lenguaje —y que, por así decir, se nos impone ya a primera vista— es la de que el lenguaje se presenta [...] como una actividad humana específica y fácilmente

---

<sup>14</sup> La función del lenguaje no sólo es representativa del mundo empírico, también de las sensaciones de los objetos que derivan en un concepto. “Todo lenguaje en cuanto tal es *representación*; es exposición de una determinada significación mediante un *signo* sensible.” (Cassirer, 1971: 72).

reconocible, a saber, como *habla* o '*discurso*'.” (Coseriu, 1985: 13).<sup>15</sup> La dificultad que observan algunos estudiosos en la comprensión de este hecho, consiste en negar el cambio lingüístico y, antes de reconocerlo, plantean, además de la estaticidad del lenguaje, una paradoja en ese proceso. Lo normal en él es que no cambie, aunque en efecto son notables sus modificaciones, de tal suerte, los investigadores que están en contra de los cambios en el lenguaje, suponen la distinción entre sus factores externos e internos. La dificultad del razonamiento radica en encontrar una respuesta que satisfaga la pregunta por la evolución del lenguaje.

La solución de la aporía se presenta por dos caminos. El primero de ellos consiste en corregir el enfoque, pues la paradoja no es propia del objeto, es decir, del lenguaje, sino del método de investigación. La aporía es una dificultad en el razonamiento sobre algo, y tal complicación oscila en entender el cambio lingüístico, es decir, en explicar los cambios del lenguaje en función de una idea que se tiene de él. Existe una incompatibilidad entre cierta noción estable del lenguaje y la realidad de éste en su uso, “puesto que el cambio es real, ello sólo significa que esa idea es inadecuada” (Coseriu, 1973: 15). Separando estos hechos, idea y realidad del lenguaje, la aporía desaparece y únicamente es propia de la Lingüística. El problema, entonces, para explicar el principio de causalidades, se encuentra en dividir al lenguaje en su aspecto abstracto y en su ámbito práctico. Mediante esta doble manera de análisis, resulta imposible llegar a una respuesta sólida; por tanto, hay que mantener indiviso al lenguaje para lograr explicar su causa.

---

<sup>15</sup> El autor ofrece otras dos comprobaciones sobre el lenguaje. Como actividad, ese hablar es un hablar con otro, diálogo que está íntimamente ligado a lo que se comunican los interlocutores. “La segunda comprobación que se nos impone es que el lenguaje como hablar es un *hablar con otro*.” (Herder, 1985: 15). Y dicho diálogo implica el uso de cierta técnica particular, “el lenguaje como hablar se realiza en cada caso *según una técnica determinada y condiciona históricamente*, o sea, de acuerdo con una *lengua*. Las lenguas son, en efecto, técnicas históricas del lenguaje.” (Herder, 1985: 16). Cada lengua posee una gramática específica.



La otra solución que propone Coseriu, es mediante el concepto de Wilhelm von Humboldt, *Tätigkeit*, que significa actividad (*enérgeia*). El lenguaje no es producto, *Werk (ergon)*, sino actividad.<sup>16</sup>

[...] el hablar se realiza [...] en el marco y según las reglas de las lenguas, pero es también, y al mismo tiempo, su producción: el hablar es el lenguaje como producción concreta. Y si las lenguas se consideran como productos estáticos, ya no se entiende la dinamicidad del lenguaje, el así llamado ‘cambio lingüístico’. De aquí que el cambio lingüístico se haya considerado como paradoja de las lenguas (las lenguas no deberían cambiar, y sin embargo cambian) y se haya tratado de interpretarlo como algo exterior a las lenguas mismas y motivado por ‘causas’ externas.

Este último error puede evitarse y la pretendida aporía de lo sincrónico (‘funcionamiento de la lengua’) y lo diacrónico (‘cambio lingüístico’) puede ser resuelto (es decir, anulada) al entenderse el lenguaje como *enérgeia*, en el sentido de Humboldt. (Coseriu, 1985: 20)

La primera de tales soluciones sólo es metodológica; no resuelve el problema: ¿a qué se debe el cambio lingüístico? La segunda respuesta se queda a medio camino, pues la respuesta, actividad creadora del lenguaje, sigue sin dar solución. La creatividad del lenguaje para ser tal, necesariamente, tiene que ser diferente, es decir, variable, por lo cual, decir que el cambio lingüístico es provocado por la actividad del lenguaje, no es otra cosa sino expresar que el cambio lingüístico es efecto del cambio lingüístico. Es petición de principio. Ello no sólo deja sin resolver la paradoja, sino que le agrega otra más. El cambio del lenguaje tiene su causa en la forma en que generan las ideas en conceptos mentales. La potestad intelectual no sólo es el principio de causalidad del lenguaje, sino, consecuentemente, de sus modificaciones concretas. Cabe marcar que el

---

<sup>16</sup> Este señalamiento contiene elementos aristotélicos. Para Aristóteles, la *ενέργεια* es actividad creadora y autónoma (libre). Siendo el lenguaje *enérgeia*, “es una actividad creadora en todas sus formas” (Coseriu, 1985: 21).

análisis refiere a la abstracción que se hace del lenguaje, y no de su carácter concreto, ser lengua.

El lenguaje por sí mismo no es fijo; es una facultad intelectual, que al mismo tiempo es reflejo de las formas del pensamiento, pues el desarrollo de aquél es imagen de la asociación de ideas, para la generación de conocimiento. El conocimiento es un progreso del modo con el cual se forman las ideas y, a su vez, es el principio de la evolución del lenguaje. Éste fenómeno tiene causas epistemológicas; es decir, el hombre usa, primeramente, el lenguaje como modelo del pensamiento,<sup>17</sup> pero ¿cómo se originan las ideas y, en consecuencia, en qué consiste este proceso, para la formación del conocimiento? Estos análisis descubren, al mismo tiempo, cuáles son las formas del pensamiento.

Resultan imprescindibles los argumentos de Locke y de David Hume acerca del proceso de la formación de las ideas. Estas teorías epistemológicas explican que todo conocimiento tiene su procedencia en los sentidos. Para Locke, la forma y unidad de las palabras, no expresa la naturaleza de las cosas, sino que, únicamente, enuncia la forma subjetiva en la que se reúnen las ideas.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Cassirer (1971: 63-132) expone el origen del lenguaje por dos caminos, racionalismo y empirismo. El primero refiere al lenguaje a un ideal lógico, en tanto que el segundo considera el origen y el fin del lenguaje en una constitución psicológica. Ambas hipótesis suponen el mismo presupuesto esencial: el lenguaje es un medio de conocimiento, aunque el rasgo epistemológico lleva en sí un valor metafísico. Lo importante no es, en realidad, el análisis del lenguaje, sino el de las ideas. La finalidad de esta clase de juicios sirve para el ulterior examen de las representaciones y sus relaciones, que por una parte se consideran en su aspecto lógico-objetivo y, por otra, en el ámbito subjetivo. “El mundo del lenguaje rodea al hombre en el instante en que dirige su mirada hacia él, con la misma certidumbre y necesidad y con la misma *objetividad* con la que se sitúa frente a él el mundo de las cosas” (Cassirer, 1971: 63).

<sup>18</sup> Locke tiene una noción instrumental del lenguaje, y la idea de subjetividad subyacente en su esquema epistémico, requiere de la voluntad de los seres racionales para la conexión de las ideas y las palabras, y así lograr comunicar los pensamientos. Lo importante, en principio, es el origen primero que tienen todas las palabras en *ideas sensibles*; enseguida, tales *ideas sensibles* se adquieren mediante la experiencia, provienen de los *objetos sensibles externos*, y éstos forman un sentir interno a causa de las facultades cognitivas de las cuales los seres humanos son conscientes.

Puede ser que también nos veamos conducidos un poco hacia el origen de todas nuestras nociones y conocimientos si reparamos en la gran dependencia que tienen nuestras palabras respecto de las ideas sensibles comunes, y cómo aquellas palabras que se utilizan para significar acciones y nociones muy alejadas de lo sensible tienen su origen allí, y cómo de ideas

Y este proceso se refleja, de la misma manera, en las significaciones, las cuales no representan la objetividad del ser, sino la manera particular de separar y reunir signos. Si para el racionalismo conocer el nombre daba acceso a la ontología del referente, entre otros conceptos, por medio de la definición, en el empirismo ésta se adopta bajo un diferente acercamiento, a saber, la suma de objetos sensibles individuales, que conforman un *concepto*. Paradójicamente, ambas teorías comprenden que el proceso del lenguaje es creación de la razón humana; la reflexión subjetiva inventa, de modo arbitrario, los signos del lenguaje. Este problema de la invención, y no de una formación mítica, constituye la autonomía del sujeto para una epistemología en la que el orden del mundo es construido y no imitado.

Para Locke las ideas son signos naturales de los objetos. Sólo con ideas propias se pueden crear concepciones de las cosas, que son comunicadas a otros sujetos por medio del lenguaje, sin el cual los pensamientos no concernirían con las ideas de otras personas, y por tanto, no sería posible el entendimiento. Sin ideas, no hay lenguaje, pero sin la mediación del conocimiento empírico, tampoco podrían formarse, mentalmente, las primeras. Sólo la existencia de las ideas sensibles abre la posibilidad de construir una asociación de concepciones cognitivas, sin las cuales, el proceso del conocimiento sería nulo; repito, sin las ideas, no hay una íntima noción de mundo objetivo al cual dotar de significado mediante significantes; sin el mundo externo, no hay un desarrollo del mundo de las ideas, y ello implica la inexistencia de la capacidad intelectual para

---

obviamente sensibles son transferidas a significaciones más abstrusas, haciéndoselas aparecer para significar ideas que no caen bajo el conocimiento de nuestros sentidos [...] pero no dudo que, si pudiéramos rastrearlas hasta sus orígenes, hallaríamos en todas las lenguas que los nombres que se colocan para significar cosas que no caen bajo nuestros sentidos, han surgido primero de ideas sensibles, de lo que podemos en cierta forma suponer qué clase de nociones eran y de dónde derivaron aquellas que llenaron las mentes de los que fueron los primeros iniciadores de los lenguajes, y cómo la naturaleza, aún al nombrar las cosas, sugirió inadvertidamente a los hombres los orígenes y principios de todo su conocimiento [...] no teniendo nosotros, tal como se ha probado, ninguna otra idea que las que originalmente vienen de los objetos sensibles externos o bien las que sentimos dentro de nosotros mismos por el interior funcionamiento de nuestros propios espíritus, del cual estamos internamente autoconscientes. (Locke, 2005:392)

crear el lenguaje. En consecuencia, la mediación del mundo externo con el lenguaje, es resultado de una interacción de ambos con los contenidos mentales.

Con esta teoría es patente un desplazamiento de la concepción del lenguaje, desde la unidad imperecedera de la sustancia entre materia y lenguaje, hasta ser un simple instrumento de conocimiento. La teoría de Locke presume de ser una institución que estipula socialmente un acuerdo en el uso de los signos lingüísticos. Las palabras son representaciones de las ideas, y éstas lo son de las sensaciones, que provienen por medio de los sentidos. El lenguaje es instrumentalista, porque sirve para comunicar los pensamientos entre individuos. Es decir, el progreso epistémico es independiente al uso de las palabras, porque éstas son posteriores al pensamiento; primero surgen las ideas como facultad intelectual, y después las palabras se generan como efecto de la capacidad natural y la facultad intelectual del lenguaje. Los hombres tienen ideas que son internas, mismas que no pueden darse a conocer a otros seres humanos de modo directo, sino a través de palabras, que significan tales ideas. Estas palabras son arbitrarias, por tanto, no hay una conexión natural entre éstas y las ideas. Las palabras significan, primariamente, las ideas en la mente de quien las emplea; secundariamente, significan las ideas en la mente con quien el hablante se comunica (oyente). Como toda idea proviene de las sensaciones, del mundo empírico (objetos del mundo exterior) y, como las palabras están en lugar de las ideas, entonces, las palabras se refieren, indirectamente. Esta forma intimista e instrumental del lenguaje hace que las palabras sirvan para comunicar pensamientos. La relación palabra-idea-cosa es convencional, pues, el lenguaje no hace referencia a la realidad, sino a la idea que tenemos de ella.

Por consiguiente, la palabra adquiere necesariamente su significación para mí sólo en virtud de que la conecto con mi idea. Si puedo hacer que signifique una propiedad objetiva de las cosas, ello ha de ser derivativamente, a partir de la virtualidad de la idea

misma para servir como un signo (natural) de una tal propiedad objetiva de las cosas.  
(García-Carpintero, 1996: 106)

La función instrumental e intimista del lenguaje exterioriza los pensamientos y las ideas como un reflejo, al ser signos de éstas. Esa conexión no natural entre palabra-cosa-idea es voluntaria y convenida. Para hacer un avance en el argumento, falta sólo decir que la noción de mundo objetivo se deriva a partir de la inferencia del conocimiento del mundo mental (de las ideas) apercibido; es decir, el mundo de las cosas (mundo objetivo) se crea de las sensaciones, y no de la capacidad de significar con el lenguaje. El acto consciente de las representaciones independiza al sujeto, cuya autonomía manifiesta una absoluta libertad cognoscente.

David Hume precisa la distinción entre impresiones e ideas. No es conmensurable el *conocimiento* de cierta pasión con el *padecimiento* de la misma. La oposición entre ideas e impresiones no es más que la graduación de intensidad, ya que las primeras aparecen con la reflexión de la impresión, siempre en grado menor, comparadas con las segundas. Cuando se conoce la realidad, se tiene de ella una serie de impresiones e ideas. Las ideas son recuerdos, proyecciones imaginativas y conceptualizaciones abstractas. Igualmente, las ideas son representaciones mentales, las cuales pueden ser simples y complejas. A partir de las impresiones se constituyen las ideas simples, y mediante la asociación de éstas, se forman las ideas complejas. Lo plenamente cierto son las impresiones; ello da certeza sobre la existencia de la realidad exterior, que es la causante de las sensaciones, con independencia del objeto conocido, existente en la conciencia. Si se afirma que la impresión corresponde a la idea es por un acto de creencia; “todas nuestras ideas, o percepciones más endebles son copias de nuestras impresiones o percepciones más intensas” (Hume, 2003: 44). El hombre tiene sentimiento y razón, aunque frecuentemente se confunden entre percepción y

discernimiento. “Los materiales del pensar se derivan de nuestra percepción interna o externa. La mezcla, composición de esta corresponde sólo a nuestra mente y voluntad” (Hume, 2003: 43-44). Derivado de ello, los dos argumentos son los siguientes: 1) estudiando y analizando, detenidamente, se llega a la conclusión de que toda idea tiene como fuente una impresión. Y la única manera de refutar este argumento es a través de un contra ejemplo; y, 2) si por defecto, o falta de algún órgano o sentido, no es posible tener sensaciones, entonces la idea correspondiente a esa impresión no llegará.

La crítica principal de Hume es contra el principio de causalidad: sucesión de fenómenos provista por hábito y costumbre. La causalidad es para Hume el problema de la inducción. De un número determinado de sucesos se concluye una regularidad, y de hecho, es la regularidad de la Naturaleza la que permite generalizar una idea de una serie de ideas particulares; por ejemplo, de observar diez, cien y mil cisnes blancos, se sintetiza que todos los cisnes son blancos. Pero si algún día se llega a observar un cisne negro, consecuentemente, no todos los cisnes son blancos. El principio de la inducción, como acto de conocimiento, determina la regularidad de las relaciones de hechos, mismos que son expresados por el lenguaje.<sup>19</sup>

Contrariamente, existe otra clase de regularidad, la de las ideas. Un desorden de éstas haría imposible el razonamiento y el conocimiento; por tanto, debe existir un principio de relación entre las variadas ideas alojadas en la mente, que construyen otras

---

<sup>19</sup> La oposición entre enunciación nominal y real, explicación verbal y material, se desvanece. Según esto, la definición es una digresión del nombre de la cosa y no una exposición cabal de su existencia. La interrelación entre mundo ideal y fáctico, ideal y real, es eliminada por el empirismo, quedando en su lugar un vacío, una falta de relación entre el lenguaje y la realidad, vinculable exclusivamente, por la impresión del mundo, reproducida, en la mente, en ideas simples y complejas. Se deshace la universalidad de la palabra a causa de la sensación individual de los hechos y, en consecuencia, se desconoce, si en verdad el lenguaje es representante de las cosas o expresión de ellas, pues el planteamiento epistemológico del empirismo falsea la naturaleza indivisible de la universalidad del lenguaje. Todo conocimiento debe pasar, previamente por los sentidos. Pero tal saber lo es de las elementales cosas particulares mediante singulares sensaciones. No existe un conocimiento universal dado por los sentidos y menos aún manifiesto por el lenguaje. “Pero ni la cosa individual ni la sensación individual pueden nunca constituir el verdadero objeto del *saber*: porque todo saber que merezca el nombre de tal, en lugar de mera cognición histórica de lo particular, aspira a ser conocimiento filosófico, es decir, conocimiento necesario de lo universal” (Coseriu, 1971: 87).

más complejas. Hume menciona tres principios de conexión entre ideas: *semejanza*, *contigüidad* en el tiempo y/o espacio y *causalidad*.<sup>20</sup> La expresión de la asociación de las ideas es realizada en el lenguaje.

Ambos proyectos, el de Locke y el de Hume, explican el proceso del conocimiento, y el modo en que el hombre se hace consciente de las formas del pensamiento; autoconsciente, como portador de lenguaje, el ser humano se muestra a sí mismo la libre asociación de ideas. Dicha evolución epistemológica significa que el conocer ya no es un orden establecido previamente, por causa divina o inmutable, al encuentro entre sujeto y objeto. El conocimiento se origina, tanto de las impresiones sensibles y de las ideas que se asocian, como de las relaciones indeterminadas, que la conciencia es capaz de lograr, con plena independencia de los objetos. Es decir, el

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze sostiene que la base epistemológica del empirismo es la subjetividad. “Hemos creído encontrar la esencia del empirismo en el problema preciso de la subjetividad. Pero ante todo nos preguntaremos cómo se define ésta. El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo.” (Deleuze, 1996: 91)

La relación libre de ideas está determinada por la indeterminación del yo respecto a los objetos. Tal autonomía es rasgo de la epistémé y lo sustancial, especialmente porque la autodeterminación es una actividad de la razón, que se determina a sí misma en el sistema del pensar. La autodeterminación es el movimiento del sujeto. Deleuze reconoce en Hume dos clases de impresiones, las sensibles y las de reflexión, o sea, a lo que Hume denomina impresiones e ideas, respectivamente. El origen y el problema de la subjetividad surgen de ellas. Las impresiones forman la autonomía y las ideas constituyen la reflexión o razón. Es un doble movimiento de percepción y apercepción, que continúa en una serie de relaciones intersubjetivas, en el conocimiento.

Todo nuestro problema depende de ellas, ya que las impresiones sensibles forman únicamente el espíritu, dándole un origen, mientras que las impresiones de reflexión constituyen el sujeto en el espíritu, califican de manera diversa el espíritu como un sujeto. No hay duda de que Hume nos presenta las impresiones de reflexión cual si formaran parte de la colección, pero además es necesario *ante todo* que estén formadas. Y en su formación misma dependen de un proceso particular, dependen de los principios que son los principios de la subjetividad. (Deleuze, 1996: 106)

Las impresiones se relacionan inmediatamente al cuerpo, en tanto que las ideas a un proceso reflexivo, que establece relaciones. El sujeto se constituye por las relaciones en las que participa, y en realidad el principio de asociación de ideas es la base epistemológica de las relaciones y de la autonomía subjetiva. “Es cierto que Hume distingue dos especies de relaciones: ‘las que pueden variar sin variación alguna de las ideas’ (identidad, relaciones de tiempo y lugar, causalidad) y ‘las que dependen íntegramente de las ideas que comparamos entre sí’ (semejanza, contrariedad, grados de cualidad y proporciones de cantidad y número).” (Deleuze, 1996: 108). La estrecha familiaridad de las relaciones de asociación de las ideas con la capacidad reflexiva del sujeto, se presenta en el lenguaje como una forma del pensamiento.

sujeto, además de portar conocimiento, es generador de un mundo interno, íntimo, del cual el lenguaje es reflejo.

Esta clase de epistemología antropomórfica se vuelve autoconsciente, pues, además de la subjetividad, como base del empirismo, la reflexión tiene un efecto progresivo, porque estudia sus modos de conocimiento y no los contenidos de lo que es posible conocer; es decir, la razón hace un giro al tratar sobre las formas del pensamiento.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> El giro epistemológico se inicia con René Descartes, quien sugiere una clase de “ideas claras y distintas”, las cuales suponen al sujeto como consciente de su pensamiento y, por tanto, autónomo.

¿Qué diré por último de ese mismo espíritu, es decir, de mí mismo? En efecto, no admito que exista otra cosa en mí a excepción de la mente. ¿Qué diré yo, por tanto, que creo percibir con tanta claridad esa cera? ¿Es que no me conozco a mí mismo no sólo con mucha más certeza y verdad sino también más definida y evidentemente? Pues si juzgo que la cera existe a partir del hecho de que la veo, mucho más evidente será que yo existo a partir del mismo hecho de que la veo. Puede ser que lo que veo no sea cera en realidad; puede ser que ni siquiera tenga ojos con los que vea algo, pero no puede ser que cuando vea o —lo que ya no distingo— cuando yo piense que vea, yo mismo no sea algo al pensar. Del mismo modo, si juzgo que la cera existe del hecho de que la toco, se deducirá igualmente que yo existo. Lo mismo se concluye del hecho de imaginar de cualquier otra causa. Esto mismo que he hecho constar de la cera es posible aplicarlo a todo lo demás que está situado fuera de mí. Por tanto, si la percepción de la cera parece ser más clara una vez que me percaté de ella no sólo por la vista y por el tacto sino por más causas, ¡con cuánta mayor evidencia se ha de reconocer que me conozco a mí mismo, puesto que no hay ningún argumento que pueda servirme para la percepción, ya de la cera, ya de cualquier otro cuerpo, que al mismo tiempo no pruebe con mayor nitidez la naturaleza de mi mente! Ahora bien, existen tantas cosas en la propia mente mediante las cuales se puede percibir con mayor claridad su naturaleza, que todo lo que emana del cuerpo apenas parece digno de mencionarse. (Descartes, 1999: 45)

Tales premisas, junto a la teoría epistemológica empirista, explican a la reflexión subjetiva como aquella que da orden y es capaz de autorepresentarse el mundo. El sujeto ordena el mundo objetivo, de modo mental, y su autonomía distingue, racionalmente, la relación que el *yo* guarda con los objetos, las ideas, los sentimientos, e incluso con el lenguaje y el conocimiento. El sujeto ya no contempla pasivamente el orden de la realidad, sino que él mismo es quien procura esa disposición. La *razón* como *yo autodeterminante* es fundadora de conocimiento, es la causa de las correspondencias que presentan las cosas entre sí en el conocer; las relaciones que la razón observa en los *hechos*, son descubiertas o creadas por el individuo, y son reductibles a una relación consigo mismo.

De una forma diversa, Kant comenta al respecto lo siguiente.

en todos los juicios siempre soy yo el sujeto determinante de la relación que constituye el juicio [...] Por el yo, él o aquello (la cosa) que piensa, no nos representamos más que un sujeto trascendental de los pensamientos, que no es conocido sino mediante los pensamientos que son sus predicados y de los cuales, aparte de éstos, no podemos tener el menor concepto. (Kant, 2004: 447)

En este argumento, el juicio es una proposición, que relaciona dos conceptos, el predicado y el sujeto. El predicado se atribuye a alguna propiedad del sujeto. Los juicios expresan el conocimiento en diferentes grados; son producto de actividad de la Razón, y pueden ser verdaderos o falsos. Es decir, las relaciones del pensamiento son establecidos por una idea del sujeto que trasciende el conocer, pues se



Una historia de la razón parece relevante para indagar cómo se origina la formación del sujeto. El debate y confrontación a este respecto, con relación al objeto y el mundo, ha llevado a concebir al lenguaje, al menos hasta la actualidad, como una arbitrariedad y convención, instrumento artificial para comunicar. Antes de que surgiera la noción de sujeto, el ser humano hacia del mundo una representación, perteneciente a la Naturaleza, creada, directamente, en sus sentidos sensibles e intelectuales, a la cual ya nada puede añadirse; por ello la indescifrable correspondencia entre palabra y cosa, esencia permanente, que constituía la unidad del ser, parecía ser la unidad absoluta del pensamiento. Sin embargo, es posible pensar el origen abstracto de la subjetividad como un acto intelectual del lenguaje y/o de los idiomas occidentales, acto también abstracto, porque la conciencia de su uso obliga a separar las formas del pensamiento de las estructuras del lenguaje. Éste conserva su capacidad natural y su facultad epistémica, y su aparente independencia sigue reflejando las estructuras de asociación de las ideas, así como las marcas del origen del conocimiento: los sonidos de las palabras como las impresiones sensibles del mundo empírico.

El problema del conocimiento es, también, una problemática del lenguaje.<sup>22</sup> El lenguaje, como una clase de manifestación epistemológica explícita, nace del sujeto,

---

piensa a sí en el conocer, de tal suerte que, pensar el acto del conocimiento, se vuelve una facultad de un sujeto trascendental que es forma de tal pensamiento.

Kant clasifica los juicios según dos criterios lógicos. El primero de ellos es la relación del predicado con el sujeto. Para clasificar los juicios de esta clase se usa el criterio predicho, la relación de atribución o predicación, que guarda el predicado con el sujeto: juicios analíticos y juicios sintéticos. Para el otro criterio, se clasifican los juicios, según la relación dependiente o independiente con la experiencia: *juicios a priori* y *juicios a posteriori*.

<sup>22</sup> ¿Cómo es posible crear conceptos mentales a partir de la experiencia y vincularlos, inmediatamente, con palabras? El universal es el concepto que reúne de cosas particulares, ciertos rasgos o hechos que les son comunes. De esa común esencia o naturaleza observada en un número finito (es imposible revisar todos los casos posibles) de objetos particulares, se forma una idea general. Sin embargo, la idea, por ejemplo, de *justicia*, no corresponde a un acto justo, el cual por ser un particular, únicamente, participa del universal de *justicia*, “que es eternamente ella misma inmutable e indestructible” (Russell, 1974: 109), ya que no existe en la percepción de los sentidos. El problema es saber si lo más real son esos individuales que cambian o los universales que se construyen a partir de ellos. Los nominalistas afirman que solamente existen particulares justos y de éstos es imposible construir universal alguno. Una crítica contra la teoría de los universales es realizada por el empirismo británico, sobre todo porque niega la existencia de las *ideas abstractas*. Si hay hechos justos que se pueden

pero es ajeno a él, cuando se vuelve expresión lingüística. La reflexión del individuo sobre sí es objeto de su propio pensamiento, sin abandonar su carácter subjetivo. Humboldt (1990) expone que, el lenguaje es creación de la *fuerza del espíritu*;<sup>23</sup> es un sentimiento y forma particulares de identidad de toda lengua, que crea sus respectivos modos distintos de nombrar a los objetos. “La unión indivisible de idea, órganos de la fonación y oído con el lenguaje tiene su raíz en la disposición originaria de la naturaleza humana, no susceptible ya de ulterior explicación” (Humboldt, 1994: 74). La idea a considerar de este autor es la diferencia entre pensamiento y lenguaje, no obstante, su unión parece indivisible, porque sin el sonido, la idea no se exterioriza y no se vuelve sensible a los sentidos. Los juicios de Humboldt permiten comprender la formación total de la subjetividad como un uso del lenguaje, pues este “es el órgano que forma la idea” (1990: 74). El material de los sentidos y la percepción son grabadas en el lenguaje, haciendo uso de la capacidad de representación humana, misma que es inherente a su lengua; por ello la interrelación del pensamiento y palabra, no expone

---

asemejar precisamente por este rasgo, entonces la multiplicidad de particulares justos mantienen dicha semejanza, pero no la unidad de la variedad de singulares que conformen una idea general de *justicia*. Y esta es la característica principal de los universales: las relaciones que suman dichos singulares en el concepto universal.

Los universales no son construcciones mentales. Si, como se ha dicho, la formación de estos ocurre acorde a los términos relacionados, el pensamiento aprehende del mundo tales relaciones, pero no las crea. “Así, los universales no son pensamientos, aunque cuando son conocidos sean objetos del pensamiento” (Russell: 1974, 118). Los particulares, pertenecientes al mundo, son relaciones comprendidas en la reflexión de la cual los universales son objetos. Este proceso transfiere al lenguaje las representaciones que se forman, y refleja en las palabras, no menos a las cosas, que la concepción de ellas; “es desconocida la esencia particular y la representación determinada con el concepto universal de lo que deba ser una cosa en sí” (Cassirer, 1971: 83).

<sup>23</sup> El libro de Humboldt se editó por primera vez en el año 1836, por esta razón no hay que obviar la relación de este concepto con la obra de Friedrich Hegel (1999), *La fenomenología del espíritu*, publicada en 1801. El *espíritu* hegeliano tiene dos acepciones distintas a la tradición, una objetiva y otra absoluta, sin embargo, el *espíritu subjetivo* pertenece al entendimiento y a la razón. La primera de aquellas, *el espíritu objetivo*, remite de inmediato a las *instituciones* fundadoras del ser humano, a saber, el derecho, la moralidad y la ética; *el espíritu absoluto* comprende el mundo del arte, la religión y la filosofía. Tal distinción también se explica entre el carácter práctico y especulativo. El espíritu objetivo es el mundo de la praxis y el espíritu absoluto el teórico, la teoría que reflexiona sobre la teoría. Parece ser que la idea del lenguaje sostenida por Humboldt corresponde al espíritu absoluto como la finalidad de la conciencia, que se revela a sí misma en el arte, la religión y la filosofía. El *espíritu absoluto* sería el lenguaje como identidad e individualidad que cada pueblo tiene la capacidad de realizar para simbolizar sus emociones e impresiones padecidas.

relaciones ya conocidas, antes bien permanece oculta, y son las distintas lenguas quienes presentan una diversidad para entender el mundo.

Si se considera la hipótesis kantiana, expresada anteriormente, en torno a la razón autónoma para la relación del juicio, el lenguaje se vuelve, entonces, una representación de la idea, del pensamiento, la cultura, del sentimiento de la especie humana, y del sujeto como sí mismo, dotado de relaciones con sus predicados y con la experiencia. El nombre que se concede a una cosa, se vuelve una representación objetivada como idea, pero es a la vez particular como cosa, que vuelve al sujeto en una nueva percepción subjetiva. Esta *necesidad metafísica* del lenguaje es el proceso epistemológico de la subjetividad. Humboldt explica este doble movimiento de la representación.

La actividad subjetiva forma en el pensamiento un objeto. Pues ninguna clase de representación puede concebirse como mera contemplación receptiva de un objeto que existe previamente. La actividad de los sentidos ha de unirse con la acción interna del espíritu en una síntesis, y de esta unión se desprende la representación, la cual se opone entonces a la fuerza subjetiva como objeto, y retorna a ella bajo una nueva percepción. (Humboldt, 1994: 76-77)

Por lo tanto, el lenguaje *no es copia ni reproducción* de los objetos, sino la *expresión de la imagen* del objeto en el sujeto, que se fija en él como espíritu humano. Dicha imagen nace de la percepción, la cual es una capacidad de la *razón autónoma*, que se da a sí misma un orden para componer la figura del objeto; por eso es una percepción nueva y subjetiva, pues de una misma cosa, dos seres humanos construyen una imagen divergente, aunque el objeto y el lenguaje sean el mismo, aun pueden expresar esa imagen con nombres diferentes.

El modo en que se resuelve la antítesis fáctico-ideal de la epistémé, contiene en sí mismo un agregado metafísico: la fuerza creadora del sujeto. Se considera a los

objetos como relaciones del sujeto, hechas racionalmente mediante una clase de juicios, y no como objetos aislados. La representación de las cosas no sucede, directamente, a través de la percepción; ella se da porque el sujeto genera las relaciones entre los múltiples fenómenos de lo sensible. Y ello es manifiesto por las condiciones constitutivas del conocimiento.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Michel Foucault (2010) realiza un estudio del saber mediante dos análisis: el origen del lenguaje, y cómo este planteamiento sugiere un proceso de conocimiento. Cuando analiza el lenguaje y su forma constitutiva de conocer, explica que en la tradición clásica hay tres variables para comprender el signo (Foucault, 2010: 75-80): La primera, que el signo es natural o convencional. La segunda es un enlace, en el cual, el signo puede estar apartado del conjunto que designa, o bien, pertenecer a él. La tercera manifiesta al signo como una creencia fiel o como una probabilidad.

La última de estas explicaciones propone que los signos son puestos en lugar de las cosas para conocer sus esencias últimas y su naturaleza; su lugar corresponde al interior del conocimiento, y su uso estaba dado porque ellos mismos establecían la función significante. El conocimiento es accesible y manifiesto por medio de los signos lingüísticos.

‘Arbitrario’ no se opone a ‘natural’ a no ser que se quiera designar la manera en que se establecen los signos. Pero lo arbitrario es también la reja de análisis y de espacio combinatorio a través de la cual la naturaleza va a darse en lo que es —en el plano de las impresiones originarias y en todas las formas posibles de su combinación—. En su perfección, el sistema de signos de este lenguaje simple, absolutamente transparente que es capaz de nombrar lo elemental; es también este conjunto de operaciones que define todas las conjunciones posibles. (Foucault, 2010: 79)

Esta forma de conexión se plantea en el *Crátilo*. El signo es natural o es instituido por los hombres mediante acuerdo. Para la segunda relación, la yuxtaposición del signo hace que éste forme parte de lo que sirve para designar (lo designado) o que esté completamente separado de él; ello no es una contradicción, pues para ser signo debe ser diferente a lo que designa, aunque debe estar, igualmente, inserto en lo que significa. “En efecto, para que el signo sea lo que es ha sido necesario que se diera al conocimiento al mismo tiempo que lo que significa” (Foucault, 2010: 77).

La común idea de que el signo es la relación del significado con su significante es más compleja de lo que supone. En esta relación impera el conocimiento como representación de ideas, imágenes o percepciones, que no son, con plena seguridad, manifiestas en un enlace establecido de signos. El significante es signo a condición de lo que significa, aunque signo es la unidad total significante-significado. “Pero hay una condición para que el signo sea esta dualidad pura. En su ser simple de idea, de imagen o de percepción, asociada o sustituida por otra, el elemento significante no es un signo. Sólo llega a serlo a condición de manifestar además la relación que lo liga con lo que significa. Es necesario que represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada.” (Foucault, 2010: 80-81). La representación del significante es la idea que se genera en otro. Foucault continúa su análisis, retomando una hipótesis sustancial de la *Logique de Port-Royal*. El signo conforma dos ideas, la cosa que representa y la cosa representada, “y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda” (*Logique Port-Royal*, 1ª. Parte, cap. IV, citado en Foucault, 2010: 80). Esta teoría dual del signo se opone a la precedente, es decir, a la idea clasicista del signo, pues ésta teoría tripartita considera que lo marcado, lo que se marcaba y la relación de éstos dos, la marca, son los elementos del signo.

El análisis sobre la intelectualidad del lenguaje, como reflejo del pensamiento, considerando las teorías empiristas, permite asumir que las ideas y sus relaciones, son signos naturales de las impresiones, y que, a su vez, aquéllas, las ideas e imágenes, requieren de otros signos no naturales, esta vez lingüísticos, que simultáneamente son signos en otras personas, para la comunicación de los pensamientos y el desarrollo del conocimiento. Este proceso hace de las ideas ser significantes, que se traducen en significados del lenguaje. El significante no es signo, y llega a ser tal cuando se hace presente la conexión que lo vincula, tanto con lo que significa, como con la representación en la que está contenido, pues su contenido no es más que lo que representa, y dicho contenido se manifiesta en una representación; así

Resulta importantísima la teoría sobre la representación de Gottlob Frege (1999), para distinguir su estructura y su diferencia respecto a otros conceptos, que se han empleado aquí, tales como las impresiones y las ideas, para las explicitaciones cognoscentes del lenguaje y de su fundamento en la teoría del conocimiento. El autor afirma que los pensamientos son intangibles, imperceptibles, y al pertenecer a un mundo interior, su generación proviene de las sensaciones individuales, mas no son las sensaciones o las primeras percepciones sensibles de los sentidos, por lo que, de sensaciones variables surgen o se desarrollan pensamientos distintos.

Llamo pensamiento, sin querer dar con esto una definición, a algo para lo cual la verdad puede entrar en consideración [...] El pensamiento es algo imperceptible, y todas las cosas capaces de ser percibidas por los sentidos se excluyen de la región de cosas respecto de las cuales la verdad puede entrar en consideración. La verdad no es una propiedad que responda a un género especial de impresiones sensoriales. (Frege, 1977: 54)

Las distinciones de las representaciones respecto al mundo exterior consisten en no ser sensaciones empíricas, pues éstas no son ni verdaderas ni falsas, y los pensamiento sí lo son. Las impresiones, las ideas, las representaciones y los pensamientos, son categorías completamente distintas y, además, sus diferencias cualitativas pertenecen a niveles epistemológicos desemejantes. El conocimiento puede o no generarse en las representaciones, además el pensamiento no corresponde ni al mundo interno del *yo*, como ideas, ni al mundo externo, el de las cosas. Frege afirma

---

pues, el significante representa, y esta representación, al mismo tiempo, es representada en el propio significante. Esta es la naturaleza binaria del signo, planteada por la *Logique Port-Royal*, que antes de decir lo que es el signo, explica que, cuando imaginamos la representación de un objeto, eso es la idea de signo, y ello es, precisamente, el primer objeto llamado signo. “La idea significante se desdobla, ya que a la idea que reemplaza a otra se superpone la idea de su poder representativo” (Foucault, 2010: 81). El representante es una relación consigo mismo de doble forma: la relación del significante con lo que representa y esto que representa es el contenido de la representación. Un estudio de las teorías del conocimiento lleva, invariablemente, al examen general de las formas de representación.

que “no todo lo que puede ser objeto de mi conocer es una representación” (Frege, 1977: 78). Es significativo establecer a toda representación como objeto de conocimiento, pero no todo conocimiento como objeto de representación. El pensamiento pertenece a la capacidad del sujeto, la de captar, cuyo poder es pensar; el portador de esta facultad, no significa que lo sea del pensamiento, porque no forma parte del contenido de conciencia; es decir, las representaciones no son pensamientos, por el hecho de que aquéllas sí son contenidos de conciencia y éstos no; por ejemplo, el objeto físico *árbol* es totalmente diferente de la representación que se tiene del árbol, y el pensamiento que se tiene de ese objeto no corresponde a su representación mental que nos hacemos de él.

El pensamiento es una forma y estructura epistemológica, del cual el sujeto es su portador, así como es portador y ejecutor de lenguaje. Las representaciones son el contenido de dicha forma, la cual es reflejada en la actividad del lenguaje. Pensamiento y lenguaje son abstraídos mutuamente, con el fin de restablecer la propiedad del primero dentro del segundo, debido a que es imperceptible y ajeno al mundo externo.<sup>25</sup> La restitución consiste en mantener el pensamiento en el lenguaje, pese a sus estructuras incompatibles, y así dotar a las representaciones de signos lingüísticos.

Las representaciones son los contenidos de la conciencia personal, pues necesitan de un portador y solamente tienen un portador. Las diferentes representaciones que poseen distintas personas, no pueden ser comparadas ni

---

<sup>25</sup> Frege enumera cuatro razones por las cuales las representaciones se diferencian del mundo externo.

Las representaciones no pueden ser vistas, ni tocadas, ni olidas, ni gustadas, ni oídas. En segundo lugar, las representaciones se tienen. Se tienen sensaciones, sentimientos, estados de ánimo, inclinaciones, deseos. Una representación que alguien tiene pertenece al contenido de su conciencia. En tercer lugar, las representaciones necesitan un portador. Las cosas del mundo exterior son independientes en comparación con aquéllas. En cuarto lugar, toda representación tiene solamente un portador: dos personas no tienen la misma representación. (Frege, 1977: 64-67)

intercambiadas, porque cada quien posee una impresión particular.<sup>26</sup> Ni siquiera esta comparación e intercambio, es posible por el restablecimiento de tales representaciones, en el lenguaje, porque cada idioma posee significantes particulares. Dado lo anterior, cabe preguntar: ¿los pensamientos son representaciones? “Si alguien toma los pensamientos por representaciones, entonces lo que él reconoce como verdadero es, según su propia opinión, contenido de su conciencia y, en realidad, es algo que no concierne en absoluto a los demás” (Frege, 1977: 69); por lo tanto, los pensamientos no son representaciones. Si la respuesta fuese afirmativa, entonces, los pensamientos serían infinitos y, en consecuencia, en cada persona una misma impresión correspondería a una divergente representación, por lo que el significante que le sea asignado, igualmente, tendría que ser distinto en cada caso, lo cual obligaría a nombrar con un nombre propio y diferente a una misma impresión de los sentidos y, subsecuentemente, a la representación; asimismo, significado y sentido no serían uno, sino múltiple, lo que sin duda implica una absoluta falta de comprensión para el desarrollo del conocimiento.<sup>27</sup>

Si las representaciones exigen un portador, entonces la representación que se hace el *yo* de sí, implica que el *yo* sea al mismo tiempo representación, evidentemente, de otro portador, lo cual a su vez es contenido de conciencia; pero si lo que no es representación, no es objeto del conocer, entonces, ese otro *yo* no puede conocerse,

---

<sup>26</sup> Ludwig Wittgenstein (1987) expone la teoría figurativa del lenguaje cuya función es representar al mundo, que está compuesto por hechos. Existe una proporción entre la estructura lógica de las proposiciones y la estructura semántica del mundo. Es decir, las proposiciones con sentido expresan los hechos que componen el mundo, y pertenecen al nivel sintáctico. “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”.

Después niega esta postura reduccionista del lenguaje, pues, afirma que éste no sólo representa al mundo sino que, además, existen muchos usos de él, los cuales constituyen la vida, tales como “ordenar”, “poetizar”, “rezar”, “suplicar”, entre otras más. En *Investigaciones filosóficas* (2006) afirma que tales usos son los diferentes juegos del lenguaje, “el todo formado por el lenguaje y las acciones con el que está entretejido”. Las palabras no tienen significado sino uso.

<sup>27</sup> Véase el capítulo 2, “La anomalía del fenómeno metafórico”, entorno a la importancia de la representación mental para comprender la estructura de la metáfora moderna y de qué modo ésta la denomino metáfora epistemológica, precisamente, porque la imagen poética es particular en cada portador.

porque el portador no puede ser representación de nada. Si ello fuera así, nada podría conocerse, ya que todo sería representaciones, y éstas son invisibles.

El planteamiento de esta teoría es similar al empirismo por la importancia de las impresiones sensoriales, mismas que pertenecen al mundo interno; y es cierto que el mundo de los objetos físicos es igual para todos, pero no así las impresiones que cada uno es capaz de hacerse sobre él, pues, independientemente de la naturaleza de los órganos sensibles y naturales; la facultad que tiene cada quien de representarse cada objeto, no sólo es diferente, sino que le son asignados divergentes signos, cuyos sentidos, igualmente, distintos, señalan el mismo referente.

Frege comprende al signo de dos maneras: sentido y referencia. El primero se entiende como el concepto mental que expresa el pensamiento; el segundo al objeto real o hecho empírico al que alude, lo designado del signo. Entendido de esta manera, a un mismo signo le pertenecen un idéntico referente, pero es posible que distintos sentidos.

Pero esta relación existiría entre los nombres o signos únicamente en la medida en que éstos denominan o designan algo. Sería una relación inducida por la conexión de cada uno de los dos signos con la misma cosa designada. Esta conexión es arbitraria. No se le puede prohibir a nadie tomar cualquier suceso u objeto producido arbitrariamente, como signo para algo. Con ello, el enunciado  $a = b$  no se referiría entonces ya a la cosa misma, sino tan sólo a nuestro modo de designación; con ella no expresaríamos ningún verdadero conocimiento. (Frege, 1989: 50)

El signo se caracteriza por ser signo de otra cosa, no necesariamente dirigida a la realidad externa, también puede estar señalando cierta realidad interna o imaginativa; es función de algo que no es signo: funciona, designa, denota.<sup>28</sup> El signo es portador de

---

<sup>28</sup> En un breve estudio, titulado “Función y Concepto”, Frege explica la importancia de la función para la creación de conceptos y juicios. Él amplía la noción de función de las Matemáticas a la función lógica y lingüística. Reestructurando las explicaciones matemáticas, afirma que un concepto es un tipo especial de función. “Ahora bien, llamamos a aquello, en lo que se convierte la función al ser completada



una significación y ésta función lo hace autónomo. Pero a estas alturas del análisis es importante distinguir entre el nivel sintáctico y el nivel semántico del signo lingüístico. Para los fines que se persiguen en esta investigación, el último de ellos es la clave para comprender las explicaciones, hechas más adelante, sobre el lenguaje cuyos esenciales elementos son el ritmo y la imagen en el poema, y de los cuales emerge un polisémico sentido.

Si se piensa en el lenguaje como un sistema de designación, o sea, en términos de Frege, como una función, entonces debe considerarse que antes del lenguaje ya existía una realidad extralingüística (*designatum*), contenido, sea experimentada, imaginada o pensada, a la que se le aplica un signo, por lo cual, sólo le resta ser signo material de algo ya dado. Es decir, el contenido es extralingüístico, ya existente, y previo a la expresión, de tal modo que, el lenguaje, concebido de esta manera, no es creador de significados, sólo es signo material.<sup>29</sup> Lo extralingüístico es lo real material y lo real mental-cognitivo.

El significado de las palabras es diferente a su designación, y ambos, a su vez, son distintos del sentido (Cosseriu, 1987: 135-136). El contenido otorgado en y por una lengua como tal, es el significado de las palabras, es decir, aquello que relaciona al signo y al referente. Es el modelo que relaciona las ideas con el lenguaje. Tales ideas se forman, tanto de la experiencia como de las ideas que se construyen con independencia de aquélla. Todas las ideas son, internamente, generadas. No interesa exponer si existe algún vínculo entre el lenguaje y las cosas, sino entre el lenguaje y las ideas. La

---

por su argumento, el valor de la función para este argumento. Así, por ejemplo, 3 es el valor de la función  $2 \cdot x^2 + x$  para el argumento 1, puesto que tenemos  $2 \cdot 1^2 + 1 = 3$ ." (Frege, 1977: 23). Según Frege, la definición, apenas expuesta, es totalmente inadecuada, pues está presente la confusión entre la forma y el contenido, el signo y lo designado, es decir, signifiante y significado.

<sup>29</sup> Cosseriu explica respecto del signo, que el lenguaje es una parcialidad suya y, como tal, no es sustituto de lo extralingüístico, siempre y cuando se lo comprenda cabalmente: el signo es la unidad de expresión y contenido; no está en lugar de otra cosa, solamente "*puede* dirigirse a la designación de lo extralingüístico" (Cosseriu, 1985: 26).

designación es la referencia extralingüística, que se da a través del significado, ya sea como un estado de cosas o contenido de pensamiento. Por último, el sentido pertenece al plano semántico, pues, es el contenido lingüístico especial que se expresa por el significado y la designación.

El lenguaje no es, exclusivamente, la producción de signos materiales para significaciones ya establecidas, sino también la creación, al mismo tiempo, de contenido y expresión, cuya función pertenece al *signo*. El signo material fija significaciones y, junto con el significado, se emplea para la designación de lo extralingüístico. Por otra parte, el lenguaje como creación de significados (contenidos) es conocimiento, y al unirlo a significantes (signos), se establece cierta fijación y objetividad de significados y significantes. El lenguaje como fuerza creadora y libre, estabiliza y objetiviza el conocimiento.<sup>30</sup>

Este recorrido epistemológico de la forma del pensamiento, se centra en que el propio proceso racional exige el uso de otra forma, el lenguaje, como un instrumento para el desarrollo del conocimiento. Los requerimientos para ello presentan una relación entre objeto, signo y representación. Ésta es la conexión entre el mundo externo e interno, los cuales son, inadvertidamente, indisolubles en el pensamiento, cuyo reflejo, el lenguaje, restituye las bases de la representación. El sujeto comparte, con los demás sujetos, un contexto empírico regular e idéntico y, de igual modo, según la lengua (parte

---

<sup>30</sup> Justamente esta forma legisladora del lenguaje favorece a la generación de las primeras leyes de la verdad (Nietzsche, 1998: 60-61). Nietzsche supone que el lenguaje es una designación convencional y arbitraria, cuya propiedad entre palabra y cosa no existe, aunque su uso constante y común lo convierte en verdad; ésta no está en juego al momento de designar nombres, acuerdo mutuo al que se llega por consenso, de lo contrario habría un lenguaje universal. La asignación de un nombre por distintas lenguas no es más que la expresión de metáforas particulares. Así pues, la verdad de las cosas es desconocida, pues lo que se sabe de ellas son simples metáforas, que sirven para hablar; son completamente desconocidas las esencias originarias de las cosas y en su lugar son puestos unos sonidos. “¡Un estímulo nervioso se traduce primero en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen se transforma luego en sonido! Segunda metáfora. Y cada vez se salta completamente por encima de las esferas, justo al centro de otra totalmente nueva y diferente” (Nietzsche, 1998: 62). De una innumerable cantidad de casos semejantes y particulares, se construye el concepto. En cada uno de los casos, su diferencia los hace desiguales, pero la similitud los identifica en una *qualitas occulta*, no obstante, el habitual uso los convierte en verdades. La verdad son metáforas desgastadas, el convencional uso que se le da al lenguaje para crear ilusiones sobre las cosas.

del fenómeno del lenguaje), está presente cierto sistema gramatical, que se utiliza como una necesidad expresiva, tanto individual como social. Consecuentemente, esto lleva a considerar si, en efecto, el lenguaje es una forma del pensamiento o, incluso, una forma de representación, pues, a causa de la autonomía del sujeto, se muestra una automatización del lenguaje, de modo tal que, la arbitrariedad y convención de su uso, se confunde con la libertad. Como fue dicho, el fenómeno del lenguaje, como instrumento, que señala su referente, pasa a ser un creador de referentes, derivado de las características de las formas de representación y, por tanto, de significados; ello puede observarse, como se verá enseguida, en la creación de la metáfora moderna. La importancia de ello, no es la generación lexical o la invención de términos nuevos, sino la formulación de relaciones que edifiquen nuevos símbolos semánticos.

El lenguaje es un mecanismo racional e instrumental, que relaciona y adecúa las ideas, formadas en la mente, con su referente. Posteriormente, este mismo proceso se vuelve autoconsciente en el hombre, y la evolución del lenguaje, efecto de las formas del pensamiento, ya no vincula, necesariamente, a las ideas con las palabras, principalmente por la libre asociación que el lenguaje realiza de las ideas, formando nuevas asociaciones y construyendo referentes internos. Existe, pues, una conciencia de la independencia del lenguaje respecto al mundo externo y a las ideas. Esta peculiaridad es característica de la poesía moderna, cuyo rasgo epistemológico consiste en la prioridad existente de lo psicológico y/o autoconsciente sobre el lenguaje. Tal actividad del lenguaje genera una investigación gradual. Ésta oscila desde el estudio que comprende a la forma de la cosa y la forma del lenguaje, como una misma idea y realidad (postura esencialista), pasando por la noción instrumentalista del lenguaje, hasta la aparente automatización de éste, mediante la autonomía del sujeto, capaz de generar nuevos significados con las mismas viejas palabras.



## CAPÍTULO II

### EL ANÓMALO FENÓMENO DE LA METÁFORA MODERNA

*Toda palabra es una metáfora muerta*  
Jorge Luis Borges

La lírica moderna exhibe categorías creadas, en cierto modo, por las estructuras epistémicas autónomas y por su reflejo, el lenguaje. La crítica observa una incompatibilidad y una divergencia entre la metáfora clasicista y la moderna.<sup>31</sup> La tesis

---

<sup>31</sup> Son importantes los estudios de Paul Ricoeur (2001: 15-286) y de Murray Turbayne (1974: 23-42 y 73-128) para comprender la diferencia teórica, que subyacen a cada una de dichas concepciones. Estos análisis distinguen entre la metáfora retórica y la metáfora semántica, como una diferencia epistemológica, que establecen su análisis a la semiótica y a la semántica, respectivamente. La primera está caracterizada por la teoría aristotélica, según la cual, la metáfora es la transferencia de nombres de un lugar a otro. “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía.” (Poética, 1457 b 6-9). Aristóteles vincula la metáfora con el nombre, el verbo y la palabra. La palabra es la unidad básica de la *lexis* —locución (*logos*)—, en contraste, el nombre es un segmento del discurso. La teoría del signo centra su análisis en la desviación de sentido que sufre el nombre al ser transferido. Contrariamente, la teoría semántica considera a la metáfora como una frase u oración en la cual es manifiesta una tensión entre sus elementos acoplados—una palabra que es la metáfora (*foco*) y el resto de las palabras (*marco*) no metafóricas—, de tal modo que, se presenta una contradicción entre ellos, sin representar, realmente, una unidad. Ambas formas metafóricas son dos fenómenos plenamente diferenciados, tanto en su estructura lingüística como en su estructura del pensamiento. El pensamiento permite el desarrollo y la liberación de estructuras del conocimiento y de las formas del lenguaje. Las formas del conocimiento desenvuelve, inadvertidamente, asociaciones y realidades que no existen en el mundo empírico, es decir, no son objetos de las impresiones, sino percepciones internas cuyo referente es creado mentalmente.

Ricoeur (2001) define la metáfora clásica de acuerdo a cuatro rasgos. La metáfora afecta al nombre —que tiene un sentido propio, único y primitivo—, porque se desplaza de un lugar a otro, transferencia provocada por colocar un nombre por otro. Este movimiento de nombres, que Aristóteles llama transposición, ocasiona una desviación con relación al sentido propio, expresa en una sustitución. Finalmente, conforme a la idea de transposición se delinea una tipología de la metáfora.

Quedan así delineadas una reducción y una disociación del campo de la epifora; esto conducirá a la retórica posterior a llamar metáfora sólo a una figura afín a la cuarta especie definida por Aristóteles, que es la única que hace expresamente referencia a la semejanza: el cuarto término funciona con relación al tercero de la misma manera que el segundo con relación al primero; la vejez es la vida *como* la tarde es al día. (Ricoeur, 2001: 33)

Así, pues, los cuatro rasgos son: 1) la metáfora es una afectación al nombre; 2) es un movimiento de la palabra que, 3) provoca una desviación cuyo préstamo afecta al sentido propio de la palabra; y, por último 4) se esboza una tipología de la metáfora. *Kúpiov* es el sentido corriente y propio. Para Ricoeur el sentido propio sólo es válido dentro de la teoría de la significación de la metáfora-palabra, contraponiendo a ésta la teoría de la significación de base semántica, cuya oración polisémica de significados extrema el sentido. La polisemia se presenta por la tensión de la oración metafórica, creada

del presente capítulo muestra que, ésta última es una secuela, o efecto de las formas del pensar, constituyentes de la autonomía de la conciencia y, en consecuencia, de la noción psicológica y epistemológica de la subjetividad. Las razones diferenciales entre la metáfora retórica, como palabra, y la metáfora semántica, como frase o enunciado, derivan de los cambios en la teoría del conocimiento. Además de ello, en ambas teorías hay una caracterización epistemológica distintiva. La primera estudia a la metáfora desde la semiótica y la segunda desde la semántica. Esta es la primera oposición. Una segunda incompatibilidad se haya en la extensión lingüística: una es palabra, la otra es frase, en consecuencia, su estructura es, obligadamente, una tercera distinción. La metáfora-retórica es la palabra referida a un objeto, la metáfora-semántica es la oración referida a un estado de cosas físico, psíquico, mental y metafísico.

La estructura de la poesía moderna rompe categorías relacionales, en las que ya no se identifican las asociaciones de las cosas con sus nombres; también elimina los vínculos existentes entre conceptos concernientes a significados propios. El lenguaje de este proceso metafórico abandona su función relacional; ya no es instrumento comunicativo, o referencial, o signo lingüístico. El lenguaje de la poesía moderna es autónomo, individual y creador de significados. Esta tradición tiene valores semánticos, epistemológicos y estéticos, bastante peculiares, porque el sentido se vuelve polisémico.<sup>32</sup> El valor semántico es irreductible a la relación directa entre las palabras y

---

por el marco (*frame*) —pertinencia semántica— y el (*foco*) —impertinencia semántica, que se soluciona como una nueva pertinencia en el nivel del discurso.

Unos estudios diferentes, pero igualmente importantes, son los realizados por Octavio Paz (1956: 29-113) y Hugo Friedrich (1959). Ambos consideran su objeto de reflexión a la poesía moderna, y la identifican como una anomalía del lenguaje. La diferencia entre Paz y Friedrich, consiste en que el primero completa su examen tomando en cuenta tanto a la poesía moderna francesa como a la poesía inglesa, por ser ambas parte de un proceso, diagnóstico carente en el estudio del segundo, pues, únicamente se centra en la poesía francesa a partir de Baudelaire hasta las vanguardias históricas. Para llenar este vacío es necesario acudir a las ideas de Michael Hamburger (1991). Inicio mi examen con el análisis de la metáfora moderna y después tomando las ideas sobre la poesía moderna de Paz y Friedrich.

<sup>32</sup> La metáfora-retórica no presenta polisemia, a lo más, como se acaba de explicar, ocurre una desviación respecto a su sentido propio. A diferencia de esto, la metáfora-semántica sí presenta polisemia, cuyos sentidos son una manera de agregado a sus significados, mismos que, por su uso y desgaste, Derrida denomina metáfora gastada y Ricoeur la llama metáfora muerta. Las metáforas muertas ya no son

las cosas, incluso, se produce un vacío referencial entre ellas, sobre todo por la carencia de algún referente real, asociado a la metáfora. El abismo del signo lingüístico respecto a algún referente externo es puesto, intencionadamente, por el poeta a un mismo nivel de contenido y sentido. El referente sigue existiendo, aunque sólo de forma interna. Este abismo resulta ser una ambigüedad.

Si pueden encontrarse, en la lírica moderna, distinciones en su modo de expresión, así como en su forma, que la caracteriza y si, además, muestra ambigüedad en el mensaje, que se comunica, resulta significativo explicar su estructura.<sup>33</sup> Uno de los primeros estudios al respecto se debe a los realizados por I. A. Richards, de éste se conserva una valiosa idea en torno a la metáfora, “en tanto más incisiva y sorprendente cuanto mayor es la distancia entre *dato* y *vehículo*, y más inesperada la relación” (Ricoeur, 2001: 163).

---

en realidad metáforas, sino parte del sentido de una término o concepto de la lengua natural, añadiendo al significado literal una nueva acepción, que extiende su polisemia.”Por tanto, la metáfora, como innovación, hay que situarla entre los cambios de sentido y, por eso, entre los hechos diacrónicos; pero en cuanto desviación aceptada, se enmarca en la polisemia, es decir, en el plano sincrónico.” (Ricoeur, 2001: 168).

Las formas taxonómicas y lexicales de la poesía moderna no se explican a causa de las connotaciones metafóricas; las palabras, como signos, cambian en su forma, sonido y semántica, no obstante, esa innovación se vuelve convención cuando se convierten en modelos para la comunidad lingüística. Este aspecto del cambio de la lírica moderna no se centra exclusivamente en la teoría de la significación, sino también en una teoría del valor. La explicación dada por Derrida, como el desgaste de la metáfora, la pérdida de significados y la erosión de su valor metafórico, corresponden a dicha teoría (Derrida, 1998: 247-269). La ‘usura’ de la metáfora se evidencia con el desplazamiento de su valor, su ruptura, y su reinscripción del sentido en significados heterogéneos; es decir, la erosión progresiva del valor metafórico implica una pérdida semántica regular, un agotamiento del sentido primitivo.

<sup>33</sup> La explicitación se define como la teoría metafórica de la interacción: “el punto decisivo es que la metáfora de interacción es insustituible y, por lo mismo, intraducible ‘sin pérdida de contenido cognoscitivo’ (46); al ser intraducible, es portadora de significación; en una palabra, enseña.” (Ricoeur, 2001: 120). El contraste existente entre ambas teorías, retórica y moderna, además de las señaladas con anterioridad, se debe, en parte, a cuatro oposiciones que señala Ricoeur. La metáfora es una teoría de la metáfora-palabra; es una postura semiótica-sistemática de la significación del lenguaje; es una operación sustitutiva; y, por último, su información es nula. Las siguientes son las diferencias que observa Ricoeur en la metáfora-semántica. La metáfora es una teoría de la metáfora-discurso; es una postura semántica sobre la significación del lenguaje; es una operación de tensión —mediante un movimiento dentro de diferentes partes del discurso, *marco* y *foco*; y, es una información propuesta.

En síntesis, la diferencia sustancial entre ambas es cognitiva, pues, hay un conocimiento agregado, una información epistémica adicional en la segunda, que la primera no posee. El desarrollo de la autoconciencia exige una distinta estructura del lenguaje metafórico; un proceso mental de la subjetividad necesita un reflejo expresivo diferente.

El poeta descompone los sistemas programáticos de comunicación del lenguaje y sus leyes gramaticales. Sólo subsisten los fundamentos lexicales para contenidos semánticos nuevos. La palabra aparece como una serie de combinaciones y/o relaciones polisémicas, ilógicas, destructivas e irracionales, a la cual le son asignados significados nuevos; a los mismos significantes le son vaciados sus significados acostumbrados, para otorgarles otros nuevos. Dicha ambigüedad del lenguaje provoca una desorientación en el lector. Estas características son herencia de un proceso, fundamentalmente, cognoscitivo, pero contrario al principio racional del lenguaje. El proceso racional es una adecuación irrestricta de las ideas con el mundo externo, mediado por signos lingüísticos, cuya función usa al significante para ordenarlo, directamente, con los contenidos mentales: conexión elemental entre el mundo de los objetos y el mundo de las ideas. La violación a este principio de causalidad del lenguaje es inducida o resulta de la autoconciencia de las formas del pensamiento.

Hugo Friedrich y Octavio Paz elaboran un diagnóstico del lenguaje, y se contraponen en dictámenes. Friedrich se ocupa de la *lirica moderna* como fenómeno del lenguaje y como flujo e influjo de la *disonancia* en el discurso poético. La poesía es un fenómeno que desorganiza los sistemas programáticos del lenguaje, con la finalidad de crear nuevos sentidos con los mismos viejos significantes. En cambio, Paz razona la poesía en sus dimensiones generales, como síntoma de la cultura y de su elemento más inmediato, el lenguaje. Pese a tales discrepancias, se encuentra una similitud en la conclusión a la cual cada uno llega. Ambos observan en la lírica moderna una anomalía de la metáfora: el principio de contradicción entre sus elementos. El primero, como ya se dijo, en la *disonancia*, el segundo en la *imagen*.

Para Friedrich (1959: 14-15) la *disonancia* es la tensión creada en el poema moderno mediante una serie de relaciones gramaticales libres, que rompen el sistema de



la lengua. Con ello, se conceptualiza una discordancia del signo lingüístico. Este concepto se caracteriza por la oscuridad y la ininteligibilidad de los contenidos del poema, por la polisemia de los significantes, y aunado a nuevos significados, que prescinde del mundo empírico —desarticulado de su lógica espacio-temporal—, se construyen otras correspondencias irreales. La imagen mental de la poesía moderna renuncia al modelo cognitivo tradicional, cuya característica es la asociación racional de ideas y su respectiva representación en un nombre compartido para la comunicación. Estos modelos programáticos del lenguaje son deshechos, substancialmente, porque se crea una imagen verbal irracional.

Los versos del poema moderno se desajustan de los moldes tradicionales y de las medidas métricas; también su estructura, como se señalará, es un desacoplamiento al interior de la metáfora. Si tanto es el contraste de este fenómeno verbal respecto a los modelos tradicionales, ¿cuáles serán las nuevas categorías de la lírica moderna? Friedrich las nombra *negative Kategorien*.<sup>34</sup> La aclaración sobre esto confirma tales

---

<sup>34</sup> El uso del término *negative* puede motivar equívocos. El autor lo explica con los parámetros que le pertenecen a la incompreensión de los contenidos, al absurdo y a la disonancia de sus elementos. Contrariamente, muestra la indecisión de poder encontrar el concepto que mejor defina su criterio. “¿Será que todos estos poetas están tan adelantados respecto a nosotros que no existe ningún término que pueda adecuadamente aplicárseles y que la percepción de su obra, para hallar por lo menos un punto de referencia, tiene que recurrir a esos conceptos negativos?” (Friedrich, 1959: 26).

Las *negative Kategorien* son una serie de características, que se reúnen en una tensión entre sus elementos, un principio contradictorio, que no se regula por leyes lógicas del pensamiento. Tales rasgos constituyen, igualmente, un malestar metafísico, una ontología inexistente, salvo en la mente de los poetas.

De artículos alemanes, franceses, españoles e ingleses acerca de la lírica moderna entresacamos las siguientes fórmulas, insistiendo en que fueron empleados no peyorativa, sino descriptivamente: desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal [...]. (Friedrich, 1959: 25)

Los fundadores de esta tradición son Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Es probable que la acepción *negative* sea derivada de la *Teología negativa*, la cual expone la imposibilidad para el hombre en la demostración de Dios mediante el lenguaje. La Teología tiene tres grados: lo material o simbólico, lo intelectual o positivo y lo divino o negativo. Aunque la religión es una experiencia que necesita ser transmitida, el lenguaje humano, por imperfecto, no permite nominar a la totalidad. Pseudo Dionisio Aeropagita (1995) plantea una relación negativa entre el Creador y lo Creado, debida a que la causa universal no es perceptible a los sentidos, por lo que nada se puede sostener, a favor o en contra, de la causa universal. Si nada se puede concluir de Dios, porque no hay conocimiento de causa, entonces la causa universal no es ni verdad ni belleza; no es divinidad ni orden.

exclusividades. Parte del problema implica un cambio en los términos de la teoría y la práctica poéticas, que favorecen el desarrollo de tales categorías. El autor señala que estos atributos se refieren más a la estructura que al contenido del poema. El carácter más importante que observa es la noción de *disonancia*. La tradición filosófica interpreta la correspondencia entre el ser y la existencia<sup>35</sup> como un rasgo lógico, en cambio, el arte moderno efectúa la ruptura de estas asociaciones, en parte, porque ya es inexistente una correspondencia necesaria entre lenguaje y realidad, entre nombre y cosa.

Uno de los aspectos de la *disonancia* es la asociación de términos disímiles, que, racionalmente, son imposibles de unir, por lo cual su conjunto es irracional. Este

---

<sup>35</sup> Sobre el tema de las *correspondencias*, entre el macrocosmos y el microcosmos, y de la escisión, puede consultarse a Rafael Argullol (1999) y a Manfred Frank (1994). El primero de ellos explica que, a través de la idea del *yo*, el poeta modifica su obra. El autor también plantea las distinciones entre arte renacentista y arte romántico. En el Renacimiento existe la noción de hombre, como unidad de poder e impotencia, subjetividad y naturaleza; la relación de estas entidades no es de poder ni religiosa, aunque sí hay mucho de mágico. En este periodo ya se conceptualiza y abstrae la idea de subjetividad, específicamente, por la supremacía e importancia de la razón sobre la fe, en parte también por las teorías epistemológicas del empirismo y racionalismo, que dotan al sujeto de libre albedrío, no obstante, hay un sentimiento de unidad e infinitud del Universo, concebido como un organismo. “De manera que el resurgimiento del Yo en el Romanticismo implica, decididamente, la recuperación de la idea renacentista del hombre como unidad de poder y de impotencia, de conocimiento y de enigma, de subjetividad y de naturaleza” (Argullol, 1999: 17). En contraste, el romántico rechaza la imposibilidad de acceder a la propia subjetividad, porque acepta dos funciones de la mente, una receptora y otra creadora. Con estas posturas, se niega la tesis newtoniana de la naturaleza como un mecanismo pasivo, y, por ello, se reorienta la relación entre ciencia y poesía, salvando al concepto *yo* de la angustia y de la razón, pues ésta no es para el romántico algo instrumental, ni fría ni mecánica facultad, sino facultad creadora. La razón es el acto más alto de la estética (Hölderlin, 1983), y busca, por medio de la imaginación y el sueño, el camino de la plenitud y lo ilimitado. Las correspondencias entre macrocosmos y microcosmos, entre hombre y Naturaleza, son separadas por la idea del *yo*. El sujeto intenta recuperar esa unidad —edad de oro— a través de la reconciliación de ciencia y poesía, o sea, mediando las facultades de la razón. La razón instrumental destruye las relaciones orgánicas de la unidad cosmológica del hombre, separa al hombre del mundo. Dicha facultad mediadora es el sentimiento expreso en la estética. “Sólo posteriormente será el movimiento romántico el que, [...], se propondrá, mediante una refundida dimensión mágico-estética, una nueva vinculación ‘interior’ entre el hombre y la naturaleza” (Argullol, 1999: 24). La consecuencia es un sentimiento, plenamente, subjetivo. El romántico es consciente de su independencia respecto a las reglas epistemológicas: ya no reproduce la realidad como una representación mental idéntica a la exterior, ahora el fuero interno, el *yo*, es la fuente de creación, y lo único que merece credibilidad.

Por su parte, Frank estudia la nueva mitología del Romanticismo, aportada por las obras de sus representantes, quienes se vieron imposibilitados, según el autor, para darle contenido, sobre todo a causa de la escisión: la ruptura entre lo divino y lo humano. La consecuencia es la inevitable espera de un Dios venidero y la caída del dios anterior. Para comprender tales argumentos, es importante que el lector recurra a una de las obras literarias de estos románticos, *Hiperión* de Friedrich Hölderlin (2007), el cual considero el mejor representante del romanticismo alemán, y en él pueden revisarse la ansiedad de infinito y las nociones filosóficas del Romanticismo temprano.

síntoma no se reduce, solamente, a su sentido lógico, que destruye las relaciones de causa-efecto, el principio racional de asociación de ideas y la natural representación lingüística de las impresiones, sino que, deshace, como fue dicho, las convenciones programáticas de la comunicación del lenguaje. El poema moderno se niega a cumplir la función de comunicar sentimientos y emociones. Precisamente esta renuncia provoca una dificultad en su interpretación.

La disidencia entre lenguaje y realidad significará, ulteriormente, la eliminación del sujeto, en el poema, para construir otras disposiciones elocutivas. Ello no implica la inexistencia absoluta o la eliminación ontológica del sujeto, pues sin éste la propia función creadora del lenguaje desaparecería. Sin sujeto, no hay lenguaje. Cuando se descubre la supresión del sujeto en la escritura, la supuesta automatización del lenguaje es manifiesta; se elimina la representación del sujeto como conexión entre palabras y cosas. Los contenidos poéticos son abstractos y mentales, especialmente, porque el lenguaje tiene su referente al interior del pensamiento. Es decir, el referente de lo real, entendido como objeto físico, desaparece, para extenderse a otras dimensiones, en especial epistemológicas; por ello, lo real son los objetos de los sentidos y los objetos del pensamiento. En el nivel cognitivo, no hay una división del sujeto, por una parte, el sujeto empírico, y por otra, el sujeto lírico, pues el proceso de la formación de las ideas, requiere de la unidad epistémica de quien posee las impresiones de las cosas.

La metáfora de la lírica moderna provoca una tensión en su estructura, y este motivo es provocado por la creación de un referente interno; es decir, la metáfora no está vacía, lo único que se manifiesta en ella es la inexistencia real de algún nexo. El contenido asociado será siempre polisémico, tanto por la representación individual que cada quien hace de la imagen poética, como por la falta de fijeza en su sentido. Los contenidos son parte integral de la estructura del poema.

El procedimiento poético más antiguo, la comparación y la metáfora, es tratado en una forma nueva que evita el natural término de comparación para unir, a trueque del sacrificio de lo real, cosas que objetiva y lógicamente no pueden unirse. [...] en la lírica moderna puede llegar un momento en que el movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hagan que el poema deje de ser comprensible a base del contenido de sus expresiones. Su verdadero contenido, en efecto, reside en la dramática tensión de las fuerzas formales, lo mismo exteriores que interiores. Ahora bien, aunque ese poema continúa siendo, a pesar de todo, lenguaje, aunque sea lenguaje sin objeto comunicativo, se llega a la paradójica consecuencia de que quien lo percibe se siente a la vez atraído y desorientado. (Friedrich, 1959: 18)

Aunque esta suposición se refiere a la pericia del sujeto para la construcción de imágenes y metáforas, es imprescindible señalar la importancia del proceso epistemológico y su reflejo en las funciones del lenguaje. La distinción entre una etapa poética y otra no se marca, exclusivamente, por las diferencias encontradas en la estructura del lenguaje; existe otra diferencia fundamental: el pensamiento subyacente a la época en cuestión. En contraste, hay quien supone que, las imágenes poéticas no corresponden a una creación epistemológica, sino son resultado de la trasmisión de una época a la siguiente, asimilándose y refundándose en otras estructuras y, por ello, es más la acumulación y descubrimiento de ellas, que la fundación de imágenes y metáforas.<sup>36</sup>

La metáfora moderna es un constructo de la subjetividad, creadora de significados. Estos modelos se realizan con base en un sistema de comunicación acostumbrado para sus usuarios. La paradoja es que, con tales significantes comunes, se crean significados nuevos. Con frecuencia, esto provoca un síntoma de irrealidad, cuya

---

<sup>36</sup> Yuri Lotman sostiene que en toda obra literaria fondo y forma son inseparables, porque constituyen la estructura poética. “De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada” (Lotman, 1979: 20). Toda época poética plantea su propia estructura.

principal característica, expresa por el lenguaje, pertenece a la capacidad intelectual, forma de conocimiento autoconsciente, que destruye la dimensión directa entre el sujeto y el mundo. El poeta elabora a partir de elementos de la realidad, visiones que no corresponden a un hecho, sino a su inteligencia. Este fenómeno de irrealidad es un contenido más de la consciencia, que no existe, precedentemente, en el nexo entre las sensaciones y las ideas, debido a que, los contenidos poéticos no principian en las impresiones. El poeta moderno es creador de un mundo específico, exclusivo de su abstracción epistémica, sin mediación directa de la conciencia del mundo.

El proceso enunciado tiene incidencias en la noción de arte o estética. El cambio paradigmático, al menos en sus contenidos, inicia con Baudelaire, quien alcanza un concepto de belleza, en el cual se conjugan correspondencias múltiples e infinitas, entre todos los elementos de la Naturaleza, portadora de una red de símbolos.<sup>37</sup> El principal rasgo de la poesía baudelairiana radica en eliminar la identidad clasicista entre las categorías de Bien y Belleza. Esas relaciones pertenecen a un orden activamente creado, y no contemplativo; tales relaciones son un descubrimiento interno, cuyo origen no es la intuición, sino la capacidad reflexiva. El poema *Hymne à la Beauté*, como parte integral de *Les fleurs du mal*, inaugura una época poética, que también es precursora de los nuevos contenidos y significaciones de la estética moderna: despersonalización, destrucción de los vínculos entre vida y obra, correspondencias absolutas, falta de

---

<sup>37</sup>

La Beauté

*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
est fait pour inspirer au poète un amour  
éternel et muet ainsi que la matière.*

(Baudelaire, 2007: 101)

La Belleza

Soy bella, oh mortales, como sueño de piedra,  
y mi seno, que a uno tras otro ha martirizado,  
está hecho para inspirar al poeta un amor  
eterno y mudo igual que la materia.

(Baudelaire, 2007: 102. Traducción de Enrique López Catellón)

referencialidad y pérdida de las claves de comunicación. La nueva estética se presenta como un *ideal* desconocido, infinito y de otro orden.<sup>38</sup> Se presume, inicialmente, una semejanza de lo bello con lo tétrico; es decir, la belleza no es exclusiva de categorías positivas, pues, su espectro de posibilidades se amplía a las negativas, como, por ejemplo, el mal, lo irracional, lo raro y lo inefable.

El *ideal* expresa lo extraño, lo feo y lo disonante. La mayoría de los poetas franceses expresa el ideal con el término *azur*.<sup>39</sup> “La nueva *belleza*, que puede coincidir con lo feo, adquiere su inquietud mediante la incorporación de lo trivial, que deforma

38

Hymne à la Beauté

*Viens-tu du ciel profundo u sors-tu de l'âbîsme,  
o Beauté? Ton regard, infernal et divin,  
verse confusément le bienfait et le crime  
et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

[...]

*L'éphémère ébloui vole vers, chandelle,  
crépîte, flambé et dit: Bénissons ce flambeau!  
l'amoureux pantelant incline sur sa belle  
a l'air d'un moribund caressant son tombeau  
que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
o Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénue!  
si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?  
(Baudelaire, 2007: 105-107)*

Himno a la Belleza

¿Vienes del cielo profundo o sales del abismo,  
oh, Belleza? Tu mirada, infernal y divina,  
vierte confusamente la buena acción y el crimen,  
y se puede por eso compararte con el vino.

[...]

La efímera deslumbrada vuela hacia ti, candela,  
crepita, arde y dice: ¡Bendigamos esta antorcha!  
el amante jadeando inclinado sobre su bella  
parece un moribundo acariciando su tumba.  
¿Qué importa que tú vengas del cielo o del infierno,  
¡oh Belleza!, ¡monstruo enorme, espantoso, ingenuo!  
si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta  
de un Infinito al que amo y nunca he conocido?  
(Baudelaire, 2007: 106-108. Traducción de Enrique López Castellón)

39

Mallarmé tituló bajo este nombre a uno de sus poemas. Resulta importante para mi investigación analizar la relación intertextual de este texto con el poema *Altazor* de Huidobro. El concepto *azur* cae bajo los términos de las *categorías negativas* como se verá más adelante. Véase el apartado “¿Cuál es el origen de *Altazor*?” del capítulo siguiente.

hasta convertirlo en algo extraño, mediante la *unión de lo pavoroso con lo demente*” (Friedrich, 1959: 62. Énfasis mío). El diagnóstico de la poesía moderna revela que, las *categorías negativas* constituyen otra semántica y, en consecuencia, el uso de palabras que serán constantes en el estilo: *vampiro, azur, abismo, delirios*, entre otras. Sin embargo, esto sólo es un enriquecimiento léxico; lo verdaderamente relevante es la renovación semántica, por lo que al asociar la invención léxica y semántica, se genera un cambio en la estructura de la metáfora moderna.<sup>40</sup>

Paz (1956: 29-48) sostiene que el poeta es el servidor del lenguaje: *la inteligencia que crea poesía*.<sup>41</sup> Dicho tránsito del lenguaje, que va de transmitir estados de ánimo a asignar significaciones inéditas, no se reduce, llanamente, a una cuestión ornamental, sino que, tiene su principio en la libre asociación y, paralelamente, en un desarrollo de sus capacidades intelectuales. El poeta no reproduce la realidad *percibida* por los sentidos. Ello es manifiesto porque el signo ya no designa más al objeto. La significación es la conexión, entre significante y significado, con sentido polisémico. La importancia del proceso intelectual, analizado en el capítulo anterior, cobra relevancia, en esta argumentación, en especial porque presenta al lenguaje en dos eventos fenomenológicos dispares. Por una parte, el lenguaje es trasmisor de sentimientos, y, por otra, es productor de significados. En el primero de estos momentos, el lenguaje es instrumento comunicativo, que une el signo con su designación mediante un acto conveniente del sujeto. En el segundo momento el lenguaje manifiesta una separación de la convención entre el signo y lo designado, pues el sujeto, cognitivamente, ha

---

<sup>40</sup> Este cambio de concepción exigió al arte poético nuevas formas. En realidad, la lírica moderna aborda los mismo temas, pese al enriquecimiento léxico; no son nuevos temas, sino el pensamiento subyacente a ellos lo que resulta innovador. Este procedimiento propio al conocimiento exige otras fórmulas verbales, que no son las de la medida métrica. La diferencia de una estructura verbal a otra la registra el pensamiento. En poesía, este tránsito corresponde de la metáfora-palabra a la metáfora-enunciado.

<sup>41</sup> A diferencia de Paz, no considero que el poeta sirve al lenguaje, al contrario, el lenguaje es forma del pensamiento. Por más que se insista en la automatización del lenguaje, éste no es posible sin las facultades cognitivas del sujeto. Aunque el lenguaje es, propiamente, una capacidad intelectual, no es una fuerza aislada y sola por sí misma.

creado un significado, al asociar representaciones no comunes a los significantes, cuya consecuencia es la desestabilización del signo lingüístico.

Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres, se abría un abismo. Las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición. Y todavía no cesa la batalla entre la ciencia y el lenguaje. (Paz, 1956: 29)

La supuesta identidad de los signos con los objetos es convencional. El lenguaje no imita ni refleja lo natural, tan sólo colma a los signos de significados y sentidos, asociados al mundo externo o interno. La *mimêsis*<sup>42</sup> es función del lenguaje, y no imita

---

<sup>42</sup> Aristóteles dice que la “epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, y por imitarlos diversamente y no del mismo modo.” (1999: 127). También explica que hay dos causas que dieron origen a la poética, ya por aspecto connatural del instinto de imitación, ya por el placer que brinda contemplar las imágenes. Así, la imitación tiene por causa el conocimiento, pues, “por la imitación adquiere sus primeros conocimientos” (Aristóteles, 1999: 136). El concepto de mimesis ha sido heredado para la literatura con variantes, que se asocia falsamente con la idea de imitación, subordinada al objeto natural. Francisco Cascales dice que “la poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse” (1975: 27). Charles Batteux menciona que la literatura y la lírica son ficción. José María Yvancos Pozuelo (1997-241-268) realiza un diagnóstico general sobre las diversas acepciones, bajo las cuales ha estudiado el término. Ricoeur precisa que el error de los traductores al equiparar el término aristotélico de *mimêsis* con el de imitación, ha provocado un desvío respecto al significado original, que se atribuye al hacer de las ciencias poéticas.

La división de las ciencias define este uso normativo. De ello se deduce que no se admite más que una sola definición literal de la *mimêsis*, la que delimita su empleo al marco de las ciencias poéticas, distintas de las ciencias teóricas y prácticas. No cabe *mimêsis* más que donde hay un ‘hacer’. No puede haber imitación *en* la naturaleza puesto que, a diferencia del hacer, el principio de su movimiento es interno. Tampoco puede haber imitación de las ideas, ya que el hacer es siempre producción de una cosa singular. Hablando del *mythos* y de su unidad compositiva, Aristóteles hace notar que ‘una imitación es siempre de un solo objeto’ (1451 a30-35). (Ricoeur, 2001: 58)

En consecuencia, la *mimêsis* es producción y hacer, mas no copia ni reflejo. La imitación, por el contrario, es el proceso de construir cada una de las seis partes de la tragedia, y no la reproducción lingüística de una realidad visual. La *mimêsis* es *poîesis*, y viceversa, que tiene, en principio, su referencia en lo real, pero no por eso pierde su dimensión creadora.

Huidobro expone su concepción de *mimêsis*, asimilando la original y antigua idea aristotélica, delimitando el significado a la imitación de las fuerzas productivas de la naturaleza, a través de las cuales el poeta crea sus propias realidades, no obstante tiene una evidente diferencia en la concepción de la



la realidad ni la naturaleza, sino es constructora y creadora. La imitación de la palabra representa la imagen en la mente del sujeto. Sin embargo, conforme a la teoría del empirismo, de diversas impresiones, se originan imágenes distintas a las que se les pueden asignar varios nombres, aunque por convención y para permitir la comunicación, se acuerda un nombre común a las cosas. La metáfora moderna provoca una ruptura de tal convencionalidad, no obstante el desgaste del significado, la comunidad se apropia del sentido polisémico de esa palabra, convirtiéndola en concepto. La poesía moderna, como uno de los fenómenos de la Modernidad, es otra tradición lingüística, que siempre es diferente, porque la polisemia de sus significados difícilmente puede ser interpretada. Paz (1974) analiza este aspecto del arte moderno, señalando su constante en la ruptura y en la novedad, las cuales se transmiten en las ideas, la cultura, las actitudes, los métodos y los pensamientos, que construyen *otra* tradición, “la tradición de la ruptura”. Ella está caracterizada porque continuamente es diferente y heterogénea.<sup>43</sup>

---

metáfora, desarrollada en su obra crítica, (Huidobro, 2009: 25-30 y 63-76). “Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que el dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él” (2009: 26). La independencia del sujeto respecto a las leyes de la naturaleza y el valor de los principios del conocimiento, le permiten al sujeto, activamente, la fundación de otras relaciones inexistentes en el mundo real, pero existentes en su mundo interno. De esta manera, cada realidad inventada, mediante las relaciones previas, es particular y diferente con relación a la de los demás sujetos; cada quien se representa un mundo íntimo. Conforme a este planteamiento, hay algo que permanece invariable, y es el contexto empírico, el cual es igual para todos; lo que no es idéntico son las impresiones formadas mediante los sentidos. “La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas que forman su esencia y que le dan la independencia propia de todo lo que es.”(Huidobro, 2009: 97). Las actividades de tales leyes constructivas consisten en identificar el proceso de conocimiento; el autococimiento es la autonomía, la libertad intelectual, y su función es hacer conscientes las formas del conocimiento. “El poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas” (Huidobro, 2009: 102).

<sup>43</sup> La explicación siguiente sobre el arte moderno, según Paz, da una idea, al mismo tiempo, sobre la importancia cognitiva de la metáfora, específicamente, porque de ella pende la novedad continua de sus contenidos y significados.

Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradición de lo moderno. (Paz, 1974: 16)

La diferencia en las conclusiones de Friedrich y de Paz, oscila en que el primero entiende al lenguaje de la poesía como un alejamiento entre el contenido y el ritmo; la poesía es actividad creadora del lenguaje, la poesía es sentido múltiple del fenómeno verbal.

Cada vez se separan más en el lenguaje la función del mensaje y la función de ser un organismo independiente de campos de fuerza musical. Pero el lenguaje determina también el proceso poético que se somete a los impulsos que aquél encierra. Se descubre la posibilidad de crear un poema a base de una combinación que opere con los elementos rítmicos y musicales del lenguaje como con fórmulas mágicas. Su sentido deriva de esta combinación, no del programa temático: es un sentido flotante e impreciso, cuyo misterio no depende tanto del significado básico de las palabras como de su poder sonoro y de sus marginalidades semánticas. Esta posibilidad se convierte en la poesía moderna en práctica dominante. El lírico se convierte en mago del sonido. (Friedrich, 1959: 73)

Friedrich somete a examen el ritmo como *elemento* poético vacío de contenido, pero dador de significaciones. Los temas no son precisos ni estables, sino que derivan de los juegos musicales y sonoros de las palabras. Se hace presente un movimiento del lenguaje, autónomo de las temáticas del poema, cuyas consecuencias son la desestabilidad de las estructuras poéticas y la ruptura respecto a la medida métrica. La independencia es con relación al sujeto, portador de signos, que descubre significados arbitrarios y relaciones, que son creados por el propio ritmo del lenguaje.

Paz sostiene que el contenido y el ritmo constituyen una unidad innata. Ésta es portadora de la actividad creativa del lenguaje. Si la poesía es un fenómeno de la cultura, y si la cultura es fundadora de la identidad, entonces la expresión del lenguaje es, de la misma manera, fundadora de mitos, leyendas, sentidos, ideas e historia; es decir, como fenómeno lingüístico, la poesía expresa el sentido de la historia, es

expresión de la cultura. La poesía contiene en sí misma un sentido, que es preciso descifrar. El ritmo es sentido, sentido polisémico, según las pruebas de la metáfora moderna.

Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo [...] Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido.

En el ritmo hay un *ir hacia*, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia *algo*. El ritmo es sentido y dice *algo* [...] Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo [...] el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o *idea poética* no precede al ritmo, ni éste a aquélla. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación. Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres. (Paz, 1956: 57-61).

Paz observa al ritmo como *fenómeno* de la cultura. El ritmo y la historia construyen la cultura y, en esta medida, el ritmo es sentido y significado; su decir no está separado, pues “el dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión.” (Paz, 1956: 53), de modo tal que, la oscilación del ritmo lingüístico, en el poema, suscita una imagen tras otra, cuyo orden verbal no es aislado, sino nacido del ritmo. Evidentemente, palabra, contenido y ritmo son inseparables.

La opinión en común a la que ellos llegan, radica en apreciar la connotación del lenguaje como característica de la poesía, que no busca la novedad de las palabras, sino el descubrimiento de nuevos contenidos. La labor epistemológica de estos desarrollos de significados nuevos libera al poema de las exigencias de la medida silábica. Incluso

los motivos de esta liberación responde a la estructura peculiar de la metáfora moderna, caracterizada, como ya se dijo, por ser una frase u oración. En ésta existen formas del pensamiento contrastes a las halladas en la metáfora retórica.

Ambos estudiosos consideran al ritmo bajo dimensiones distintas, por lo tanto, la divergencia sólo es *cualitativa*. Las ideas de ambos expresan una misma idea abstracta: la poesía como ritmo lleva en sí un sentido, es decir, va hacia algo, señala, pese a que ese sentido pueda desaparecer a causa del decir polisémico. La metáfora puede tener diversos ritmos, por tanto, varios significados. Aunque su polisemia sea propia de la frase metafórica, su novedad puede ser menesterosa y necesitar reinvención. Si bien el ritmo es fundamental para la labor del poeta en su uso del lenguaje, muchas veces ello deviene en las palabras, que se vacían en la hoja en blanco, porque su misma articulación está dotada de ritmo. Friedrich y Paz *consideran al lenguaje poético como dotado de ritmo*. Cualquier forma verbal manifiesta un ritmo, pero éste no se reduce a un hecho sonoro y auditivo.

La poesía, como acto de lenguaje, se identificada por su versificación, acento rítmico o prosódico, y/o por las figuras retóricas en uso, o bien, por el apego a la imagen poética. Los sonidos no imitan las propiedades de las cosas, tampoco ideas y sentimientos, principalmente, porque los sonidos siempre están adheridos a una palabra y a una imagen particular, y, por tanto, la expresión verbal estará dotada de ritmos desiguales, quienes están determinados con base a una definida unidad métrica, según la lengua correspondiente. Ciertamente, existen diferencias entre las lenguas, en principio no poseen los mismos fenómenos gramaticales, por tanto, no manifiestan idéntica unidad rítmica. Unas poseen fenómenos que otras no tienen para la manifestación del ritmo. Tales diferencias son más notorias al momento de traducir el poema de una lengua a otra. Si el ritmo crea, según la hipótesis de Paz, significados, ¿cómo trasladar

un significado de un ritmo a otro? No se pretende responder a este problema, solamente se plantea para señalar, que el metro es ajeno, completamente, al ritmo del lenguaje.

De acuerdo a lo anterior, metro y ritmo son distintos. Y su diferenciación es aún más notable en el anómalo fenómeno de la metáfora moderna. El metro se caracteriza por la división silábica, cadencia que alcanzan las vocales y consonantes, acompañadas por una rima asonante y/o consonante. La medida métrica es unidad cerrada y así el verso adquiere sonoridad, dada por las rimas y los acentos prosódicos. Así pues, “la duración de las sílabas actúan conjuntamente en cada caso con [*sic*] el acento, la estructura fonética, la posición y el énfasis” (Navarro, 1971: 26). El ritmo es, por el contrario, unidad abierta, que proporciona al poema autonomía, ya que la poesía es lenguaje dentro del lenguaje.<sup>44</sup>

Metro y ritmo no son la misma cosa. Los antiguos retóricos decían que el ritmo es el padre del metro. Cuando un metro se vacía de contenido y se convierte en forma inerte, mera cáscara, el ritmo continúa engendrando nuevos metros. El ritmo es inseparable de la frase; no está hecha de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: *la frase poética, el verso*. El metro, en cambio, es medida abstracta e independiente de la imagen. La única exigencia del metro es que cada verso tenga las sílabas y acentos requeridos. Todo se puede decir en endecasílabos: una fórmula matemática, una receta de cocina, el sitio de Troya y una sucesión de palabras inconexas. Incluso se puede prescindir de la palabra: basta con una hilera de sílabas o letras. En sí mismo, el metro es medida desnuda de sentido. En cambio, el ritmo no se da solo nunca, no es medida, sino contenido cualitativo y concreto. *Todo ritmo verbal contiene ya en sí la imagen y constituye, real o potencialmente, una frase poética completa.* (Paz, 1956: 70. Énfasis mío)

---

<sup>44</sup> Paul Valery explica la desobjetivación del lenguaje, mediante la eliminación del *yo lírico*, además presenta la idea fundamental de que sonido y sentido constituyen una unidad indisoluble. Como puede observarse, es una idea que Paz lleva a su discurso en *El arco y la lira* (1956: 27-113). En la conferencia titulada “Poesía y pensamiento abstracto”, dada en la Universidad de Oxford, publicada en Clarendon Press, Oxford, 1939. También incluida en *Variedad v* (1944). En tales páginas puede leerse el siguiente argumento: “Cada palabra es una reunión instantánea de un *sonido* y un *sentido* que no tiene relación entre sí [...] el valor de un poema reside en la indisolubilidad del sonido y el sentido”

Estas características son propias de la poesía moderna y tienen varias consecuencias: la versificación no está atada a una medida fija, que determine el sentido y el ritmo.<sup>45</sup> Al contrario, es el sentido y ritmo de la frase metafórica las que liberan al verso. Esta emancipación métrica le otorga al poema una unidad formada por la imagen poética y/o por el ritmo de la oración, y no por motivos de transposición de la palabra. La metáfora, bajo estas circunstancias, muestra una diferencia más respecto de la estructura retórica, correspondiente a la tradición aristotélica estudiada con anterioridad. La lírica moderna, al liberarse, se atiene a otra estructura,<sup>46</sup> el enunciado.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> La hipótesis de Friedrich sostiene que, en la *lírica moderna*, sonido y sentido se separan cada vez más, porque el poeta busca crear formas sonoras, libres de significado para evitar que el poema realice la transmisión directa de sentimientos y emociones, eliminando lo más posible rasgos y elementos de la confesión íntima del sujeto. La hipótesis de Paz expone que sonido y sentido forman una sola unidad semántica, en la que el ritmo mismo revela el sentido y contenido del poema, sin eliminar al sujeto.

La fundación de otra clase de verso corresponde a la concepción de otro ritmo, y reconcilia fuerzas que el pensamiento y la razón han provocado en el lenguaje. Y este desarrollo epistémico, reflejado en el lenguaje, necesita, para su expresión, de nuevas estructuras.

La poesía moderna de nuestra lengua es un ejemplo más de las relaciones entre prosa y verso, ritmo y metro. La descripción podría extenderse al italiano, que posee una estructura semejante al castellano, o al alemán, mina de ritmos. Por lo que toca al español, vale la pena repetir que el apogeo de la versificación rítmica, consecuencia de la reforma llevada a cabo por los poetas hispanoamericanos, en realidad es una vuelta al verso español tradicional. Pero este regreso no hubiera sido posible sin la influencia de corrientes poéticas extrañas, la francesa en particular, que nos mostraron la correspondencia entre ritmo e imagen poética. Una vez más: ritmo e imagen son inseparables. Esta larga digresión nos lleva al punto de partida: sólo la imagen podrá decirnos cómo el verso, que es frase rítmica, es también frase dueña de sentido. (Paz, 1956: 96)

<sup>46</sup> Sobre este aspecto, Paz dice:

Y este predominio de la medida métrica explica también que las creaciones poéticas modernas en nuestras lenguas sean asimismo, rebeliones contra el sistema de versificación silábica [...] La lucha entre las tendencias naturales del idioma y las exigencias del pensamiento abstracto expresa en los idiomas modernos de Occidente a través de la dualidad de los metros: en un extremo, versificación silábica, medida fija; en el polo opuesto, el juego libre de los acentos y las pausas. (Paz, 1956: 74-78)

<sup>47</sup> Para Paz el poema reconcilia en su imagen los elementos contrarios en una identidad, misma que no ocurre por la transferencia metafórica de Aristóteles, ni por la transmutación de casa uno de los elementos de la metáfora. Esta clase de semejanza asocia (tal como las ideas de la teoría del conocimiento de Hume) realidades indiferentes, ajenas y opuestas. El problema fundamental de esta estructura del enunciado metafórico es la del pensamiento occidental que no conforma al ser con el no-ser.

Hacia el fin del Medievo se inicia el apogeo de la versificación regular. Pero la adopción de los metros regulares no hizo desaparecer la versificación acentual porque, como ya se ha dicho, no se trata de sistemas distintos sino de dos tendencias en el seno de una misma corriente. Desde el triunfo de la versificación italiana, en el siglo XVI, solamente en dos periodos la balanza se ha inclinado hacia la versificación amétrica: en el romántico y en el moderno. En el primero, con timidez; en el segundo, abiertamente. El periodo moderno se divide en dos momentos: el “modernista”, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia, y el contemporáneo. En ambos, los poetas hispanoamericanos fueron los iniciadores de la reforma; y

La medida métrica cede al ritmo<sup>48</sup> y a la imagen poética la liberación del verso respecto a la estructura de la metáfora-palabra, mediante una amplitud del verso. Esto es considerando, únicamente, la forma del lenguaje. Existe un escalón por encima de este análisis, que permite comprender de mejor manera, el motivo por el cual a dos fenómenos distintos—metáfora muerta o retórica y metáfora viva o semántica— se les asigna un término: metáfora.

Recuérdese que en el capítulo precedente se concluyó, entre otras ideas, que el lenguaje es una capacidad intelectual, y tiene por causa el conocimiento. El movimiento del lenguaje es una consecuencia de la dinámica epistemológica. Las razones del desplazamiento de la teoría de la metáfora, desde el aspecto retórico hacia su dimensión semántica, no se reduce al examen léxico y lingüístico. Ese análisis superior, que distingue en ellos dos procesos diferentes es un estudio de las formas del pensamiento. El lenguaje es reflejo de las formas del pensar. El principio cognitivo, que diferencia a la metáfora-semántica respecto a la metáfora-retórica, es el de interioridad.<sup>49</sup> La construcción de la idea de sujeto es un elemento indispensable para la destrucción de antiguas formas de pensamiento, proceso aquel que exige una nueva relación entre el ser humano y el mundo. Más allá de la liberación del poema medido, se presenta una libertad epistemológica, basada en la subjetividad y en la autoconsciencia. Esto tuvo, desde su inicio, un impacto irreversible. La construcción del verso, en la lírica moderna, se realiza mediante la idea y no por la medida silábica. La exterioridad del verso sufre

---

en las dos ocasiones la crítica peninsular denunció el “galicismo mental” de los hispanoamericanos. (Paz, 1956: 92)

<sup>48</sup> Paz considera tres realidades sobre este tema. El ritmo del idioma de algún determinado momento histórico; los metros derivados del ritmo del idioma o adaptados de otros sistemas de versificación; y, el ritmo de cada poeta. “Ésta último es el elemento distintivo y lo que separa a la literatura versificada de la poesía propiamente dicha [...] El periodo rítmico forma el núcleo del verso y no obedece a la regularidad silábica sino al golpe de los acentos y a la combinación de éstos con las cesuras y las sílabas débiles. Cada período, a su vez, está compuesto por lo menos de dos cláusulas rítmicas, formadas también por acentos tónicos y cesuras.” (Paz, 1956: 71)

<sup>49</sup> El principio de interioridad provoca diferencias en ambas clases de metáfora, características que, solamente, son identificables en la metáfora-semántica: a) una distinción cognitiva o de conocimiento; b) la construcción de ideas internas; y, c) el referente o sentido referencial es exclusivamente interno.

una tensión provocada, porque la metáfora se extiende a toda una oración. La prioridad epistémica y su desarrollo sobre el lenguaje, permite explorar más ampliamente el anómalo fenómeno de la metáfora moderna.

El problema de la metáfora moderna es la asignación del mismo nombre dado a la teoría retórica antigua: metáfora. Ricoeur usó el de metáfora viva para distinguirla. Asimismo, para justificar mi argumento intelectualivo y poder diferenciar la naturaleza de ambas, asigno un concepto a la metáfora moderna: metáfora epistemológica, conservando el nombre de metáfora retórica para referirme a la noción antigua. Se elige ese nombre, básicamente, porque en su estructura hay un agregado de información y de conocimiento, provocando una mayor ampliación en el campo semántico y en el sentido polisémico, además de la creación de referentes internos, condiciones de las cuales carece la concepción aristotélica, debido al sentido propio que la caracteriza.

Uno de los rasgos estilísticos de la poesía moderna, que igualmente responde a causas epistemológicas, es la supuesta independencia del lenguaje respecto al sujeto cognoscente. Esta aparente autonomía se caracteriza por dos formas: la relación de realidades lo más lejanas posible, y porque esas relaciones, ulteriormente, prescindan del sujeto. Éste concepto es una abstracción, que deviene en la idea del yo y sus capacidades epistemológicas, sensoriales, sentimentales y lógicas; la unidad de todas ellas se halla asociada al mundo empírico. Es una correlación: sin mundo no hay yo y viceversa. Las relaciones de ambos se dan de forma simultánea, es la correlación de nexos sujeto-objeto. Difícilmente se puede suprimir al sujeto, poseedor de un lenguaje con el cual se comunica y expresa. A esta abstracción se le denomina yo empírico, quien es portador de las impresiones objetivadas en el sujeto. Sin sujeto no hay lenguaje. A nivel cognitivo no existe una división del sujeto, por una parte el sujeto empírico, y por otra, el sujeto lírico, pues el proceso de formación de las ideas requiere



de la unidad de la percepción de los datos de los sentidos. Es decir, las formas del conocimiento exigen que el sujeto empírico no se distinga del sujeto lírico, porque la formación de ideas, así como la asociación entre ellas, plantea al pensamiento ser la causa del lenguaje. El pensamiento no es una disociación, sino una unidad integral. No obstante, en el plano estético y estilístico, el poeta busca suprimir la voz humana; justamente tales relaciones entre sujeto y objeto se oscurecen en algunos poemas de Mallarmé. Separado el yo empírico de la metáfora, se presenta una ruptura realizada por el yo lírico; la destrucción de la realidad, mediante la imaginación, efectúa el contraste y la nueva imagen, que “ya no se refiere a la realidad, sino que obliga a la mirada a dirigirse al *acto mismo creado por ella*” (Friedrich, 1959: 124. Énfasis mío).

La unidad entre poema y persona se destruye por la fantasía y la abstracción. La metáfora epistemológica abandona la anécdota para acercarse más a una concepción absurda de los referentes, mediante el empleo de leyes métricas que son instrumentos formales que reaccionan en el propio lenguaje. La divergencia entre el mundo lingüístico formado y la realidad expresa la *ausencia*, como categoría ontológica de la estética mallarmeana. No existe correspondencia entre lo real y el lenguaje, entre cosa y palabra; tal vacío se origina porque se eliminan los rasgos empíricos del sujeto. Los contenidos de conciencia no provienen de la imagen de las impresiones causadas por los sentidos, sino de una yuxtaposición interna de las imágenes mentales, asociadas libremente, sin el orden de los referentes externos; se convierten, mediante un acto intelectual, en referentes internos. Esto es la desobjetivación del lenguaje.

Mallarmé elimina toda referencia subjetiva, por tanto, se excluye al autor como sujeto de la enunciación —voz elocutiva— para hacer hablar a objetos, como el abanico; anula el mensaje familiar, y el propio lenguaje es quien transmite el contenido poético. Habla el lenguaje y dice el sentido de las palabras, la poesía evita nombrar al

objeto para evocarlo, se le sugiere en lugar de nombrarlo. Por ejemplo, el abanico es la voz de la enunciación.<sup>50</sup>

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de inégalité mouvemente; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (Mallarmé, 1984: 27)<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> En el poema, *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*, no nombra al abanico, ni siquiera el poeta es quien habla, al contrario, el objeto es la voz de la enunciación. El abanico está presente en todo el poema, pues es objeto y sujeto poéticos, es de quien recibimos el contenido; es él quien se dirige de forma directa a Mademoiselle Mallarmé. El objeto es la voz poética, es la palabra que dice. El movimiento de la mano mueve al abanico, quien, a su vez, mueve al horizonte.

*O rêveuse, pour que je plonge  
Au pur délice sans chemin,  
Sache, par un subtil mensonge,  
Garder mon aile dans ta main.*

*Une fraîcheur de crepuscule  
Te vient á chaque battement  
Dont le coup prisonnier recule  
L'horizon délicatement.*

*Vertige! Voici que frissonne  
L'espace comme un grand baiser  
Qui, fou de naître pour personne,  
Ne peut jaillir ni s'apaiser.*

*Sens-tu le paradis farouche  
Ainsi qu'un rire enseveli  
Se couler du coin de ta bouche  
Au fond de l'unanime pli!*

*Le sceptre des rivales roses  
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,  
Ce blanc vol fermé que tu poses  
Contre le feu d'un bracelet.  
(Mallarmé, 2009: 104-106)*

[Oh, soñadora: para que yo me sumerja/ en la pura delicia sin camino,/ sabe, por una sutil mentira,/ guardar mi ala en tu mano.// Una frescura de crepúsculo/ te llega a cada compás/ cuyo golpe prisionero hace retroceder/ el horizonte delicadamente.// ¡Vértigo! He aquí que se estremece/ el espacio como un gran beso/ que, loco de nacer para nadie,/ ni estalla al fin ni se apacigua.// ¿Sientes el paraíso feroz,/ lo mismo que una risa enterrada,/ fluir del ángulo de tu boca/ al fondo del pliegue unánime?// El cetro de las riberas rosas/ estancado sobre las tardes de oro, éste lo es,/ este blanco vuelo cerrado que tú dejas posarse/ contra el fuego de un brazalete. (Mallarmé, 2009: 105-107. Traducción Alfonso Reyes).

<sup>51</sup> La obra pura implica la desaparición elocutiva del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, por el choque de su desigualdad accidentada, sino que la luz de las reflexiones recíprocas como un rastro virtual de fuego sobre las piedras, en sustitución de la respiración perceptible en la primera dirección personal, lírico o entusiasta de la sentencia. (Mallarmé, 1984: 27. Traducción mía).

Estas posibilidades le otorgan múltiples significados al lenguaje poético creado por Mallarmé. Este recurso es lingüístico y no estilístico; es la vía por la cual se efectúa la ruptura del principio de representación. El lenguaje es su propio referente y su propia representación. No es posible llegar a tales consecuencias por las convenciones del metro, la rima y el conteo silábico de los versos, pues estos pertenecen a otra estructura y a otra forma cognitiva, que no son propias de la metáfora epistemológica. El artificio de la medida del verso es destruido. Cualquier motivo o tema son contenidos de la metáfora, aunque no registran la creación de significados. Justamente, las connotaciones semánticas de la metáfora devienen en los giros del significante, ascenso y descenso de los signos, así como la independencia de las relaciones significativas. No son las denotaciones, relaciones y yuxtaposiciones, quienes forjan los sentidos o los significados; el mero hecho de nombrar no implica que la metáfora moderna cumpla su función: disonancia del signo. Más allá del acto de nombrar, se sugiere crear símbolos.

Uno de los aspectos de la metáfora epistemológica es su inestabilidad. La precisión de las formas métricas no permite contrastar los nexos de sus elementos; ello opera más como un impedimento, que como una liberación del lenguaje, aun las vaguedades de sus contenidos sobresaltan en una forma medida del verso, pero no constituyen la idea central del poema moderno, que es otro lenguaje distinto al uso instrumental de comunicación y diferente, también, respecto de la tradición retórica de la metáfora. La existencia de la *palabra nueva*, nacida en la investigación del poeta, es la operación epistemológica, que se desplaza a la subjetividad del lenguaje. El pensamiento heurístico supone que esa *palabra nueva* es, para Mallarmé, la búsqueda permanente de la conciencia y la renovación persistente de la función creadora del lenguaje, cuya finalidad será, en varias ocasiones, lo indescifrable, caótico, disonante y extraño. Toda la obra poética de Mallarmé es la indagación de esa actividad, la

instauración de connotaciones, que se cierran sobre sí mismas, las cuales evitan cualquier referente que no sean ellas mismas; es decir, la poesía *abolirá el azar*, existencia vacía de realidad —desmitificación de las cosas—, pero colmada de contradicciones, para que el dinamismo infinito del lenguaje construya y destruya, persistentemente, sus referentes internos. El vacío de la palabra también es uno de los sentidos de la poesía moderna. “Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c’est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s’affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l’affirmation viennent échouer. Il contient l’Absurde —l’implique, mais à l’état latent et l’empêché d’exister: ce qui permet à l’Infini d’être.” (Mallarmé, 2009: 164).<sup>52</sup> Aunque, materialmente, el mundo externo permanece como está, es decir, objetivamente, el lenguaje se despersonaliza de eso; “soy ahora impersonal, y ya no el Stéphane que has conocido”, le dice a Henri Cazalis en una carta del 14 de mayo de 1867, en donde explica y atribuye que esas particulares de su poesía, son logros que alcanzan atributos ontológicos supremos, entre los cuales se pueden mencionar la idea de la Nada, el absurdo y el Infinito.

Por ejemplo, en el poema *Frisson d’hiver* (1987), de una atmósfera vacilante y extraña, es manifiesta la supresión del tiempo. Se construye un orden de la frase demasiado largo que desconcierta; el lenguaje le otorga pasiones a objetos inanimados; lo nuevo disgusta, lo gastado anima; existe un elemento de distracción constante en el poema, *les topless d’araignées*. El azar es lo absurdo, contingente, y presenta, paralelamente, existencia e inexistencia.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> “En síntesis, acto en que el azar está en juego; es siempre el azar quien realiza su propia Idea, afirmandose y negándose. La afirmación o negación sucumben ante su existencia. Contiene lo Absoluto —lo implica, pero en estado latente no lo deja existir; lo que permite ser al Infinito.”(Mallarmé, 2009: 165. Traducción de Agustín O. Larrauri).

<sup>53</sup> Le Phénomène Futur

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l’horizon submergé de rayons d’eau. Les arbres s’ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des

El poema *Igitur ou la folie d'elbehnnon* (1889) trata sobre el azar. Mallarmé escribe un epígrafe al principio, con el cual expresa que el orden del poema lo establece el lector: “Ce Conte s’adresse á l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même”. Dicho orden no tiene que ver exclusivamente con la disposición secuencial del discurso, sino con los contenidos que le pueden ser asignados a los conceptos desarrollados, tales como Infinito, Idea, Absoluto y Azar. Ciertamente, ello exige la

---

chemins), monte la maison en toile du Montreur de choses Passées : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d’une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le pêché des siècles, d’hommes près de leurs chétives enceintes, des fruits misérables avec lesquels périra la terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l’eau, s’enfonce avec le désespoir d’un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n’est pas maintenant un peintre capable d’en donner une ombre triste. J’apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d’autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d’or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d’un visage qu’éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s’ils étaient pleins d’un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d’horreurs, les maris se pressent : elles aussi par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n’auront pas eu la force de comprendre, mais d’autres navrés et la paupière humide de larmes résignées, se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s’achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d’une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l’oubli d’exister à une époque qui survit à la beauté. (Mallarmé, 2009: 124-127).

#### El Fenómeno Futuro

Un cielo pálido sobre el mundo que, decrepito, se extingue, a punto, acaso, está de partir con las nubes: los andrajos de gastada púrpura de los ponientes se destiñen en un río que se duerme en el horizonte sumergido en fulgores y agua. Hastíanse los árboles, y bajo su follaje albeado (por el polvo del tiempo antes que por el de los caminos) álzase la mansión de lona del Expositor de las Cosas Pasadas; muchos reverberos recogen el crepúsculo y avivan las facés de una desventurada multitud, vencida por la enfermedad inmortal y el pecado de los siglos, de hombres junto a sus ruines cómplices, preñadas de los frutos miserables con que ha de perecer la tierra. En el silencio intranquilo de todas las miradas suplicantes, de lejos, al sol, que bajo el agua se hunde con la desesperanza de un grito, ved el sencillo pregón: «Ninguna enseña os hace gracia del espectáculo interior, porque ya no hay pintor capaz de figurarlo en una sombra triste. Traigo, viva (y preservada a través de los años por la ciencia soberana), una mujer de otro tiempo. Suerte de locura, original e ingenua, un éxtasis de oro ¡qué sé yo! por ella nombrado su cabellera se pliega por la gracia de las estrofas alrededor de un rostro esclarecido por la desnudez sangrante de los labios. En lugar del vestido vano, tiene un cuerpo, y los ojos ¡a piedras raros parecidos! no valen la mirada que brota de su carne feliz; pechos erguidos como si llenos estuviesen de leche perpetua, con las puntas al cielo; piernas lisas que guardan la sal de la mar primera». Recordando a sus pobres mujeres, calvas, enfermizas y llenas de horror los maridos empujan; ellas también, por curiosidad, melancólicas, quieren ver.

Cuando todos hayan contemplado a la noble criatura, vestigio de alguna época ya maldita, unos, indiferentes porque no habrán tenido fuerza para comprender; lastimados otros, con las pupilas húmedas de lágrimas resignadas, se mirarán: en tanto que los poetas entonces, sintiendo reinflamarse sus ojos extintos, se encaminan hacia su lámpara, borracho un instante el cerebro de una gloria confusa, obsesionados por el Ritmo y en el olvido de existir en una edad que sobrevive a la belleza. (Mallarmé, 2009: 124-127. Traducción de Enrique Díez-Canedo).

interpretación de su simbología, lo cual no se consigue en su totalidad, aun es posible que no exista interpretación alguna, porque sus códigos no responden al sentido común prevaleciente. En la sección *Vie d'Igitur*, el azar es ambiente de horror, supresión del *yo lírico*, desmitificación de las cosas, así como de existencia e inexistencia de lo real. Es decir, estas significaciones contrapuestas desorientan al lector, quien ensombrecido por los signos sin referente inmediato, crea los suyos para dotar de sentido al poema. El lance de dados —azar— y todo el desorden del poema lo reorganiza la inteligencia del lector. No está presente una simple nominación verbal, ni el proceso consiste en la designación de nombres. La fuerza productora de este poema está en su capacidad de destruir evocaciones y realizar presencias ontológicas. Además de todo, este poema parece ser el antecedente o preescritura de *Un coup de dés*, tanto porque la sección cuatro se titula *Le coup de dés*, como porque la temática del azar está presente en ambos, aunque sin el sentido filosófico que prevalece en *Igitur*.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Igitur ou la folie d'Elbehnon

#### IV

Le coup de dés

(Au tombeau)

(Schème)

Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être.

Le Cornet est la Corne de licorne — d'unicorne.

Mais l'Acte s'accomplit.

*Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie : admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée : et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire.*

*— Alors il conçoit qu'il y a, certes, folie à l'admettre absolument : mais en même temps il peut dire que, par le fait de cette folie, le hasard étant nié, cette folle était nécessaire. À quoi ? (Nul ne le sait, il est isolé de l'humanité.)*

*Tout ce qu'il en est, c'est que sa race a été pure : qu'elle a enlevé à l'Absolu sa pureté, pour l'être, et n'en laisser qu'une Idée elle-même aboutissant à la Nécessité : et que quant à l'Acte, il est parfaitement*

Lo objetivo de lo real no corresponde solamente al *ser*, pero tampoco concierne a la nada, que es indistintamente parte del *ser* y la existencia, pues su relación con el yo que subjetiva lo objetivo, es el no-ser. Así pues, la Nada que es el Azar, es real porque participa del Ser en su inexistencia. El lugar del yo dentro de estos vínculos, no es la identidad de sí mismo, sino la disociación que se representa en el lenguaje. Las formas epistemológicas no son ciertamente las formas del lenguaje, aunque los enlaces entre ellas son ejecutados por la sustancia del yo, quien siempre está en relación con el objeto de su conciencia. Y como Mallarmé exhibe la desunión del yo en relación con la intuición de las sensaciones, la representación de ello es la representación de significaciones desasociadas.

Este análisis no señala que los resultados sean consecuencias de las formas de conciencia del yo, sino que son formas intencionadamente expresas del sujeto del

---

*absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini : mais que l'Infini est enfin fixé.* (Mallarmé, 2009: 164-166)

Ígitur o la boda de Elbehnon

IV

El golpe de dados

(En la tumba)

Esquema

En síntesis, acto en que el azar está en juego; es siempre el azar quien realiza su propia Idea, afirmandose y negándose. La afirmación o negación sucumben ante su existencia. Contiene lo Absoluto —lo implica, pero en estado latente no lo deja existir; lo que permite ser al Infinito.

La Corneta es el cuerno del licornio —del unicornio.

Pero el Acto se realiza.

Su yo, entonces, se manifiesta al retornar la Locura: admite el acto y, voluntariamente, retorna la Idea, en tanto que idea: y el Acto (cualquiera sea la potencia que lo guió) habiendo negado el azar, concluye e que la idea ha sido necesaria.

Concibe entonces que es en verdad locura en admitirlo absolutamente: pero al mismo tiempo puede decir, que, habiendo sido negado el azar mediante esa locura, esa locura era necesaria. ¿Por qué? (Nadie lo sabe; él está aislado de la humanidad).

Todo lo que es, se lo debe a su raza por haber sido pura: aquélla ha quitado a lo absoluto su pureza, para el Ser, dejando sólo una Idea que en sí misma confina en la Necesidad: y que, en cuando al Acto éste es perfectamente absurdo, salvo como movimiento (personal) en dirección al Infinito: pero el infinito se ha fijado, finalmente. (Mallarmé, 2009: 164-166. Traducción de Agustín O. Larrauri).

lenguaje. En realidad no hay una supresión del individuo en la automatización de la poesía, pues sin sujeto no hay lenguaje. De ello se sigue que en las correspondencias entre yo y mundo, se encuentran las marcas de los signos lingüísticos creados.

Habría que demostrar que en el arte moderno los símbolos o, lingüísticamente, las metáforas se independizan tendencialmente de su función de símbolo, con lo cual contribuyen a la constitución de un ámbito antitético a la empiria y a sus significados. El arte absorbe los símbolos cuando ya no simbolizan nada más; los artistas avanzados han consumado la crítica del carácter simbólico. Las claves y los caracteres de la modernidad se han convertidos en signos absolutos, olvidados de sí mismos. Su penetración en el medio estético y su esquividad hacia las intenciones son dos aspectos de lo mismo. (Adorno, 2004: 133)

El símbolo se vuelve literal, la metáfora epistemológica deviene en retórica y frase. Se ha hecho el análisis de ese tipo de metáfora, particularizada en la lírica francesa, principalmente, a causa de la intertextualidad presente en la obra poética de Huidobro; sin embargo, la extrañeza lingüística de la poesía moderna no se reduce a Francia; son muchas las manifestaciones artísticas del arte moderno. Si Baudelaire principió este prodigio con su poemario *Les Fleurs de Mal*, en el año 1856, existe, de la misma manera, otra obra poética, que consolida la lírica moderna en lengua inglesa, a saber, *Leaves of grass* de Walt Whitman, en el año de 1855. Los poetas que forman parte de la tradición de la poesía moderna anglosajona, buscan la despersonalización del lenguaje, dotando de múltiples voces al lenguaje, donde cada una de estas locuciones es particular y distintiva, pese a conformar una misma época poética, una misma obra o ser parte de un mismo autor. Michael Hamburger (1991) denomina a estas características del lenguaje máscaras de los autores, “para hacer del hombre solitario una multitud, de la identidad negativa una multiplicidad positiva o la universalidad del ser.” (Hamburger, 1991: 81). No hay una unidad formal en la poesía moderna. La forma



y el contenido son indivisibles. La individualidad de éstas no radica en la experiencia refleja en la poesía, porque la intención es suprimir la vida; en la palabra de la poesía sólo se encuentra la conciencia del hombre, no su expresión. “La realidad es absolutamente incomunicable. No se parece a nada, no significa nada, nada puede representarla o explicarla; no tiene duración ni lugar en ningún orden o universo concebible” (Valéry, citado en Hamburger, 1991: 70).

Las condiciones de autonomía del sujeto, dadas mediante un movimiento epistemológico y abstracto, que orientan al ser humano a pensarse a sí mismo como una identidad, cuyo cuerpo es diferente a los demás y, por consiguiente, necesita, particularmente, distintas adquisiciones vitales, morales, emocionales, racionales, entre otras, respecto al resto de los individuos, es lo que hizo, de la misma manera, automatizar al arte. Primero se automatizan las facultades intelectivas, posteriormente las expresivas del hombre.



## CAPÍTULO III

### LOS LEJANOS MAYORES DE *ALTAZOR*

*El hecho es que cada escritor  
crea a sus precursores*

Jorge Luis Borges

La crítica literaria ha sugerido a *Altazor* como la principal obra, acaso la más importante de Huidobro, aunque pocas veces se ha señalado el veredicto del autor en relación con su propio libro. Él explica que su importancia es histórica, por ser un poema viejo, pues tardó más de diez años en escribirse, y su valor radica, más allá del que pueda tener en sí mismo, en todos los caminos recorridos de búsqueda y creación, que en su unidad estructural.<sup>55</sup>

Contraria a esta idea considera que, *Temblor de cielo* “es acaso más maduro, más fuerte, más hecho” (Huidobro, 2007: 21). Si se aceptase la opinión del autor como irrevocable, le restaría derecho al lector a manifestar su juicio; por consiguiente, es oportuno elaborar un estudio de *Altazor* que admita una comparación con otras obras literarias y, al mismo tiempo, demuestre la continuidad y desvío de una tradición poética.

El poema parece irrepetible, sin par y extraño, pero a fuerza de releerlo, consultarlo y conocerlo, se reconoce una tradición literaria en él, en relación con la

---

<sup>55</sup> Un comentario de Huidobro acerca de las publicaciones de sus dos poemarios, en 1931, puede localizarse en una carta-borrador que le escribió a Miró Quesada en junio del mismo año.

Por este mismo correo le mando mis libros *Altazor* y *Temblor de cielo*. *Altazor* es ya muy viejo y seguramente Ud. conocía fragmentos de él, pues se había dado en muchos diarios y revistas, tanto en francés como en español, desde hace más de diez años. Esto aparte las lecturas, tres o cuatro, que yo había hecho de ese poema. Pero era necesario publicarlo una vez por todas; mis amigos me lo pedían constantemente y al fin el pobre encontró editor. ¡Cuántas veces fue rechazado! Es un libro que tiene, sin duda, una importancia histórica porque en él están marcados todos los caminos que yo he seguido después y tal vez nunca podré salir de alguna de sus rutas. Esa es la importancia que tiene para mí, aparte de la que pueda tener el poema en sí y de la que pueda haber tenido para los demás. (Huidobro, 2007: 20-21)

poesía francesa moderna. La rápida incorporación al *campo intelectual*<sup>56</sup> (Bourdieu, 2010) de las vanguardias, la inmediata transposición del español al francés de siete poemas, desde *El espejo del agua* (1916) hasta *Horizon carré* (1917),<sup>57</sup> y la pronta publicación de obras en francés, le permitieron a Huidobro intervenir en la famosa revista *Nord-Sud*, dirigida por Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire y el mismo Huidobro. De esta manera su figura cobró importancia en la literatura francesa. El aspecto bilingüe es factor genético para comprender a *Altazor* desde el estudio intertextual, especialmente, porque los borradores originales exhiben, que su primera escritura es en lengua francesa.

El término *intertextualidad* se deriva de los trabajos de Mijail Bajtín (2003: 248-293) en torno a la palabra y su diálogo. Julia Kristeva (1969: 143-163) emplea parte de ese argumento para analizar la estructura entre textos. Kristeva acuña el término en el artículo “Le mot, le dialogue et le roman” y, con ello, abandona acepciones como la de *fuerza e influencia*.<sup>58</sup> Es un descubrimiento que ella le atribuye a Bajtín, y dice: “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et

<sup>56</sup> El concepto de *campo intelectual* está definido por los agentes que lo integran, descritos como fuerzas que se agregan y oponen en un medio cultural. En el caso particular de Huidobro, esas fuerzas quedan comprendidas en el periodo bilingüe de escritura (1916-1925), debido a su papel como editor de revistas, así como a la escritura y publicación de su obra en francés. Es importante señalar que en ese periodo, además de poesía, también escribió nueve manifiestos teórico-críticos en francés —en total son diecinueve, pero el resto tienen como lengua de origen el español—, una obra de teatro, *Gilles de Raiz*, y una novela en colaboración con Hans Arp, *Tres novelas ejemplares. Temblor de cielo*, editado en 1931 en español, también tiene su versión francesa en el mismo año. Por otra parte, *Altazor* tiene fragmentos —algunas partes del “Prefacio” y del canto IV—, que suponen pensar que fue un proyecto poético en francés. Véase David Bary (1984: 67-72). Marco este periodo para describir el *campo intelectual* de Huidobro por distintas causas. En 1916 se publica *El espejo de agua* y es la fecha en que Huidobro llega a París. 1925 es el año de publicación, en lengua francesa, de los manifiestos y de *Tout à coup*, poemario del cual no existe versión en español; además, este último es el libro que registra el término del periodo de escritura bilingüe. Finalmente, en estas fechas ocurren publicaciones de otros poemarios y plaquetes, incluidas las que se editan en diversas revistas. En síntesis, 1916-1925 es el periodo bilingüe del proyecto creativo de Huidobro.

<sup>57</sup> Los poemas de esta plaquette “El hombre triste”, “El hombre alegre”, “Otoño”, “Nocturno”, “Nocturno II”, “Año Nuevo” y “Alguien iba a nacer” pasarían a la primera sección del poemario, traducidos como “L’homme triste” (traducción de Pierre Reverdy), “L’homme gai”, “Automne”, “Minuit”, “Noir”, “Nouvel an”, y “Âme”, respectivamente.

<sup>58</sup> Con relación a esta idea, el libro de Harold Bloom (2009: 67-91) ha logrado mantener la idea de influencia como una necesidad del poeta por imitar, asimilar y superar a sus predecesores, mediante una lectura de su obra particular en las que también puede leer los signos de los poetas que le anteceden. Esa idea ya estaba presente en “Kafka y sus precursores” de Jorge Luis Borges (2008: 162-166).

transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, como *double*" (Kristeva, 1969: 146).

Esta idea ha generado toda una serie de explicaciones y debates.<sup>59</sup> Además, la noción de texto se ha ampliado, porque la pragmática de la teoría literaria y los estudios culturales proponen a la cultura como un texto más, en el que pueden revisarse una escala de relaciones entre textos literarios y no literarios. Kristeva (1969: 145) formula dos niveles de intertextualidad: sintagmático y paradigmático, el primero de los cuales pertenece a la correspondencia entre el sujeto de la escritura y el lector; el segundo a la correlación entre la palabra de un texto y la palabra de otro o más textos.<sup>60</sup> El estatuto de la palabra entre textos es de orden horizontal (sujeto-destinatario) y vertical (texto-contexto), que coincide para superponer una palabra mayor o para revelar otros textos

---

<sup>59</sup> Gerard Genette (1997: 53-61) propone el concepto de *transtextualidad* para referirse a la trascendencia textual del texto, todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. Esta idea general está integrada por la Intertextualidad, Paratextualidad, Metatextualidad, Hipertextualidad, y Architextualidad. La Intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos, esencialmente, y la mayor de la veces, por la presencia efectiva de un texto en otro. La Paratextualidad es el nexo que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con su título, subtítulo, interludios, prefacio, postfacio, advertencia, introducción, notas marginales, al pie de página o finales, epígrafes, ilustraciones, cintillo, sobrecubierta y demás señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le otorgan al texto un entorno variable. La Metatextualidad es la relación de comentario que une a un texto con otro, del cual habla el primero, sin necesidad de citarlo y aun siquiera de nombrarlo. La Hipertextualidad es toda relación que une un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto), en el cual el primero se injerta sin que sea comentario. Es el resultado de una operación de transformación, en virtud de la cual B no podría existir sin A, incluso cuando no hable ni cite a este último, pero lo evoca de modo más o menos manifiesto. La Architextualidad es el conjunto de categorías generales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios— a los que pertenece cada texto singular. Es el tipo más abstracto e implícito. Se trata de una relación completamente paratextual, de pura pertenencia taxonómica.

Un libro que suma los textos de análisis más importantes sobre Intertextualidad, está a cargo de Desiderio Navarro (1997). En él está incluido, entre otros, el artículo de Genette, y el de Laurent Jenny (1997), para quien el estudio intertextual es un factor genético en el cual determinado texto se refiere implícitamente a otros. Pueden consultarse los contenidos de cada autor, que exponen los distintos puntos vistos con lo que se reflexiona la relación de textos.

<sup>60</sup> Tout texte est un *intertexte*: d'autres texts sont presents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus o moins reconnaissables; les texts de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent Dans le texte, distribués el lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., cari l y a toujours du langage avanti le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champú général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réperable, des citations inconscients au automatiques, donnés sans guillemets. (Barthes, 1974: 13-14)

cuyas palabras son entrecruzamiento de textos. Este argumento es explicado de forma parcial por Bajtín, cuando se refiere a la formación de la palabra.

La palabra dirigida a su objeto entra en este medio [al de las demás palabras ajenas que tratan sobre el mismo tema u objeto] dialogalmente alterado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se entrelaza con sus complejas interrelaciones, se fusiona con algunas, rechaza otras, se entrecruza con unas terceras, y todo esto puede formar esencialmente la palabra, asentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión e influir sobre todo en el aspecto estilístico. (Bajtín, 1986: 102-103)

Kristeva define dicho cruce como ambivalente y es la base del análisis lingüístico, de los cambios entre los ejes del lenguaje: el sintagma y el paradigma. Por otra parte, esa ambivalencia implica la inclusión de otros textos, sean escritos o no, tales como la historia en el texto, la incorporación del propio texto en la historia, la biografía del autor, la historia de la escritura de la obras, entre otras más.

El ejercicio de lectura permite transformar el texto en sus niveles de significación y sentido del lenguaje en relación con otros textos; la interpretación de significados de índole filológica corresponde a la hermenéutica de los significados connotativos. Dichas relaciones se marcan en los niveles semánticos (paradigmático), y el análisis intertextual también permite descubrir el diálogo entre dos lenguajes de textos o más, aunque no se reduce a él.

Otra forma de presentar el problema puede ser expuesto con el concepto *Clinamen*<sup>61</sup> de Harold Bloom (2009). Ello permite reconocer la práctica que Huidobro asume de ciertas ideas estéticas de la lírica francesa. *La ansiedad de la influencia* se relaciona más con la angustia del poeta que con su precursor, pues la influencia se da en el poema mismo. Es la metáfora que matiza relaciones imaginarias, temporales,

---

<sup>61</sup> Bloom retoma la palabra *Clinamen* de Lucrecio, quien la explicó como el desvío que sufren los átomos para el cambio de dirección del universo, o bien, la modificación del destino.

espirituales y psicológicas; es consecuencia de un acto propio del poeta por interpretar (o malinterpretar) a su poeta o poetas precursor(es). Bloom denomina a este efecto *equivoco poético*, el cual es una *interpretación creativa*, que se desvía de la relación directa de los poemas, para hacer posible un cambio en la tradición. Huidobro acepta que su voz o palabra puede reconocerse en la obra de Mallarmé y Rimbaud<sup>62</sup> como sus antecedentes.

Bloom propone la lectura del *El paraíso perdido* para comprender la influencia, la cual distingue tres distintos poetas en la génesis del proyecto personal de la obra literaria. Existen los poetas débiles, que se caracterizan por no tener voz propia y repetir un lenguaje poético; los poetas potencialmente fuertes como Adán y Satán, que asimilan y no repiten la tradición, aunque experimentan la conciencia de otros poetas, que permanecen rezagados en la tradición y en su lenguaje; y por último, los poetas mayores y fuertes como Dios, quienes marcan a los Adanes y a los Satanes, mediante un lenguaje nuevo. A esta serie la denomino de la siguiente forma: a) poeta por imitación, b) poeta por asimilación, y c) poeta por creación.<sup>63</sup> La conciencia absoluta del poeta por creación

---

<sup>62</sup> En la entrevista del 31 de agosto de 1919, realizada por Ángel Cruchaga, para el periódico *El Mercurio*, le pregunta a Huidobro las razones por las cuales a su estética la han denominado creacionismo, a lo cual responde:

Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en ciertas frases de Rimbaud y de Mallarmé y en casi todos los grandes poetas de épocas anteriores. Por esto yo considero que el creacionismo no significa una revolución tan radical como han creído los críticos en el primer momento, sino la continuación de la evolución lógica de la poesía. (Huidobro, 1975: 62)

<sup>63</sup> Estos últimos se logran a sí mismos a través de un lenguaje libre, un lenguaje *otro* que aportan, mismo que ocasiona una variación o periodo de tensión cuando diferentes elementos estructurales de la obra se sobreponen unos a otros, y la jerarquía o subordinación cambian; también la tensión se da en relación a las *manifestaciones artísticas del pasado*.

[...] la obra artística puede mostrarse como un equilibrio lábil de fuerzas que se desplazan continuamente, es decir, como una estructura [...] Gracias a las contradicciones con la tradición se hacen también palpables, dentro de la obra, las relaciones dialécticas entre los componentes y su mutua puesta en equilibrio. (Mukarovsky, 1946: 158)

Para Thomas Elliot (2000: 18-20), lo que vuelve tradicional a un escritor es su *sentido histórico*, la permanencia y presencia del pasado, la presencia *de lo eterno como de lo temporal*, y *de lo eterno y de lo temporal juntos*. Para Huidobro, la asimilación constante del lenguaje y la estructura de la tradición

admite la idea de leerse a sí mismo en otro, de leer su poema en el poema de su precursor. Sólo el poeta verdaderamente fuerte se lee a sí mismo.

Friedrich (1956) plantea una idea parecida cuando habla de los poetas de primera fila, para quienes la *influencia literaria* es un proceso complejo de afinidad con sus predecesores, que confirman sus propias facultades artísticas. Estas afinidades también existen en los casos en los que no se da una influencia, aunque sí una confirmación precisa de las facultades, y una estructura poética similar a sus predecesores, lo cual manifiesta, de forma evidente, que en toda época literaria permanece, necesariamente, cierta manera de usar el lenguaje con su estilo y estructura propias, mismas que son modificadas por los poetas fuertes.

Huidobro no era ajeno a este pensamiento. En un libro de 1914, llamado *Pasando y pasando* escribe:

He perseguido mucho la originalidad por el estudio de mí mismo, por la auscultación de mis más mínimas impresiones. Y tengo plena conciencia de haberla conseguido. Mi poesía [...] no es la de un influenciado, sino la de uno que ha estudiado y sentido la poesía universal. En mis versos no hay sensaciones reflejas, recibidas por intermedio de otro autor, sino recibidas directamente de la naturaleza misma. (Huidobro, 1994: 95)

Lo original, para Huidobro, se alcanza mediante la tradición del lenguaje y su estructura metafórica, compartida en una época. Asimismo, la red de vínculos es permanente y se construye una constante intertextualidad consciente y/o inconsciente; los autores marcan las relaciones textuales, reconocidas inmediatamente, pero hay otros registros, los cuales exigen la inteligencia del lector y no resultan obvias. La tradición no se refiere únicamente a los autores como monumentos monolíticos. Si fuera ese el caso, esta reducción de la literatura sería la causa de que se analice a la obra literaria

---

francesa, la tensión entre lo nuevo y lo permanente, fueron funcionales porque esta dialéctica de tiempos se realizó mediante valores estéticos, que se alimentan del canon, que a la vez lo reproduce.



como una estructura cerrada, sin considerar su aspecto social e histórico. La parte elemental de estos dos aspectos es el uso del lenguaje; es decir, el tratamiento que le da el autor a una manera particular de lenguaje. La distintiva forma de estructurar la metáfora, no evita reconocer en ese acto una constante, una forma general perteneciente a una época literaria. El lenguaje es una tradición y como acto social, político e histórico, su personal modo de ejecutarlo cambia su forma general.

Ahora bien, la doble función del lenguaje, sintagmática y paradigmática, permite, en lo sucesivo, precisar las diferencias y desviaciones de *Altazor* en relación con la tradición francesa. Este poema no se examina como una ramificación para justificar una influencia, ni tampoco desde el procedimiento de composición como causa y efecto entre obras literarias, cuya teoría positivista fue superada desde la mitad del siglo XX.<sup>64</sup> Por lo anterior, se pretende mostrar a los mayores que motivaron a Huidobro para la escritura de *Altazor*, como un diálogo y una crítica a una tradición; se pretenden explicar las relaciones del lenguaje poético que revitalizaron un contenido y tema. La investigación revisa las relaciones intertextuales con la obra de Stéphane Mallarmé, Isidore Ducasse y Arthur Rimbaud, de la misma manera la intratextualidad que Huidobro presenta en su propia obra.

### **¿Cuál es el origen de *Altazor*?**

Para responder a esto se presentan tres problemas que pueden darle solución. El juicio sobre el origen del poema puede partir desde el aspecto bilingüe como factor genético

---

<sup>64</sup> En la literatura siempre ha existido la relación entre textos, cuyo resultado se ponía a prueba desde los términos de *influencia*, *plagio*, *parodia*, *glosa*, entre otros. No es sino hasta los trabajos del estructuralismo, post-estructuralismo y la teoría de la recepción cuando las ideas textuales en literatura cobran una mayor importancia para el estudio de la poética y las redes de significados entre distintas obras.

de la estructura. En segundo lugar, según sus fuentes filológicas, que continúan una tradición literaria y mitológica. Por último, buscar los motivos intertextuales y de esta clase de relaciones. Leer el génesis del poema a través de la intertextualidad y de un posible desvío, es el problema más complejo; esto es así a causa de su estructura, temática y fragmentación. Además, el largo proceso de escritura y sus diversas variaciones vuelven más difícil el análisis. Pese a estas circunstancias, existen relaciones textuales, en distintos niveles de significación, que permiten descifrar la idea que detona el proyecto de escritura. El contenido y tema del poemario, entre otras múltiples temáticas, son el viaje y la caída del personaje Altazor.<sup>65</sup>

Soy el ángel salvaje que cayó una mañana  
 En vuestras plantaciones de preceptos.  
 Poeta  
 Anti poeta  
 Culto  
 Anti culto  
 Animal metafísico cargado de congojas  
 (Huidobro, 2007: 73)

Bajo la sospecha de que se parodie<sup>66</sup> al Satán del *Paraíso perdido* de John Milton (2005), la definición de ángel como “animal metafísico” merece un examen. Antes, es necesario explicar que en alguno de los versos de este poema puede leerse “Soy un hombre caído [...] Soy un Hombre y estoy cayendo [...] Yo era Dios, era Hombre, y estoy cayendo desde mi mismo” (Milton, 2005: 96). La imitación o parodia puede compararse con los versos siguientes de Huidobro:

---

<sup>65</sup> A partir de aquí en adelante, cuando escriba *Altazor* me remito a la obra literaria y cuando escriba Altazor me referiré al personaje del poema.

<sup>66</sup> Algunos estudios han clasificado a la parodia como un tipo de intertextualidad. Véase Gérard Genette (1982), Nathalie Limat-Letenier y Marie Miguet-Ollagnier (1998).

Cae eternamente  
 Cae al fondo del infinito  
 Cae al fondo del tiempo  
 Cae al fondo de ti mismo  
 Cae lo más bajo que se pueda caer  
 [...]

Soy todo el hombre  
 El hombre herido por quién sabe quien  
 Por una flecha perdida del caos  
 (Huidobro, 2007: 62 y 73)

Esta clase de intertextualidad se define por su transformación del tema conforme al contexto histórico-social; ello también se da por la descontextualización y recontextualización de los procesos del discurso poético. Laurent Jenny (1997: 110) expone que la intertextualidad no tiene vínculo alguno con el estudio y crítica de las fuentes, sino que designa la misión de transformar y asimilar distintos textos conforme a un texto central, mismo que *conserva el liderazgo de sentido*. Si bien *Altazor* no es una obra que transforme al mito de la caída respecto al *Paraíso perdido* como texto central, sí asimila el contenido del mito mismo para recontextualizarlo.

*Altazor* es ángel y animal metafísico. Este animal es el ave de rapiña azor, significado y palabra que permiten construir el concepto *Altazor*, mediante el uso de la crasis, uniendo *altura* y *azor*: “Aquí yace *Altazor* azor fulminado por la altura” (Huidobro, 2007: 108). Existen registros<sup>67</sup> que conjeturan un título previo, el cual indica una posible versión en lengua francesa, *Altazur: Voyage en parachute*. Si ello fue así,

---

<sup>67</sup> Además de los datos nuevos, incluidos en la edición de Cedomil Goic de *Obra poética* (2003), están las referencias del poeta mismo, proporcionadas en *Vientos contrarios* (1926). También David Bary (1984: 68-69) comparte pruebas. Por si fuera poco, hay dos ediciones del libro “*Altazor de puño y letra*”. La primera de ellas es original; es un formato digitalizado del borrador de puño y letra de la versión francesa, donde están los fragmentos del Prefacio y del canto IV; se incluyen dos títulos del poemario en dos hojas diferentes, lo cual sugiere que el título tuvo variaciones y nunca fue estable, además, hay distintas fechas que hacen suponer que el poema se inició antes de 1919; y, por último, aparece una lista de palabras como alternativas de sustitución en los versos, o bien, una práctica del idioma francés. La otra edición es una presentación formal de libro, efectuada por Andrés Montes, a cargo del Banco del Estado de Chile (1999).

entonces la idea de azor fue un significado semántico añadido, cuando Huidobro decide cambiar su escritura al español, posiblemente entre 1927 y 1928. Existen los fragmentos del Prefacio y del canto IV, que demuestran que la idea original fue un poema en idioma francés,<sup>68</sup> por lo tanto, el término *Altazur* propone otra semántica y esta corresponde a la tradición de la poesía francesa.

*Azur* es una palabra metafísica, que comparte varios rasgos con el concepto *Absoluto*, y representa la totalidad del ser. Implica que el absoluto es fundamento último de la posibilidad del ser y, por tanto, es incondicionado, es decir, el ser no tiene otra condición que sí mismo. El *azur* representa malestar existencial. El significado de este vocablo francés puede ser *infinito* e, irónicamente, *nada*, ambivalencia que hace difícil traducir el término, no obstante, el uso literal deviene, en la traducción, a la palabra *azul*.<sup>69</sup>

Las versiones mencionadas acerca del origen del título, plantean la presencia textual de un símbolo de la lírica francesa en *Altazor*. Después de modificar el título, el traslado del nombre *Altazur* al de *Altazor* tiene sus propias significaciones. *Azur* y *Azor*,

---

<sup>68</sup> En *Vientos contrarios* (1926) Huidobro escribe: “Aquí he escrito el capítulo quinto de mi *Altazur*”; sin embargo, no se tiene alguna noticia de dicho canto. También David Bary (1984) ha transmitido una anécdota de Juan Larrea: “Sabemos [...] que en 1928, cuando Huidobro volvió a París con Ximena, el chileno le dijo que *Altazur* ahora se llamaba *Altazor* y que Huidobro empezó a leerle trozos del poema que Larrea suponía compuestos a la sazón” (Bary, 1984: 69).

<sup>69</sup> Es notable que en el poemario *Azul* de Rubén Darío exista un poema en el que azor, el ave de rapiña, destruye a la paloma, ave que simboliza la paz y el espíritu santo. También es la caída desde el alto cielo hasta el abismo:

Y dijo la paloma:  
 -Yo soy feliz.  
 Bajo el inmenso cielo,  
 en el árbol en flor, junto a la poma.  
 [...]  
 ¡Oh, misterio azul! Yo te amo.  
 [...]  
 -¿Sí?- dijo entonces un gavián infame,  
 y con furor se la metió en el buche.  
 (Darío, 2006: 154-157).

No parece ocioso decir que la palabra Azor aparece solo una vez en la Biblia. Ello ocurre en Mateo, 1: 14. Son tres las series con catorce generaciones cada una. Desde Abraham hasta David; desde David hasta la deportación de Babilonia; y desde la deportación de Babilonia hasta Cristo. Azor pertenece a la tercera serie y engendra a Sadoc.

simultáneamente, son derivaciones del árabe vulgar *lazurd* (azul), variante del término árabe *lazaward*, *lazuwars*, que significa *lapislázuli* (azul), cuya tonalidad sugiere que *azur* y *azul* son símbolo de lo infinito y de la constelación celeste. Según Guido Gómez de Silva (1995), el término español azul es fuente de la palabra francesa *azur*, lo cual implica que, etimológicamente, sea más adecuado *Altazor* en lugar de *Altazur*, dado el origen de la expresión. A la importancia de tales alusiones filológicas se suma la primera fuente poética, a la cual considero el primero de los lejanos mayores que originaron a *Altazor*, a saber, el poema “Azur” de Mallarmé (1864).<sup>70</sup>

70

Azur

De l'éternel azur la sereine ironie  
 Accable, belle indolemment comme les fleurs  
 Le poète impuissant qui maudit son génie  
 A travers un désert stérile de Douleurs.  
 Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde  
 Avec l'intensité d'un remords atterrant,  
 Mon âme vide, Où fuir?  
 Et quelle nuit hagarde  
 Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?  
 Brouillards, montez! versez vos cendres monotones  
 Avec de longs haillons de brume dans les cieux  
 Que noiera le marais livide des automnes  
 Et bâtissez un grand plafond silencieux!

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse  
 En t'en venant la vase et les pâles roseaux  
 Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse  
 Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor! que sans répit les tristes cheminées  
 Fument, et que de suie une errante prison  
 Eteigne dans l'horreur de ses noires traînées  
 Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!

- Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! donne, ô matière  
 L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché  
 A ce martyr qui vient partager la litière  
 Où le bétail heureux des hommes est couché.  
 Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée  
 Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur  
 N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée  
 Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante  
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus  
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,  
 Et du métal vivant sort en bleus angelus!

Huidobro cita<sup>71</sup> un fragmento de este poema,<sup>72</sup> junto a otros de Arthur Rimbaud<sup>73</sup> y Paul Verlaine,<sup>74</sup> en su poemario *La gruta del silencio* (1913). Este libro

Il roule par la brume, ancien et traverse  
 Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr  
 Où fuir dans la révolte inutile et perverse?  
 Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!  
 (Mallarmé, 2009: 48-51)

#### El Azur

Del azul que es eterno, la serena ironía/ con indolencia bella, abruma cual las flores/ al poeta importante que en su genio no fía/ al través de un desierto, estéril, de dolores.// Con los ojos cerrados huyo, pero me mira/ como un remordimiento de intensidad punzante./ ¿Adónde huiré? ¿Qué noche, arrojaré, con ira/ tan horrible y glacial, que su desdén espante?// ¡Subid niebla! Verted nuestras cenizas mustias/ con jirones de brumas en el cielo radioso/ que del lívido otoño aumente las angustias/ y edificad un techo, gigante y silencioso.// Y tú, sal del Leteo y el limo miserable/ y en las pálidas cañas que en sus márgenes nacen/ recoge amado Tedio, con tu mano incansable,/ y tapa los destrozos, que lo pájaros hacen.// Y más aún, que sin tregua las tristes chimeneas/ fumen, y de hollín, una cárcel errante/ extinga en el horror de sus negras presas/ al sol que en el ocaso, se pone agonizante.// Murió el cielo... Oh, materia! Derrama tú en mi pecho/ el olvido del ideal cruel, y del pecado,/ pues mártir soy, que viene a compartir el lecho/ donde el rebaño humano, se revuelca extasiado.// Quiero, pues mi cerebro estéril no flamea/ como candil de aceite dejado al pie de un muro,/ y no sabe atraer la sollozante idea,/ marchar lúgubrementemente, hacia un final oscuro.// En vano el azul triunfa; yo presencio su gloria/ en las campanas. Mi alma, también con ellas canta/ para amedrentarnos, con su inicua victoria/ y los ángeles brotan de su humana garganta.// Y vibra entre la bruma que la luz no dispersa/ tu nativa agonía, como agua segur./ ¿Dónde huir, en la revuelta inútil y perversa?/ *En todas partes veo*, ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur! (Mallarmé: 2009: 49-51. Traducción de Juan P. Rivas)

<sup>71</sup> El uso de la cita es la manera más explícita y literal de la intertextualidad. Heinrich F. Plett (1993) ha dedicado su estudio a la cita, mediante dos aspectos: sintáctica y pragmática. El primero de ellos es la gramática de la cita, y consiste en un enfoque textual que considera la extensión de la cita, su distribución, frecuencia, interferencia, cantidad; el segundo aspecto considera tanto la escritura de la cita en otro texto como la recepción que hace de ella el lector (Plett, 1993: 70-80).

<sup>72</sup>

Brouillards, montez! versez vos cendres monotones  
 Avec de longs haillons de brume dans les cieux  
 Que noiera le marais livide des automnes  
 Et bâtissez un grand plafond silencieux!

.....  
 En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante  
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus  
 Nous faire peur avec sa victoire méchante,  
 Et du métal vivant sort en bleus angelus!  
 Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!  
 (Mallarmé, citado en Huidobro, 2003: 132)

<sup>73</sup>

Je sais les cieux crevant en éclairs  
 ...je sais soir...  
 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir  
 (Rimbaud, citado en Huidobro, 2003: 155)

<sup>74</sup>

Rien de plus cher que la chanson grise  
 Ou l'Indécis au Précis se joint.  
 Que ton vers soit la chose envolée  
 Qu'on sent qui fuit d'une âme enallée  
 Vers d'autres cieux, à d'autres amours!  
 (Verlaine, citado en Huidobro, 2003: 132)

tiene valor histórico por dos razones: la primera, porque las citas y los nombres de los autores mencionados marcan su estadio poético y sus lecturas realizadas hasta ese momento; la segunda, se debe a un vínculo intratextual observable entre la cita que realiza de Mallarmé y la palabra *Altazor*, motivo poético cinco años después, en 1918. Por lo demás, parece que el contenido de ese libro todavía responde a la estética simbolista y modernista, aunque ya pueden leerse ciertos versos, que buscan la imagen creada, la inquietud por la yuxtaposición de planos e, incluso, la variedad métrica.

La selección de los versos, hecha por Huidobro, propone un re-significado del contenido poético de las citas mismas, funcional para re-contextualizarlo en *Altazor*, en el nivel intratextual, pues los temas de muerte, metafísica, e huída como viaje, están presentes en ambas referencias, si bien la alusión es más indirecta. La diferencia entre los poemas es estructural y consiste en un ejercicio de lectura que transforma el texto en sus niveles isotópicos.

La significación intertextual es múltiple y no debe olvidarse que una de las características de la metáfora moderna, analizada en el capítulo precedente, es la polisemia de la palabra, aun sentidos que pueden contraponerse en el análisis hermenéutico. Esto mismo sucede con el título del poema de Huidobro, cuyo significado se comprende como el ave de un vuelo demasiado alto, muy cercano a la esfera celeste, aunque el verso citado —“azor fulminado por la altura”— sugiere otro significado más al título, el descenso; por tanto, el significado ambivalente de la palabra *Altazor* es oscilante y, por ello, no es fijo en ninguno de ellos. El contenido del poema señala al personaje como ave cayendo —el campo inexplorado lingüísticamente que se desarrolla en el canto v—. Esa ironía también está presente en la primera estrofa del poema “Azur”. En el poema de Mallarmé, se manifiesta una inseguridad en su genio,

ocasionada por la contemplación de la eternidad del azul; en el poeta chileno, se manifiesta por la búsqueda del campo desconocido en la poesía.<sup>75</sup>

Aquí comienza un campo inexplorado  
 Redondo a causa de los ojos que lo miran  
 [...]
 Hay un espacio despoblado  
 Que es preciso poblar  
 De miradas con semillas abiertas  
 De voces bajadas de la eternidad  
 ¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja  
 Que crece hacia abajo y se abre al fondo de la eternidad?  
 ¿Has visto al niño que cantaba  
 Sentado en una lágrima  
 El niño que cantaba al lado de un suspiro  
 O de un ladrido de perro inconsolable?  
 (Huidobro, 2007: 111)

Finalmente, esa obsesión por la idea de infinito, manifiesta en el último verso del poema de Mallarmé, también está constantemente expuesta en *Altazor*, al menos en dos aspectos: metafísico y poético. Por ello, no es difícil reconocer el homenaje que Huidobro le hace a este poeta diez años después en un poema que aparece en *El ciudadano del olvido*, titulado *Tríptico a Stéphane Mallarmé*, donde se confirma que el vacío y la nada son el azul, que es también el *Absoluto*.

---

<sup>75</sup> Este canto es importante por los alcances lingüísticos y porque responde a una de las primeras inquietudes poéticas de Huidobro. En primera instancia, es notable la adjetivación de verbos, los metaplasmos, la crasis, los calembures, y demás figuras, que proponen el campo inexplorado de la poesía. También debe recordarse que en el poema, “Arte poética”, existen unos versos que dicen: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!/ Hacedla florecer en el poema” (Huidobro, 2003: 391). Esa imagen es retomada en este mismo canto bajo la siguiente manera: “Entonces vi la rosa que se esconde/ Y que nadie ha encontrado cara a cara” (Huidobro, 2007: 112). Parece que ese encuentro sólo fue posible en el poema, pues, Huidobro llegó a lugares despoblados del lenguaje poético y, finalmente, hizo florecer la rosa en el poema. Este mismo efecto estético ocurre en el canto I, porque en una repetición verbal se anuncia el nacimiento de un árbol. El final de esa sección es: “Silencio/ Se oye el pulso del mundo como nunca pálido/ La tierra acaba de alumbrar un árbol” (Huidobro, 2007: 83).



Yo conozco el vacío y conozco la nada  
 También conozco el absoluto  
 Y su acento especial  
 Mas cabe siempre preguntar al infinito persistente  
 Si la razón es ruido de locura  
 O la locura ruido de razón.  
 (Huidobro, 2003: 1055)

Evidentemente, el conocimiento de la vacuidad se consigue por medio del viaje y la caída de Altazor. Y esta cualidad Huidobro la reconoce en su precursor. Tal como se ha mostrado, la red de significados entre estas dos obras, ayuda a comprender la manera con la cual Huidobro sigue pero, al mismo tiempo, se desvía de la lírica francesa. La intertextualidad procede de la reelaboración, continuación, omisión y sustitución de códigos lingüísticos del poema de Mallarmé, con los que la semiología del título “Azur” se relaciona como un diálogo entre dos textos.

## **El ansia de infinito**

Igual que en *Altazor*, *Les chants de Maldoror* registra en sus páginas la caída metafísica. La diferencia entre estas creaciones es la metamorfosis material sufrida por Maldoror en varios animales. Gaston Bachelard (2005: 24-54) realiza un juicio sobre el bestiario de Lautréamont, quien define las características y los símiles, existentes, entre animales, y destaca a las garras como una de las constantes.

Hay analogías entre Maldoror y Altazor. Ambos representan la figura romántica del ángel rebelde.<sup>76</sup> La renovación temática de Huidobro origina desviaciones

---

<sup>76</sup> Ello puede leerse en la estrofa 8 del canto VI de *Les Chants de Maldoror* y en el canto I de *Altazor*. “El Todopoderoso había enviado a la Tierra uno de sus arcángeles, a fin de salvar al adolescente

semánticas. Tales cambios direccionales los realiza mediante un aporte moderno de la caída: el paracaídas.

En el aspecto del contenido, lo mismo que Maldoror, Altazor es un animal cuyo dolor está marcado por un malestar metafísico y existencial. La palabra francesa *mal* significa una actitud ética mala, desgracia o enfermedad. Parece que los tres caracteres se cumplen, en su totalidad, en la figura de Maldoror; y al ser ángel despojado de toda forma de bien, provoca una pérdida en su temple y talante; al sufrir una desgracia o enfermedad genera una angustia.<sup>77</sup> La angustia es efecto de una ruptura en la identidad. Es probable que Ducasse haya elegido el término Maldoror por cuestión fonética, pues *douleur* —la pronunciación es similar en español, o sea do-lor— es un sonido idéntico a *dolor*, y este sonido puede confundirse con *doror*, que en combinación con *mal*, constituyen una nueva palabra y otro significado: *Maldoror*. Así como la construcción filológica tiene importancia para el génesis del poema de Huidobro, el constructo de Ducasse no desmerece en su valor.

Es manifiesto el dolor maligno en el poema *Les Chantes de Maldoror*. Los distintos padecimientos y metamorfosis del personaje marcar tal síntoma. El Sapo o Dazet, en el Canto I, menciona que Maldoror tiene una esencia divina oculta, y con el fin de implorar su perdón, emprende un viaje hacia la eternidad. La ironía se presenta en la idea de la *nada*, la vacuidad o el vacío, imposible de alcanzar a través de la eternidad

---

de una muerte segura. ¡Se verá obligado a descender él mismo!” (Ducasse, 2007: 250). “Eres tú tú el ángel caído/ La caída eterna sobre la muerte/ La caída sin fin de muerte en muerte” (Huidobro, 2007: 70), se dice Huidobro a sí mismo. Una de las características de este canto es la ambigüedad del sujeto de la enunciación, ya que algunas veces esa voz es el autor Huidobro, pero en otras es el personaje Altazor y, en otras ocasiones, la duda sobre quién es, permanece confusa.

<sup>77</sup> Sören Kierkegaard (2002) define al *yo* como la síntesis de una relación y la *síntesis* la explica como una relación entre dos términos. Si el *yo* es una síntesis, entonces el *yo* es la unidad que se constituye en la relación que se refiere a sí misma. Los dos términos de la síntesis del *yo* son el propio *yo* y la identidad consigo mismo. Por otra parte, ese *yo* puede sufrir una crisis, a la cual denomina desesperación, manifiesta por la discordancia de los términos de la relación. Ello significa que el *yo* irrumpe la relación por falta de identidad, lo que ocasiona la desesperación. En este caso, dicha crisis de la identidad provoca que la síntesis del *yo* lírico se fragmente en una doble identidad, que bien puede suponer un desdoblamiento del sujeto poético, simultáneamente, a saber, el que Huidobro padece es un desdoble en el nivel semántico, del enunciado y de la enunciación.

o la infinitud. En Ducasse, como en Mallarmé y Huidobro, la concepción de la nada está asociada a la contrariedad de la muerte y la angustia existencial. Esa infinitud es, contrariamente, la vacuidad, tanto metafísica como existencial y expresa en el lenguaje.

Muestra al fin tu esencia divina que hasta ahora has ocultado; y, lo más rápidamente posible, dirige tu vuelo ascendente hacia tu esfera, que no envidiamos, a ti, orgulloso, pues no he logrado llegar a saber si eres un hombre o más que un hombre. Adiós, entonces; no esperes volver a encontrar al sapo en tu camino. Has sido la causa de mi muerte. ¡Yo inicio mi viaje hacia la eternidad, con el fin de implorar tu perdón!  
(Ducasse, 2007: 100-101)

La aspiración al infinito es búsqueda y pérdida en la despersonalización del lenguaje, que desvincula al sujeto de la locución con el sujeto empírico. Precisamente, las variadas transformaciones padecidas por Maldoror, a lo largo de los seis cantos, es una de las formas de presentar la ruptura elocutiva. Otra de tales formas es posible mediante el examen de las desobjetivaciones del mundo, cuando el discurso no es propio de un único sujeto; la variabilidad del sujeto de la enunciación no mantiene fija la objetivación de la representación del lenguaje. Gaston Bachelard (2005: 24-54) registra 185 distintos animales en todo el poema, entre los cuales, el tiburón, el pulpo, la grulla y el sapo se apropian, en mayor medida, del discurso poético; asimismo, cabe señalar, que existen pasajes en los cuales se desconoce el sujeto de la locución. En algunas ocasiones, la voz de la enunciación es Ducasse, pero en otras es Maldoror, un proceso idéntico ocurre con el personaje de Huidobro en relación a Altazor, quien se automatiza.<sup>78</sup>

---

78

Estás perdido Altazor  
Solo en medio del universo  
[...]  
¿En dónde estás Altazor?

El yo lírico sufre una modificación permanente en su enunciado. En el poema de Ducasse, existe un fragmento en el cual el sujeto de la oración es un cabello. El cabello presencia las relaciones carnales entre su amo y una mujer. Se desprendió de la cabeza de su amo y fue encerrado y olvidado en una habitación. Este ejemplo sirve para exponer la despersonalización del lenguaje. Es un fenómeno parecido al de Mallarmé respecto al abanico.<sup>79</sup>

en un momento en que los deseos corporales alcanzaron el paroxismo del furor, noté que mi raíz se retorció sobre sí misma como un soldado herido por una bala. Habiéndose apagado en mi la antorcha de la vida, me desprendí de su cabeza ilustre como una rama muerta; caí al suelo sin ánimo, sin fuerza, sin vitalidad, con una profunda compasión por aquel a quien pertenecía, pero con un dolor eterno por su deliberado extravío. (Ducasse, 2007: 167)

En la cita precedente, el objeto exterioriza una serie de sensaciones y percepciones imposibles de sucedan en el mundo ordinario. Ello es una provocación de la metáfora moderna, cuya libertad de asociación es el rasgo central, y tal libertad es posible a causa de la personal semántica de la metáfora, que asocia diferentes

---

[...] morirás Se secará tu voz y serás  
invisible  
La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa  
[...]  
Soy yo Altazor  
Altazor  
Encerrado en la jaula de su destino  
En vano me aferro a los barrotes de la evasión  
posible  
[...]  
Soy yo Altazor el doble de mí mismo  
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente  
[...]  
Soy yo el del ansia infinita  
[...] ¿qué has hecho de mi Vicente Huidobro?  
(Huidobro, 2007: 61-68)

<sup>79</sup> Véase el comentario de la página 64 de este trabajo.

elementos. En ella pueden encontrarse imágenes yuxtapuestas, contraposición de planos y la creación de hechos que no se dan en la realidad.<sup>80</sup>

La diferencia consiste en que Ducasse expresa formas fantásticas; Huidobro imágenes creadas, pero, en uno y otro caso, existe la disonancia de la metáfora. El lenguaje alcanza a desarrollar nuevos campos semánticos con el mismo sistema de la lengua convenida. El resultado de esta actividad es, por efecto, la construcción de ideas que asocian elementos que no tienen nexos comunes. Ducasse concibe a la metáfora como un fenómeno metafísico del lenguaje; el decir poético de la metáfora moderna no responde a la estructura habitual de la lengua.

aun cuando reserve un buen lugar al simpático empleo de la *metáfora* (*esta figura de retórica presta mucho más utilidad a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que normalmente ni siquiera intentan figurarse aquellos que están imbuidos de prejuicios o de falsas ideas, que al fin de cuentas son una misma cosa*) no es menos cierto que las bocas reidoras de esos labriegos resultaban bastante amplias como para engullir tres cachalotes. (Ducasse, 2007: 196-197. Énfasis mío)

## Registro de una tradición

La semántica, que conjuga las nociones, ya explicadas, de altura, caída y abismo, también son parte de la poética de Rimbaud, aunque sin la presencia de algún personaje, como el de Ducasse o Huidobro, que exprese esos giros de luz y de oscuridad en la

---

<sup>80</sup> “Su cabeza penetró en el suelo el grandor de un hombre; la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias” (2007: 77), o bien, “debes de ser poderoso, pues tienes un semblante más que humano, triste como el universo, bello como el suicidio” (2007: 99), y esta otra, “tienen sed insaciable [los perros] de infinito, como tú, como yo, como todos los otros humanos de rostro pálido y alargado” (2007: 79). Huidobro tiene los siguientes casos: “Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata” (2007: 55), o “los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (2007: 57), y “la flor se comerá a la abeja/ Porque el hangar se hará colmena/ El arco-iris se hará pájaro/ Y volará a su nido cantando” (2007: 94).

metáfora. La concepción del lenguaje como revelación y/o visiones del poeta no es, enteramente, propia de Rimbaud. Ya Novalis, en un escrito de 1846 titulado *Monólogo*, había escrito que el lenguaje es el pensamiento, quien es responsable de hacer manifiestas las relaciones de las cosas, y el poeta únicamente es su portador. Esto confirma, parcialmente, las ideas del primer capítulo respecto al lenguaje concebido como un reflejo del desarrollo de las formas del conocimiento. El lenguaje, junto al conocimiento, forma un mismo proceso que relaciona ideas. Aunque la propuesta de Novalis no es un sistema sólido, sí explica las capacidades del portador del lenguaje: “quien perciba el delicado efecto de su naturaleza interior [...] llegará a ser poeta [...] alguien poseído por el *entusiasmo* y el espíritu del lenguaje” (Novalis, 2007: 270. Énfasis mío), que descubre su función. Esta función no es creadora, sino descubridora de relaciones.

Es menester explicar que los códigos de *Altazor* vuelven a decodificar las referencias del verbo, “el lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro” (Huidobro, 2009: 29), sobretodo en el canto IV, porque ahí está la propuesta de la voz poética de Altazor, quien al padecer la dualidad irónica de la caída, busca mediante el lenguaje poético, a saber, el lenguaje creacionista,<sup>81</sup> recuperar el infinito, el absoluto del

---

<sup>81</sup> El tema sobre la concepción creacionista del lenguaje, según Huidobro (2009: 27-30), se explica en el apartado siguiente, “Metáfora e imagen de la descomposición”, aunque resulta pertinente mencionar el planteamiento doble del signo. El lenguaje nominal se usa como inventario del mundo; es el que se emplea para nombrar convencionalmente a las cosas, pues su naturaleza funda una relación entre cosa y nombre; el segundo sentido es el planteamiento creacionista. La significación del lenguaje creacionista fragmenta la habitual relación de la palabra con la cosa, y su valor se refiere a la distancia existente entre lo que vemos y lo que imaginamos. Es decir, el lenguaje creacionista es signo del referente interno creado libremente, sin ataduras de la realidad externa o del mundo empírico. El lenguaje creacionista es el lenguaje de la poesía. “La Poesía es un desafío a la Razón [...] es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo” (Huidobro, 2009, 28). La misma idea aparece en el poema *La poesía o el atentado celeste*, donde poetiza la ausencia como presencia, el drama entre cosa y palabra es una crisis del signo, y también es un equívoco, pues, se piensa que el lenguaje de la poesía es revelación de las cosas y no expresión de ellas.

Yo no estoy y estoy  
 Estoy ausente y estoy presente en estado de espera  
 Ellos querrían mi lenguaje para expresarse  
 Y yo querría el de ellos para expresarlos

ser; incluso, al final del citado canto a continuación, está anticipado el paradigmático fenómeno del canto VII, caracterizado, por la ausencia de todo referente real. La referencialidad del canto VII es nula.

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro  
 Porque encontró la clave del eterfinifrete  
 Rotundo como el unipacio y el espaverso  
 Uiu uiui  
 Tralalí tralalá  
 Aia ai ai aaia i i  
 (Huidobro, 2007: 110)

La búsqueda del *Azur*, además de presentarse a nivel semántico y de contenido, se expresa en el uso gramatical. La crisis de las palabras *eterfinifrete*, *unipacio* y *espaverso*, participantes de una yuxtaposición, *collage* y transposición, sugieren la dualidad irónica en la que se ha insistido mucho: universo, espacio, y eternidad, finitud. En el canto IV se encuentra el campo inexplorado. “Todo esto es hermoso como mirar el amor de los gorriones/ Tres horas después del *atentado celeste*” (Huidobro, 2007: 104. Énfasis mío). Por eso no resulta extraño que la oración, *No hay tiempo que perder*, se repita doce veces en este canto; la prisa por desarticular el lenguaje es evidente cuando a la palabra *golondrina* se le superpone otra palabra para construir otra nueva, y así crear series de destrucciones fónicas, sintácticas y lógicas. Recuérdese que la golondrina se menciona por primera vez en el Prefacio, cuando la Virgen habla: “mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas” (Huidobro, 2007: 58), y en el canto I: “Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento” (Huidobro, 2007: 90). Pero es el canto III donde el poeta toma a la palabra como un juego para crear

un lenguaje nuevo y criticar el uso retórico de la metáfora-palabra, el abuso, en poesía, de algunos recursos de la relación palabra-objeto. “El nuevo atleta salta sobre la pista mágica/ Jugando con magnéticas palabras” (Huidobro, 2007: 96).

Altazor sentencia: *todas las lenguas están muertas* (Huidobro, 2007: 97). La conceptualización del lenguaje, al construir metáforas, designa una suma de significados, añadidos a su sentido polisémico. Enseguida de ese verso, los siguientes efectúan la irrupción en la gramática y la creación de nuevos significados, lo cual provoca que el poeta descubra el sentido y el significado de la palabra, ubicada, alegóricamente, debajo de la palabra denotativa. Detrás del lenguaje nominativo, existe el lenguaje creacionista. El lenguaje creacionista le otorga otro sentido a las palabras muertas, a la metáfora petrificada. Es la ruptura de la metáfora epistemológica respecto a la metáfora retórica. En términos poéticos planteados por Huidobro, esta actividad de la metáfora epistemológica corresponde al ritual del ángel, que evita la caída libre. Altazor dota de un peculiar sentido a la metáfora.<sup>82</sup>

*Alchimie du verbe* (Rimbaud: 2009: 58-71) es uno de dos poemas pertenecientes a *Délires* (Rimbaud: 2009: 48-71), el otro se llama *Vierge folle* (Rimbaud, 2009: 48-57), y en ambos se encuentran correspondencias con *Altazor*. En el primero de estos, tal como sucede en el canto IV, también se halla una crítica a la poesía moderna, incluso, al arte de la Modernidad. A Rimbaud le parecen risibles las celebridades de la pintura y poesía modernas; inventa una concepción particular del verbo poético, y habla de su proceso creativo como de otra estructura del lenguaje y de la forma del poema.

---

82

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  
 Más grande es la explosión  
 (Huidobro, 2007: 97-98).



J'inventai la couleur des voyelles! —A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert.— Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. (Rimbaud, 2009: 58)

El poema que le prosigue comienza con la transformación de la palabra. De esta manera da inicio la invención, alucinación y locura. “Aucun des sophismes de la folie, —la folie qu'on enferme, —n`a été par moi: je pourrais les rediré tous, je tiens le système” (Rimbaud, 2009: 68). El método denominado, por Rimbaud, alquimia del verbo, deriva de la poesía crítica sobre la poesía y los poetas, que hacen uso del lenguaje nominativo y de la metáfora-palabra.

## **Metáfora e imagen de la descomposición**

Antes fue estipulada la importancia del ritmo en el poema, ahora lo es el de la imagen. Para Paz (1956: 29-113), el poema moderno se origina según dos procesos: el ritmo y la imagen. Ésta última origina el verso libre. La diferencia, por decirlo así, entre la construcción isosilábica y libre del verso, consiste en que la primera tiene como base la medida forzada de las sílabas, cuya determinación limita la composición; contrariamente, el fundamento del verso libre es la idea o la imagen, cuya indeterminación no corresponde al lenguaje, sino al pensamiento. Esta diferencia es, a mi entender, otra más de las existentes entre la metáfora retórica y la metáfora epistemológica, particularmente porque Paz afirma que “la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los

valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios.” (Paz, 1956: 107). La imagen se presenta en el lenguaje como proposición o frase, mas no como palabra; la imagen está constituida por palabras, cuyo sentido en conjunto no se agota, y aunque es polisémico, no pierde su valor auténtico: sentido indeterminado y plural. La importancia de este factor al interior del poema y metáfora radica en su falta de referencialidad, y en su mayor apego de la percepción y carácter psicológico de reproducción mental de las relaciones de lo real.

El tema sobre la realidad tiene orientaciones filosóficas al preguntar: ¿qué es la realidad? El asunto central no consiste en problematizar y debatir este aspecto, sino en aclarar que el referente a lo real desaparece plenamente en la poesía moderna, porque el referente se amplía a otras dimensiones. Lo real abarca lo físico, lo psíquico y lo metafísico. En síntesis, la referencia extralingüística de la metáfora es percepción y apercepción de la relación entre dos realidades. La operación de semejanza y sustitución queda eliminada como la característica principal de la metáfora (transferencia de palabras), porque la oración crea asociaciones constituyentes en una idea. La peculiaridad de dicho enunciado es la amplitud del referente como imagen interna. “Puede ocurrir que la referencia a lo real cotidiano deba desaparecer para liberar otro tipo de referencia hacia otras dimensiones de la realidad.” (Ricoeur, 2001: 197). La consecuencia más evidente de este fenómeno lingüístico es la disolución de la ordinaria conexión de los significantes con sus referentes.

Lejos de agrandarse, la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo. El sentido —en la medida en que es nexos o puentes— también desaparece: no hay nada ya que asir, nada que señalar. Mas no se produce el sinsentido o el contrasentido, sino algo que es indecible o inexplicable excepto por sí mismo. De nuevo: el sentido de la imagen es la imagen misma. El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo

indecible: las piedras son plumas, esto es aquello. El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad. (Paz, 1956: 112)

El valor psicológico del término imagen<sup>83</sup> es ser producto de la imaginación y, particularmente, es una forma verbal, la cual no pretende ser explicada. Uno de los aspectos sobresalientes de la estructura del Creacionismo, planteado por Huidobro, es que nunca remite al término metáfora, incluso jamás es mencionado en sus manifiestos, y en su lugar siempre emplea el término: imagen creacionista.

Para Huidobro la constitución lingüística de la imagen creacionista debe permanecer idéntica en todas las lenguas, en especial porque resiste a la traducción; “para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo. La poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas” (Huidobro, 2009: 69). Es un serio problema hablar de la poesía, que al ser traducida, permanezca idéntica a sí misma en sus niveles semántico, metafórico y lingüístico en todas las lenguas, debido a que existen palabras o símbolos de difícil desplazamiento de un idioma a otro, incluso se complica transmitir contenidos

---

<sup>83</sup> A diferencia del desinterés de Paz por el uso del significado de la palabra imagen como algo subjetivo, a mí sí me interesa resaltar su aspecto psicológico, en especial por ser una forma del pensamiento. Paz expone la importancia de la imagen en ser forma verbal, expresión del lenguaje. Si se relacionan ambas actividades, las formas del pensamiento y del lenguaje, como propias del sujeto, el resultado demuestra las ideas del primer capítulo de estas investigaciones: el lenguaje, como facultad intelectual, está conectado, reflexivamente, con la racional función del conocimiento. Según los argumentos explicados, anteriormente, la conciencia de la formación del saber y la autonomía del sujeto, hacen irreflexivo el reflejo del lenguaje como forma del pensamiento. Considérese a la poesía como un modo de ser del lenguaje, y en especial a la poesía moderna como la estructura inadvertida e irracional, que contrasta con la generación racional del conocimiento. Compréndase la explicación siguiente de Paz sobre la imagen.

Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. (Paz, 1956: 98)

y sentidos entre lenguas. El significado y el sentido de una palabra, concepto o imagen, pueden ser distintos entre un idioma y otro, dadas la tradición cultural y el contexto en el cual es escrito determinado poema. Sin embargo, para Huidobro los detalles lingüísticos como la musicalidad y el ritmo pasan a segundo término; lo importante, en la traducción, es el objeto creado, la imagen del pensamiento, la frase construida con base en una imagen, la cual sí puede ser trasladada entre lenguajes.

Ante estas problemáticas y por las dificultades presentes en *Altazor*, Udo Kawasser (2010) propone diferentes niveles de traducibilidad: fonético, semántico, sintáctico, métrico y contextual-asociativo-emocional. La aparente imposibilidad de traducir a *Altazor*, le provoca a este autor resaltar más el análisis sobre los problemas de traducción, que sí son lingüísticos y no abstractos. El primero de todos esos problemas, es la relación entre la lengua original del texto y su lengua de destino, pues “no es lo mismo traducir un texto [*sic*] español al italiano, que al alemán o al ruso” (2010: 170). Huidobro escribe en español y en francés, tanto el Prefacio de *Altazor* como el canto IV, y presenta a ambas lenguas como las originales, con algunas distinciones que sirven para examinar el carácter genitivo de los fragmentos. El factor bilingüe provoca una tensión en la escritura y una herencia mutua entre las imágenes en lengua francesa y española, y su desarrollo se nota a partir de la obra,<sup>84</sup> que inicia cuando se incorpora al espacio intelectual de Francia.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), *Hallalí* (1918), *Tour Eiffel* (1918), *Automne régulier* (1925), y *Tout á coup* (1925).

<sup>85</sup> A continuación se presentan dos fragmentos del “Prefacio” de *Altazor*, escritos en lengua francesa y lengua española.

Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.  
 Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero:  
 “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.

La serie de ideas poéticas de la nota a pie de página anterior, son una crítica y una postura personal. Tal efecto ocurre para alguien que, como Huidobro, ha formulado una teoría crítica y/o manifiestos, totalmente fundamentales para el desarrollo de su estética. La disputa y discusión sobre poesía e imagen, son los temas de su práctica y pensamiento. En el Prefacio de su poemario *Adán* (1916) escribe, por una parte, la diferencia entre verso libre y verso blanco<sup>86</sup> y, por otra, explica que cada nueva forma es la asimilación del pasado con una nueva libertad. Plantea la hipótesis, según la cual cada metro oficial es una patente de época. La conquista de una nueva forma marca una ruptura, una tensión entre estructuras, y ello consiste más en la vasta asimilación de las formas precedentes, que en la ignorancia de ellas, lo que provoca otras formas estructurales. En cada etapa de la historia de la poesía, cada forma y estructura constituidas son un conocimiento adicional al lenguaje. La patente de la época de Huidobro es la idea y no el ritmo. “La idea es la que debe crear al ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos” (2003: 324).

---

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”.  
 (Huidobro, 2003: 732)

Mon parachute s`accrocha à une étoile éteinte qui suivait son orbite consciemment.  
 Et, profitant de ce repos bien gagné je commençai à remplir de profondes pensées les cases de mon damier:  
 Les vrais poèmes sont des incendies. La poésie se propage partout éclairant ses consommations avec de frissonnements de joie ou d`agonie.  
 Il faut toujours écrire dans une langue qui ne soit pas maternelle.  
 Les quatre points cardinaux sont trios: Le Sud et le Nord.  
 Un poème est une chose qui sera.  
 Un poème est une chose qui n`est pas, mais qui devrait être.  
 Un poème est une chose qui n`a jamais été, qui ne pourra jamais être.  
 Si je ne faisais pas au moins une folie par an, je deviendrais, fou.  
 (Huidobro, 2003: 813)

<sup>86</sup> “Los retóricos españoles confunden el verso libre con el verso blanco. El primero es una mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas) y el segundo, es siempre de igual número de sílabas y sin rima.

“El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular, el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestación más amplia, sin compás machacante de organillo.”  
 (Huidobro, 2003: 323-324).

Esta última postura es totalmente compatible con una de las dos ideas de Paz sobre el poema moderno, en el hecho de la ruptura del verso respecto a la medida fija para su liberación, sustentada en la imagen para la instauración de la proposición de la metáfora. Incluso la estructura del verso, según la imagen, puede relacionarse con los argumentos de Ricoeur sobre la metáfora-semántica. Para el caso especial de las ideas que Huidobro tiene de la imagen creada, se vincula con la eliminación operativa de la semejanza y la sustitución, y las implicaciones que este factor tiene en la comprensión de la *mimêsis*.<sup>87</sup> La concepción de la imagen creada se opone a la finalidad imitativa de la *mimêsis*, noción confusamente adquirida, según la cual se explica en ser un reflejo de lo real, o bien, el principio de representación es copia de la realidad. La tesis sobre la imagen relaciona dos realidades lo más lejanas posibles, sin representarlas verbalmente.

Huidobro considera dos tipos de lenguaje, el nominal y el verbal. Uno de ellos es el común y habitual, el otro es el lenguaje de la poesía. El primero designa y nombra las cosas, es el inventario del mundo y sirve como principio de representación. El segundo es la palabra latente, aquella que descubre el poeta, la que está bajo la palabra que nombra y rompe la norma convencional de asociación de palabras y cosas.<sup>88</sup> Mediante el lenguaje de la poesía, la lógica de las cosas sale de su medio habitual y cambia en su relación. Para Huidobro todas las cosas tienen lazos que las unen, unión exclusivamente mental. El lenguaje denotativo brinda el vínculo habitual asignado a las cosas, pero la libertad de la razón permite enlazar todas las relaciones posibles entre cosas, hechos y emociones, lo cual destruye inmediatamente el contenido significativo. Hay una descomposición estructural no menos importante que la epistemológica de la metáfora,

---

<sup>87</sup> Véase la nota a pie de página 40.

<sup>88</sup> “La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida [...] Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba” (Huidobro, 2009: 27).

contrastante con la tesis metafórica de Aristóteles. El proceso lingüístico de este fenómeno funda mi denominación *imagen de la descomposición*.

Por ejemplo, entre los términos *pájaro, nido y árbol* existe cierta asociación común, derivada del mundo externo, que no sorprende, y justamente esos nexos no permiten percibir otra relación, que les puede ser asignada, la cual es descubierta por la facultad epistemológica, la causa de la autonomía cognitiva del sujeto, de tal modo que puede asociar otras realidades, tales como *pájaro, nido y arco iris*, para la construcción del verso, *el pájaro anida en el arco iris*, que rompe la asociación denotativa. El rol de las cosas en la experiencia diaria no es el mismo en la representación mental. Cada elemento abandona su función familiar, propia de la realidad, y adquiere otra nueva función en el mundo lingüístico, el cual únicamente existe en el poema. Es decir, la relación común entre palabras y cosas se vacía.

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. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misterios y la tremenda majestad. (Huidobro, 2009: 28-29)

El proceso metafórico realizado por Huidobro es paulatino, a medida que sus poemas se hacen más extensos. Los primeros trabajos son poemas muy breves, incluso son la transposición de poemas escritos originalmente en español, pero que le permiten trasladar la metáfora de una lengua a otra, casi sin alteración significativa. A la

posteridad, los recursos empleados para la composición de la estructura metafórica, son más complejos, tanto por la extensión de los poemas como por la familiaridad con la que la estructura mental del poeta se relaciona con el idioma francés.

La carga simbólica, quiebres léxicos, semántica, gramática y estructura de *Altazor*, así como los variados recursos retóricos como la isotopía, la crisis, la metonimia, y la metáfora, organizan la unidad de la poesía creacionista. El poema establece su propia simbología y referencia a través de modalidades, que renuncian a la objetividad y la aproximación de conceptos, a favor de la resistencia ofrecida por la arbitrariedad y el sin sentido, causantes de una nueva lógica del discurso.

Uno de los rasgos presentes en la poesía francesa, visible a partir de Baudelaire, es la disonancia en la imagen, la descomposición de su estructura, antecedida por una ruptura entre el yo empírico y el yo lírico, presentando la relación más contradictoria entre las cosas y la supresión del sentimiento como motivo poético. Si Huidobro, conscientemente, explora y compone la comunicación entre los textos de Mallarmé, Ducasse y Rimbaud, con su estética creacionista, continúa la tradición de la estructura de la lírica moderna. El pensamiento estético de Huidobro se vincula con las ideas de los fundadores de esta poética, prolongando la anormalidad de la metáfora y la magia negativa del lenguaje, pero, desviándose en una propuesta personal, que comparte rasgos y categorías con la mayoría de las vanguardias de la década del 20 del siglo pasado. La discontinuidad entre poeta y naturaleza (o realidad), le permite al primer elemento de esta relación destruir las leyes lógicas del signo lingüístico, y proponer un concepto personal del lenguaje poético.





## CAPÍTULO IV

### LAS ISOTOPÍAS SEMÁNTICAS DE *ALTAZOR*

*Lejos de ti todo es mortal...  
solo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad*

Vicente Huidobro

*Yo podría caerme de destino en destino  
pero siempre guardaré el recuerdo del cielo*

Vicente Huidobro

En el poema autógrafo de Huidobro, se resuelven varias dudas: 1919 no es la fecha de inicio de escritura del poema, sino una etapa correspondiente al proceso de escritura. Huidobro escribe en la primera página del cuaderno de puño y letra: “En realidad este poema fue empezado en 1918 a raíz de la publicación de *Ecuatorial* [sic] (Madrid, Julio 1918) pero entonces sólo escribí el Prefacio y el primer Canto. Todo el resto fue escrito en 1919 y corregido en 1920” (Huidobro, 1999: 25).<sup>89</sup> No creo probable que todo el libro haya sido terminado y corregido en 1918, sino sólo el Prefacio y el canto I.

Los variados títulos en francés, previos al definitivo, explicados en el apartado “¿Cuál es el origen de *Altazor*?” del capítulo anterior, así como sus respectivos cambios al español, impidieron mantener un nombre concluyente del poema, cuando se inició su escritura; por ello el título del manuscrito original, *Altazor o el Pasajero de su Destino 1919*, no corresponde al de publicación de 1931, *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos (1919)*. Además, la segunda parte del primer título corresponde al

---

<sup>89</sup> Si se atienden ciertos versos de *Altazor*, y si se recuerda que Huidobro nació en 1893, se confirma la suposición de que el poema se inició en el año de 1918, pues de aquella fecha a ésta se suman 25 años. “Soy yo Altazor el doble de mí mismo/ El que mira obrar y se ríe del otro frente a frente/ El que cayó de las alturas de su estrella/ Y viajó veinticinco años/ colgado al paracaídas de su propio prejuicio” (Huidobro, 2007: 65).

nombre de un poema, que se publica póstumamente en *Últimos poemas*, a saber, *El Pasajero de su Destino*.

Es posible que la estructura del poema presentara, en principio, un orden distinto. Huidobro dice que, “En Octubre de 1919 Cansino Sáenz hablo de el [sic] en *Correspondencia de España* [sic]. Equivocadamente dio a todo el poema el título del Prefacio *Altazor El viaje en Paracaídas*” (Huidobro, 1999: 25). Si el Prefacio tenía algún título respectivo, no se descarta que el poeta haya pensado en otros para las demás secciones o cantos. Incluso, es bastante probable que el nombre previo a este poemario haya sido *Les Chants de l’Astrologue*, poema de doce cantos, correspondientes a cada uno de los signos zodiacales, tal como lo especifica Cedomil Goic en la Introducción de la *Obra poética* (2003: 720).<sup>90</sup>

Debido a su estructura poética, experimentación, giros lingüísticos, contenido, el sentido de *Altazor* no se reduce al simple análisis de la caída, la muerte de Dios, la crítica a la poesía decimonónica, entra algunas otras, de las que ya se han ocupado los investigadores. Si bien la caída es el tema más inmediato, probablemente el más tratado, permanecen sin considerarse otros rasgos que resultan reveladores, pues hacen pensar al poema de manera distinta. Se elabora un juicio mediante el uso de la isotopía,<sup>91</sup> para comprender la lógica y la semántica del discurso poético de *Altazor*.

---

<sup>90</sup> Dicha relación tiene resonancias con el libro de Ducasse.

Digamos que el [*Manuscrito*] todavía señala como subtítulos: ‘*L’Habitant de son destin/ Altazor ou/ Le Voyage en Prachute/ 1919*’ y ‘*Altazor/ o/ El Pasajero de su Destino*’. Todavía en 1925 el poema se titularía *Altazor*. Aún más, una mención de la revista *Comoedia* (París, 28 de marzo de 1923) se refiere al poema como *Les Chants de l’Astrologue*, un poema de 12 cantos correspondientes a los signos del zodiaco. Por un lado, ese título evoca el de *Les Chants de Maldoror*, del Conde de Lautréamont por su homofonía vocálica; por otro, Gerardo Diego había escrito ya un poema ‘Zodiaco’, que revestía las características astrológicas señaladas. (Goic, en Huidobro, 2003: 720)

<sup>91</sup> Helena Beristáin (2006) explica que la isotopía “es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los *semas* radicados en distintos *sememas* del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad de éste, su coherencia” (2006: 288-289).

A. J. Greimas y J. Courtés (1979) explican la isotopía de múltiples maneras, entre algunas de ellas, se encuentran la isotopía gramatical y la isotopía semántica; esta última permite dar una lectura uniforme al discurso, objetivo del cual se puede deslindar cuando se efectúa una investigación poética, ya que el lenguaje y la estética modernas sugieren la polisemia de los significados. Atenerse a un único y sólo sentido involucra un sesgo, una reducción de la intención del poeta y de la labor del lector. La reunión “de los dos componentes —sintáctico y semántico—, el plano de los actores dará lugar a una isotopía particular, la *isotopía actoral* tal como se manifiesta gracias a la anaforización” (Greimas y Courtés, 1979: 230). La relación de estos dos elementos, la sintaxis y la semántica, posibilita un estudio de significado y temático del poema.

El actor es, según los autores citados, el lugar de convergencia entre lo sintáctico y lo semántico, que pueden encontrarse en un nivel de contenido, tema y pensamiento poéticos; asimismo, el actor son las correspondencias guardadas entre sí en sus temáticas. En el caso particular, es la relación existente del propio personaje Altazor con otros actores, tales como el infinito, la mujer, la caída, el lenguaje, la poesía, y el pájaro tralalí; incluso, es la que existe entre Altazor y Huidobro, vínculos notablemente expresados en algún pasaje (canto I: versos 82-132). La sugerencia y aplicación de estos conceptos mencionados son un procedimiento pertinente para reunir en mi análisis a Altazor, la mujer como el *eterno femenino*, el lenguaje y la poesía. La propuesta consiste en que, la salvación de la caída es por medio de la mirada de la mujer, quien otorga el lenguaje poético al poeta.

La mayor parte de la bibliografía sostiene que la falta de unidad estructural se debe a la fragmentación, ruptura del lenguaje, falta de orden en las ideas poéticas, ausencia de un discurso ligado y lógico; sin embargo, me parece que, dentro de esa catástrofe estilística y estructural, sí existe una organización coherente. Y considero a

dicha unidad poética originada por el canto II, el cual se ha prestado a diversas suposiciones e hipótesis. En su mayoría se afirma que, por su tono lírico y por ser un canto dedicado a la mujer, no presenta unidad semántica, si se considera el resto de los cantos y, por ello, *Altazor* pierde en su conjunto una estructura más firme, más cerrada. Además, al tratarse de un poemario extenso, tocante a muchas temáticas (muerte, pasión poética, crítica a la poesía, la idea de infinito y la nada, la caída, entre otros más), la mujer como contenido no pertenece, propiamente, al *corpus* poético, o bien, es un fondo tangencial. Por estas razones, se juzga el poema difícil de comprender, y se explica que su ambigüedad reside en pasar, abruptamente, de la caída de Altazor al aspecto amoroso, y de éste a la experimentación lingüística. Pese a ello, existe una unidad del poema de suma importancia, que admite ser derivado a otros elementos para relacionarnos entre sí y ver, de esta manera, un pensamiento poético, no radicado, exclusivamente, en la mera caída del ángel rebelde o en la llana desarticulación del lenguaje, sino que Huidobro propone una idea más transcendental, descuidada por la mayoría de los estudios.

Aunque el rasgo estético del creacionismo es una ruptura constante y una negación del pasado, el poeta no se aleja de la tradición, cuyos temas siguen siendo los mismos, con la distinción de un nuevo tratamiento, causando una diferente recreación de la tradición.

El objetivo principal del capítulo consiste en analizar la semántica de la metáfora mediante ejes de significación. Ello es pertinente para efectuar el estudio de la obra y, al mismo tiempo, explicar la unidad del discurso poético mediante la metáfora de la mujer. Es decir, el papel de la mujer resulta definitivo para comprender la caída y la idea de infinito. Igualmente, ella es significativa para concebir, si el final del poema es una

conquista o un fracaso.<sup>92</sup> Esas tres instancias —mujer, caída e infinito— no están desvinculadas, al contrario, sus relaciones derivan en una serie de metáforas en todo el poema. Como ya se explicó anteriormente, algunas ideas sobre la estructura metafórica, aplicadas por Huidobro, provienen de los fundadores de la lírica moderna; entre algunas de ellas, puede repetirse la intención del poeta, que vincula y relaciona ideas o cosas lo más lejanas posibles, sin alguna una correspondencia<sup>93</sup> semántica entre sí, pues dicha

---

<sup>92</sup> Octavio Paz en “Decir sin decir” concluye que el canto VI es una serie de palabras, cargadas todavía de significación, agrupadas de manera simplista, las cuales ya no cantará en el próximo canto, sino tan solo dirán algo. Ese decir son sílabas despojadas de significado.

La crítica ha visto en esta “insignificación” una prueba de la *insignificancia* del poema. Tengo mis dudas.

El fracaso de Altazor se parece al de Faetón no porque haya querido escalar el cielo sino porque quiso ser como un dios. Faetón se empeñó en manejar los caballos de Apolo y Altazor en confundir habla y creación.

La “producción” de Huidobro, como la de todos los escritores, consiste en combinar signos lingüísticos que forman un discurso. Pero lo que distingue a la tentativa de Huidobro es que, al final de su viaje, Altazor emite no un discurso sino unas cuantas sílabas danzantes. La crítica ha concluido dictaminando: su aventura termina en la abolición del significado y, por lo tanto, del lenguaje. Una derrota. Sin embargo, para el poeta chileno cada una de las palabras o pseudopalabras que dice Altazor (o el pájaro tralalí) es un objeto vivo y que, por serlo, ha dejado de significar. El lenguaje del canto final de *Altazor* ha alcanzado la dignidad suprema: la del pleno ser. La superioridad del ser sobre el sentido es, desde Platón, radical: el sentido depende del ser. Para Huidobro la aventura, que es la suya, termina en triunfo. Aquí es donde conviene matizar. Huidobro se equivoca, las sílabas sueltas con que termina su poema, aunque han dejado de ser propiamente signos, no son objetos vivos. Y más: no son, están a medio camino entre el sentido y el ser. Han dejado de ser palabras y aspiran al ser sin lograrlo: son ilusiones y alusiones a aquella realidad que está más allá del sentido y que es indecible. (Paz, 1985: 12 )

Las conclusiones de otros autores, que han explicado el fracaso del último canto de *Altazor* son realmente variadas; entre ellas, pueden mencionarse a Eduardo Trejo Caracciolo (1974); René de Costa (1984:185-211); el prólogo a *Altazor o el viaje en paracaídas* de Gabriel Jiménez Emán (1993:7-32); Óscar Hahn (1993:41:53); Leonardo Garet (1994: 63-74); Ashley Müller y Francisco Salinas (2010: 20-34). Por otra parte, hay quienes sí hallan un triunfo al final del poemario, como son los estudios de David Bary (1963: 105-133) y (1984: 67-93); Eduardo Mitre (1980); José Antonio Quiroga (1980: 252-257); y, Saúl Yurkievich (2002: 159-169). Existen dos autores que hablan de una tensión entre el fracaso y el triunfo, atribuyendo tal efecto a la trascendencia vacua del lenguaje, pues el aparente vacío del sistema de la lengua española en que concluye el poema, es trascendido por otro lenguaje, a saber, el lenguaje creacionista, que deja de nombrar y dar significados, porque es el ser propiamente. Tales autores son George Yúdice (1974: 149-211) y Damián Fernández Pedemonte (1996: 213-272).

<sup>93</sup> Baudelaire presenta tal estética en un poema denominado *Correspondencias*. Aquí se lee que los elementos de una unidad están lejanos entre sí. Cuanto más lejanos estén, mayor será su relación; y las respuestas que guardan entre sí todos los elementos de la Naturaleza, implican una correspondencia de todo con todo.

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,

relación es creada. El tema del poema no es la caída, ni la pérdida de infinito ni la angustia a la muerte, sino la redención de Altazor a través de la figura femenina, la palabra creadora y la trascendencia del vacío. Estas comunicaciones no suponen una ambivalencia y contradicción temáticas, simplemente responden a una búsqueda estética: la construcción a partir de la destrucción de correspondencias, tensión entre muerte y vida. Ello se expresa en el constante nexo infinito-finito de *Altazor*, centrado en la mujer, porque la mujer es el *eterno femenino*, que exime la pérdida; sin la presencia femenina, la existencia y el ser de las cosas están disipados y abandonados. La metaforización de la mujer es el recurso para liberar al lenguaje de su carga material y dotarlo, en su aspecto metafísico, del verbo creador. Sin mujer no hay infinito.

Heme aquí perdido entre mares desiertos  
 Solo como la pluma que se cae de un pájaro en la noche  
 Heme aquí en una torre de frío  
 Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos

---

Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
 Ayant l'expansion des choses infinies,  
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.  
 (Baudelaire, 1861: 17)

La Naturaleza es un templo de vivientes pilares  
 que dejan salir a veces confusas palabras-,  
 el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos  
 que le observan con miradas familiares.

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden  
 en una tenebrosa y profunda unidad  
 vasta como la noche y como la claridad,  
 los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,  
 dulces como los oboes, verdes como los prados,  
 y otros corrompidos, ricos y triunfantes.  
 que tienen la expansión de las cosas infinitas,  
 como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,  
 que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos.  
 (Baudelaire, 2007: 89-90. Traducción de Enrique López Castellón)

[...]

Si tu murieras las estrellas a pesar de su lámpara encendida

Perderían el camino

¿Qué sería del universo?

(Huidobro, 2007: 85-91)

La ironía, como uno de los rasgos estilísticos, emite cortes en los sentidos de las palabras, por ejemplo, cuando la mujer se incluye en la simbología de lo infinito, considerando su carácter finito. Esta doble presencia implica que la idea del *eterno femenino* no se reduce a su significado literal, la mujer; su significancia metonímica está en relación existencial con otro significado. Este factor sustitutivo denota el nombre de una existencia por el nombre de otra, y entre ambas forman un conjunto metafísico. O sea, la construcción de la metonimia y la sinécdoque amplían el sentido literal de la mujer, cuyo nombre sugiere una relación con el *eterno femenino*, que por lo general le es asignado la Virgen María, madre de Cristo. La unidad mínima de significación, el *sema*, de los sememas, *lexema*, dentro del campo semántico, es la redención de Altazor.

En un pasaje del canto II, Huidobro sugiere un trato entre Altazor y la mujer, quienes están vinculados a un objeto celeste, la estrella. La transposición de esta metonimia espacio/temporal es una relación del pensamiento con denominación real, el cielo, cuya ampliación va de lo sensorial a lo intangible, intuido en la mente con una correspondencia abstracta. La relación intermediaria de la tierra con el cielo es motivado por la mujer. La semejanza que tienen entre sí estos elementos, no es real. Semánticamente, los casos de metonimia y sinécdoque están próximos, en especial, por la conexión que existe entre la variedad de epítetos que se toman para nombrar a la mujer, por ejemplo, “dadora de infinito” (Huidobro, 2007: 85). Además, la metonimia tiene una relación causal divina, pues el último verso, en su pregunta, está sugerido



porque el motivo de la existencia del universo es la mujer, pero no debe olvidarse que a quien realmente le están designando estas relaciones es al *eterno femenino*.

Un tema bastante común en poesía es la idealización de la mujer. Bajo este hecho, no hay novedad alguna en Huidobro, no obstante, el tema no es lo importante, sino el tratamiento y la función del lenguaje para abstraer los conceptos, las relaciones y los campos semánticos. Con ello, el tema mencionado tendrá que contener otro significado, que aún es tarea hermenéutica. Lo femenino respecto de la semántica de lo metafísico, es decir, el *eterno femenino* es la mujer del canto II.<sup>94</sup>

Además de estas significaciones, se encuentra un aspecto, hasta ahora nunca mencionado, y por ello, puede ser motivo de crítica: la mujer no está solamente en relación, “dadora de infinito” (Huidobro, 2007: 85), con el ser, también transpone sus características con las del pájaro tralalí, que figura en el canto VII, clave del poeta, quien personifica el lenguaje creacionista. El ave, símbolo común en la poesía, se extiende a la actividad creadora del lenguaje, de tal suerte que, los rasgos del primero se diluyen como referentes en el segundo, estableciendo una relación de similitud, porque los sememas son sustituibles en la estructura semántica; de este modo, una parte de los sememas constitutivos de los sememas son destruidos, causa por la cual la relación

---

94

Sin embargo te advierto que estamos cosidos  
 A la misma estrella  
 Estamos cosidos por la misma música tendida  
 De uno a otro  
 [...]
 Seamos ese pedazo de cielo  
 Ese trozo en que pasa la aventura misteriosa  
 [...]
 Estás atada al ruiseñor de las lunas  
 Que tiene un ritual sagrado en la garganta  
 [...]
 Tengo una atmosfera propia en tu aliento  
 La fabulosa seguridad de tu mirada con sus constelaciones íntimas  
 Con su propio lenguaje de semilla  
 Tu frente luminosa como un anillo de Dios  
 (Huidobro, 2007: 87)

sintagmática altera la relación externa del sema y su referente. Existe una contigüidad entre el lexema y la representación mental del objeto, entre el lenguaje y la realidad expresa en el concepto. Si la poesía creacionista, como poesía moderna, es una forma de la actividad del lenguaje, entonces, el ave tralalí, que está en sustitución y contigüidad del lenguaje, es el generador de significados. La textualidad de la caída es una relación metafórica de la vacuidad lingüística, que trasciende hacia un lenguaje que tiene y/o crea su referente. La caída es el proceso deconstructivo que vacía al lenguaje de sus significados nominales. El ángel que cae pierde su marca celeste; es el desgaste y exceso de los usos de la palabra, convertidos en conceptos, que petrifica sus significados.

La organización por sustitución y contigüidad, que se produce de la mujer al *eterneo femenino*, del ave tralalí al lenguaje creacionista, y, como se verá, de la mujer, como *eterno femenino* al ave tralalí, consiste en la tensión y novedad de la metáfora.

En el enunciado metafórico, no es la entidad, sino la unidad de sentido la que resulta incomprensible. Altazor y Huidobro se fragmentan y diluyen en el sujeto de la enunciación,<sup>95</sup> y aunque al principio del poema forman una unidad indistinta, que se presenta plural, su apartamiento es una disociación que se desarrolla durante la caída. Aunque ello es así, no hay ruptura entre el yo lírico y el yo empírico. En el poema nunca se presenta la intención de suprimir al *sujeto lírico*. La caída es también la ruptura del lenguaje. Esta escisión es parte del sentido de todos los cantos; paulatinamente se presenta la disociación hasta llegar a la última unidad lingüística, el fonema. Los lexemas intercambian contenidos semánticos y las transferencias de sentidos sintagmáticos provocados, causan la destrucción de los referentes externos y, con ello, un vacío en los semas y fonemas del último canto; la textualidad del vacío a la

---

<sup>95</sup> Cfr. con el apartado “El ansia de infinito” del tercer capítulo.

semántica de la metáfora, se resuelve por el símbolo que representa el pájaro tralalí. Esta clase de isotopías permiten transcender la caída del lenguaje.

He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.

[...]

Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte.

El primer día encontré un pájaro desconocido que me dijo: “Si yo fuera dromedario no tendría sed. ¿Qué hora es?”

(Huidobro, 2007: 55)

Esta es la primera vez que se nombra al ave y la sospecha de que sea el pájaro tralalí del último canto, no carece de fundamento, pues su primer discurso es un decir incoherente; su último decir, que corresponde al canto VII, es un habla sin sentido y los referentes de estos significantes son inefables. Aunque los fonemas son reconocibles porque pertenecen a una gramática, el sistema de la lengua no es suficiente para comprender el significado de los signos. Durante toda la lectura del poema, se desarrolla la descomposición del lenguaje hasta quedar sin referente real. Hay varias voces dentro del discurso, voces imprescindibles para la comprensión textual de la trascendencia. Así pues, el vacío significa; consecuentemente, la vacuidad del lenguaje significa algo, a saber, el mismo vacío. Pero este vacío no es la nada, sino el lenguaje gramatical desarticulado, expreso en el último canto, sin olvidar que el problema tratado de la mujer constituye la unidad de la estructura del poemario y de la palabra creacionista. Las voces mencionadas pertenecen a un ave, Dios, Huidobro y la Virgen. Estas son tres de las isotopías que operan para explicar el proceso trascendente y deconstructivo del lenguaje.

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

[...]

Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador. (Huidobro, 2007: 56)

La lengua, creada por Dios, corresponde a la del canto VII. Esta idea sobre el lenguaje es muy parecida a la noción mítica, que refiere a la presencia de la palabra y la cosa, indistintamente, en una sola unidad. El conocimiento del lenguaje no es la imitación de las cosas mediante los sonidos, o la representación de los objetos mediante signos, sino conocer cognitivamente la propiedad de las cosas. En efecto, el canto VII son signos, que se reconocen en un sistema de lengua, sin embargo, su conocimiento no brinda saber alguno, cuyos contenidos referenciales no son identificados de manera inmediata. Estos signos aportan significados al marco semántico del poemario, de tal manera que, los referentes no pertenecen a lo real, sino a la representación mental del poeta. La línea de significación desenvuelta en el discurso llega a esas unidades mínimas, a las que denomino *isotopías gramaticales*, porque “la propiedad de los conjuntos de unidades de significación [...] comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica de determinación” (GRUPO “M”, citado en Beristáin, 2010: 289). La lengua creacionista no designa. La superación de ese drama, el abismo entre palabra y objeto, se alcanza porque su naturaleza es la identidad entre ser y lenguaje. Está presente la noción connatural del lenguaje.

Además del *eterno femenino* y el ave, se presenta una isotopía semántica adicional, el paracaídas. La línea temática del proceso de significación de la caída, es el desgaste del signo y el uso de éste vuelve común la metáfora. Todo *Altazor* tiene por tema el declive, a través del lenguaje, cuya crítica se hace al vacío del signo, la fijación de la metáfora, la continuidad de sentidos literales, procesos simples de sustitución y

transferencias de significados. El lenguaje creacionista es el paracaídas, que salva de la vacuidad, para crear otra palabra nueva y darle movilidad a la metáfora.

La primera referencia y la primera vez que Huidobro se dirige a la mujer se da en el Prefacio: “Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo” (Huidobro, 2007: 56). Más adelante, en el canto I, cuando la locución se desdobra en Huidobro y Altazor, el primero increpa al segundo y enuncia: “Sé triste, pues *ella te espera* en un rincón de este año que pasa. Está quizá al extremo de *tu canción próxima* y será bella como la cascada en libertad y rica como la línea ecuatorial” (Huidobro, 2007: 59. Énfasis mío). *Ella* es la mujer, y la *canción próxima* es el canto II.

El viaje empieza con la presencia de dos existencias importantes, Dios y la Virgen, que sugieren una idea tradicional: *el eterno femenino* de *Altazor* posee su primer referente en la Virgen.<sup>96</sup> Ésta se presenta por primera y única vez en el Prefacio.

Sin embargo, el canto I expresa la caída de forma evidente y la soledad desaparece cuando, en el próximo canto, II, la mujer se convierte en la protagonista. Interpretese que la mujer es pasional por los efectos que provoca, y contrario a esta idea

---

<sup>96</sup> De la misma manera, puede revisarse el final del *Fausto* de Friedrich Goethe.

EL DOCTOR MARIANO (*adorando, con el rostro contra el suelo*): Levantad los ojos hacia la mirada salvadora, vosotras todas, tiernas almas arrepentidas, a fin de transformaros, llenas de agradecimiento, para un venturoso destino. ¡Virgen, Madre, Reina, Diosa, sé propicia!

CORO MÍSTICO: Todo lo percedero no es más que figura. Aquí lo inaccesible se convierte en hecho; aquí se realiza lo Inefable. Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto. (Goethe, 2004: 262)

Después de sepultar a Fausto, Mefistófeles asume que no significa nada la creación, si ha de perecer, sin embargo, la parte inmortal de Fausto es salvada. La Virgen es redentora, salvadora de los pecados y, por tanto, quien otorga el cielo, el infinito, es *dadora de infinito*. Según Denis de Rougemont (2006), uno de los problemas más comunes en las religiones es el dualismo, y la relación de ello con el sentimiento espiritual es el dilema del Mal. La tradición cátara afirma que Dios es Amor, pero la maldad está en el mundo. Creado este, el Demiurgo o Lucifer completó la creación con el orden material, seduciendo a los demás ángeles, mostrándoles la belleza resplandeciente de una mujer. “Luego abandonó el Cielo con ella para descender a la materia y a la manifestación sensible. Las Almas-Ángeles, habiendo seguido a Satán y a la mujer de belleza resplandeciente, fueron presas en cuerpos materiales, que les eran y continúan siendo extraños.” (Rougemont, 2006: 82).

común, la mujer del poema es *dadora de infinito*, la mujer angelical, es decir, la Virgen, la redentora. La diferencia entre la mujer y la Virgen es notable en *Altazor*, no obstante, son la misma porque está presente el ideal de una catarsis espiritual, que no es exclusivamente una visión beatificante. La figura idealizada de la mujer del canto II, es la belleza que induce pasión, aunque también se manifiesta como redentora, y no evita ser comparada con la Virgen, debido a sus virtudes místicas, que le desvelan al poeta el lenguaje poético y, por consiguiente, es expresión de amor; asciende a las alturas para revelar la palabra profética, la palabra creacionista. La figura de la Virgen,<sup>97</sup> sentada en el paracaídas del poeta, insinúa ser, simultáneamente, una rosa, la cual a su vez supone la inspiración provocada por la mujer.

Existe una diferencia entre la clase de metáforas que usa el trovador, el poeta y el místico, y aunque no es un tema para analizar en estas líneas, sí exige un breve análisis. La metáfora sobre la mujer realizada el poeta, generalmente, está dotada de pasión por ella y de una idealización exagerada del amor, por lo que es imposible ocultar esas emociones, no obstante, esas ideas se explican en su sentido literal, sus connotaciones más exigentes no escapan a una interpretación de esa clase, por ello, sus significados no están lejos de ser frases amorosas; contrariamente, la metáfora del

---

97

Encuentro a la Virgen sentada en una rosa, y me dice:

“Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas. ¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?”

“Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi ancianidad.

“Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea a medias, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas.

“*Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes comunicantes.*”<sup>97</sup>

“Digo siempre adiós, y me quedo.

“Ámame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas.

“Tengo tanta necesidad de ternura, besa mis cabellos, los he lavado esta mañana en las nubes del alba y ahora quiero dormirme sobre el colchón de la neblina intermitente.

“Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas.

“Ámame”

Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas.

Me dormí y recité entonces mis más hermosos versos.

(Huidobro, 2007: 57-58. Énfasis mío)

místico, que también expresa pasiones y amor, es oculta y su interpretación, al no ser literal para lograr desentrañar su sentido, es implícita.

Pues bien, cuando un místico quiere expresar sus experiencias inefables, está obligado a usar metáforas. Las toma donde las encuentra, aunque luego las modifique. Y a partir del siglo XII las metáforas corrientes son las de la retórica cortés [sic]. Que los místicos se apoderen de ellas no significa en modo alguno que *sublimen* pasiones sensuales, sino simplemente que la expresión habitual de esas pasiones, creada además por una mística, conviene a la expresión del amor espiritual que viven. Y conviene incluso tanto mejor a la expresión de las relaciones *desgraciadas* mantenidas por el alma y su Dios cuanto más completamente deshumanizada esté; es decir, cuando se haya desprendida de la herejía. Pues la herejía planteaba la unión posible de Dios y el alma, lo cual implicaba la felicidad divina y la desgracia de todo amor humano; mientras que la ortodoxia plantea que la unión es imposible, lo cual implica la desgracia divina y hace posible el amor humano en sus límites. De ellos resulta que el lenguaje de la pasión humana según la herejía corresponde al lenguaje de la pasión divina según la ortodoxia (Rougemont, 2006: 171-172)

No parece que el interés de Huidobro sea reinventar las metáforas pasionales de la lírica mística, así como tampoco considero que la idea principal del poema sea la expresión del amor espiritual. En el poema se formula la redención de la caída como un acto espiritual, mediante la poesía y la mujer. Por lo tanto, en el canto II sí pueden registrarse ciertas imágenes poéticas, que caracterizan a la poesía mística. Esas creaciones insisten en un universo en el cual el *eterno femenino* es motivo de creación, salvación y redención. Esa pasión por lo femenino, no se reduce a lo espiritual, pero tampoco involucra solamente lo amoroso. La diferencia entre cada una de esas metáforas es de difícil distinción, a causa de la ambivalencia que la caracteriza, ya que el referente, no es solamente la mujer, también es la Virgen, o bien, la similitud de ambas en un mismo nivel semántico y ontológico.

La vacuidad metafísica es el riesgo de no ser, doble sentido contrapuesto si se toma en cuenta que el vacío significa algo. Esta ambivalencia vacua, —metafísica y lingüística— es efecto de la caída. Hay un tipo de metáfora que relaciona símbolos y mitos (metáfora mitológica), cuyos elementos ya son de por sí metafóricos, “ofrecen mayor profundidad y mayor resonancia que las que relacionan elementos de otra naturaleza como los visuales, táctiles, etc. Pero la impresión que produce esta figura está vinculada principalmente —como en el caso de todas las demás figuras— con su originalidad.” (Beristáin, 2010: 317). El ángel mítico de la caída es Altazor, que padece una muerte espiritual porque los límites del lenguaje no le permiten generar más significados; por tanto, el trayecto espacial aleja a Altazor del lenguaje primigenio, pájaro tralalí, que se busca recuperar —instancias y dislocaciones gramaticales de los cantos IV, V, VI, y VII.

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos  
 [...]
   
Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
   
Se me caen los dedos muertos uno a uno
   
¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
   
La voz que me dolía como sangre?
   
Dadme el infinito como una flor para mis manos.
   
[...]
   
Embruja el sentimiento con tu voz
   
Aférrate a tu voz embrujador del mundo
   
Cantando como un ciego perdido en la eternidad
   
Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
   
(Huidobro, 2007: 69)

La gramática es una forma, artífice para la comunicación entre los hombres, aunque no es suficiente para la manifestación del conocimiento, sentimiento o cualquier



otra vivencia humana; estas comunes reglas estilísticas y formales expresan, pero no son la actividad cognitiva del lenguaje. Las palabras resultan insuficientes, por lo cual se necesita del dinamismo para señalar más significados en poesía. Huidobro explica el proceso mental de asociación entre signos lingüísticos, que a su vez se asocian a otros signos; este proceso atañe a la breve teoría del lenguaje creacionista, desarrollado por Huidobro (2009: 27-30). Ese análisis consiste en justificar el lenguaje original, el nombre verbal, y ello se consigue debido a la importancia de la visión; la mirada de la mujer es substancial, pues de ella dependen que las metáforas sean creadoras de *hechos nuevos*<sup>98</sup> —postulado principal del creacionismo—, “todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos” (Huidobro, 2007: 79). Esta manera distinta y novedosa de mirar es, ciertamente, otra forma del pensamiento; el sentido requerido para unir las impresiones

---

<sup>98</sup> Sobre este aspecto puede leerse el manifiesto “El creacionismo”, en el cual se desarrollan varios conceptos, que ayudan a comprender la intención poética de Huidobro. Parece ser el más importante de sus escritos teóricos porque allí explica los antecedentes de sus ideas y diversas publicaciones que hablan sobre ese tema. Acerca de los conceptos, distingue al poeta como una personalidad total y no dividida entre un *yo* pensante y un *yo* autómatas. “El infinito entero en el poeta, el poeta íntegro en el instante de proyectarse”. La poesía, según Huidobro, antes que él sólo se había ocupado de ser comentadora o descriptiva, por ello habla de la poesía creacionista como la Poesía, capaz de ser traducida a todos los idiomas, debido a que el *hecho creado* permanece idéntico a sí en todas las lenguas, pasando a segundo plano los aspectos lingüísticos. Huidobro dice.

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. (Huidobro, 2009: 65-69)

En realidad, todo el arte moderno se caracteriza por ser una creación con inteligencia y por concepto. En el primer capítulo ya se explicó esta síntesis entre la individualidad y la idea. Y sólo para completar, el nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, contribuyó a que el arte ya no fuera la mera reproducción de la realidad, pues de ello ya podía ocuparse la técnica de la fotografía; posteriormente, las otras artes, en específico la pintura y la poesía, inventan o añaden o transforman la realidad. Las vanguardias son un efecto de ello. “cuando Picasso entra en escena en 1907 con *Les Femmes d’Alger*, el arte había cesado de explorar su función imitativa para concentrarse en la noción intelectual del arte como idea [...] Es este arte basado en la inteligencia y el intelecto como método de conocimiento lo que Huidobro encuentra al llegar a París en 1916. Es en este momento en el que Huidobro comienza a colaborar con escritores cubistas, como Pierre Reverdy, y con pintores atraídos al cubismo como Juan Gris” (Quiroga, 1988: 103-104).

en una imagen completa, hecha de ideas simples, es la vista;<sup>99</sup> mediante la abstracción de la imagen mental, los *ojos nuevos* que mirar, resultan ser la forma de las cosas.<sup>100</sup>

La individualidad concibe la relación de sí con los objetos, y tanto su sensibilidad como su entendimiento, construyen la imagen mental, que es desplazada a una expresión verbal o metafórica. La construcción de otra gramática, implica otra estructura de la lengua y, por consiguiente, del lenguaje, asimismo ello implica un sustrato epistémico particular. Ésta se prescribe por la semántica del texto, la cual organiza a la subjetividad del poeta, usando cierto mensaje y discurso a partir de la convención particular de la gramática, cuyos fonemas son reconocibles, aunque son destruidos por la individualidad, para fijar otra convención, arreglo que propone otra estructura metafórica.

Es común creer que Huidobro aceptase la concepción profética de la poesía, idea compartida y desarrollada por un síntoma de época, no obstante, mucho se ha insistido sobre la importancia cognitiva para la formulación de proposiciones y enunciados poéticos. Lo cierto es que, más allá de las discusiones decimonónicas, las teorías del conocimiento afirman que el lenguaje es una forma del saber y de las facultades intelectivas. Por tales razonamientos, el canto VII no deja de ser forma verbal, ni signo

---

99

Mi gloria está en tus ojos  
 Vestida del lujo de tus ojos y de su brillo interno  
 Estoy sentado en el rincón más sensible de tu mirada  
 Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas  
 Viene saliendo un *augurio* del fondo de sus ojos  
 Y un viento de océano ondula sus pupilas  
 (Huidobro, 2007: 90. Énfasis mío)

100

porque todo es como es en cada ojo  
 manicura de la lengua es el poeta  
 [...]  
 Mas no el mago que apaga y enciende  
 [...]  
 y todo lo que dice es por él inventado  
 Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano  
 Matemos al poeta que nos tiene saturados  
 (Huidobro, 2007: 94-95)

de las relaciones mentales; tal canto es necesario para la comprensión de la lógica del poema. Sin la consideración de sus contenidos se cree que *Altazor* es un fracaso poético en el que la caída es el final. Las complejidades y experimentación incesantes de las fórmulas nominales y verbales hacen del canto la causa redentora. El canto VII es funcional para explicar a *Altazor* como un logro y no como un fracaso poético. George Yúdice (1978: 149-211) explica que el proceso de desmitificación-mistificación es la caída del ideal y la trascendencia de la vacuidad a través de la palabra.<sup>101</sup>

Harald Weinrich (1999) explica que el campo de las imágenes de una obra determina la semántica de la metáfora,<sup>102</sup> dado el contexto significativo bajo el cual se relacionan las palabras; su base radica en que la semántica de las palabras, es decir, el significado de una palabra es, en cierta medida, una expectativa del texto. Una sola palabra puede mostrar diversos signos de explicación y sentido, pero su polisemia puede fijarse de acuerdo a otras palabras, que determinan su contexto o reducen entre sí sus significados, provocando con ello, que el texto en su totalidad sea una metáfora. “Los más firmes apoyos de una metáfora son entonces sus vecinos metafóricos cuando éstos

---

<sup>101</sup> La distinción del estudio de Yúdice consiste en vincular temáticamente *Altazor* y *Temblor de cielo* para explicar la desmitificación y mitificación del ideal como un proceso metafísico de caída y altura. Él dice que el ideal-mujer, en el canto II, es un estado de mistificación. Aunque Yúdice comenta la importancia de la mujer, no profundiza en las significaciones implicadas. Sólo menciona su presencia como una acompañante del poeta, a quien salva de la trascendencia vacua, de la caída, pero no expone que la mujer y el lenguaje creacionista transfieren su semántica dentro del texto, para constituir un único significado y sentido; simplemente dice: mujer y lenguaje son equiparables.

Sin embargo, considerado solamente como una parte del conjunto, el Canto II corresponde al polo “mistificación” puesto que en otros cantos se puede verificar un tratamiento irónico de la mujer.

La mujer reemplaza a la luna, al ideal celeste o a ser divino que habita las alturas y que da vida eterna (según el mito cristiano), en fin, a todos esos ideales que han sido cantados tradicionalmente por el poeta. (Yúdice, 1978: 172)

<sup>102</sup> Los estudios retóricos de la metáfora, en la actualidad, han sido superados por un análisis semántico de la metáfora, ello propiamente se manifiesta en los juicios sobre la poesía moderna. Algunos de los trabajos pioneros en este ejercicio son I. A. Richards (1981: 48-62), Max Black (1981: 62-82) y Paul Ricoeur (2001). Este último, en su libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (2011) proyecta que, de una teoría de la tensión de la metáfora que se opone a una teoría de la sustitución, emerge una significación nueva. Y mediante la disonancia originada entre los términos de la expresión metafórica, Ricoeur pretende explicar el problema del símbolo (2011: 58-82).

proceden del mismo campo de imágenes. Por tanto, hay que considerar el campo de imágenes como la patria semántica de la metáfora” (Weinrich, 1999: 398)

La textualidad “es el modo de manifestación lingüística requerido para realizar la *comunicación*”; es decir, si el carácter propio de *Altazor* muestra que el fenómeno de la poesía es forma de lenguaje, creadora de significados, por consiguiente, el lenguaje se manifiesta a sí mismo, y por su importancia epistemológica es reflejo de la indeterminación del conocimiento del sujeto. La gramática acordada socialmente es desarticulada en el poema, de tal suerte que, esta anomalía es parte de la semántica textual, y el respectivo análisis metafórico provoca un complejo problema de comprensión. La metáfora es lenguaje, y si la característica textual consiste en la manifestación lingüística a partir del propio dinamismo del lenguaje, entonces el estudio del lenguaje con el lenguaje resulta una paradoja. Sin embargo, el proceso de transformación de la denotación a la connotación es justamente la textualidad de la caída, que trasciende el vacío de la palabra nominal y alcanza el lenguaje creacionista. Esto es el proceso desmistificador y mistificador del lenguaje.

El silencio es un fenómeno de cambio. En la cita que sigue, la palabra “silencio” está en lugar de “la ausencia de lenguaje”. Esta clase de metáfora, llamada en ausencia, se caracteriza porque “no está a medio camino [...] entre la comparación y la metáfora, y según la tradición constituye la ‘verdadera metáfora’” (Beristáin, 2010: 315). El sacramento de la hostia se representa por las palabras del sacerdote, transubstanciando el pan y el vino, en el cuerpo y sangre de Cristo. Este ritual manifiesto en *Altazor*, supone la metamorfosis o cambio de sustancia de Huidobro, quien adquiere una importante simbología. *Altazor* es el nuevo Cristo, el dios venidero; por lo tanto, la idea compartida entre muchos estudiosos, según la cual está presente la muerte, se pone en duda, o bien, se trata de una resurrección. Consecuentemente, la expresión plena de la

caída no está expresa, tanto por la ya señalada atenuación del paracaídas, como por la simbología de la hostia.

Volvamos al silencio

Al silencio de las palabras que vienen del silencio

Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas

[...]

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida

La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde

Que viene de más lejos que mi pecho

[...]

*Y os daré un poema lleno de corazón*

En el cual me despedazaré por todos lados

(Huidobro, 2007: 79-80. Énfasis mío)

El *azur*<sup>103</sup> es la característica principal de la ontología del poema; los contenidos filosóficos que de ella puedan derivarse no están lejos del estudio semántico de la metáfora. La pérdida de infinito es la pérdida de lenguaje, y la mujer, que es dadora de esta sustancia abstracta y metafísica, es por tanto, la portadora del lenguaje. De ellos se deriva que el poema *lleno de corazón* es *Altazor*, construido por la lengua de la Virgen que *llena los corazones* (Huidobro, 2007: 57). En efecto, parece existir al final el poema un desplazamiento del lenguaje, para el nacimiento de otro diferente, motivado por la figura de la Virgen y la mirada de la mujer. La hostia simboliza el cambio poético, presente en los siguientes cantos. La palabra creada sí tiene relación con el tema religioso, que aparece cuando existe un cambio en la naturaleza del lenguaje.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Cfr. con el apartado “¿Cuál es el origen de *Altazor*?” del capítulo 3.

<sup>104</sup>

La lengua creacionista le da vida a la poesía  
una bella locura en la vida de la palabra  
Una bella locura en la zona del lenguaje  
(Huidobro, 2007: 97)

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro  
 No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie  
 [...]
   
 La palabra electrizada de sangre y corazón  
 Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios

*Habitante de tu destino*

Pegado a tu camino como roca  
 Viene la hora del sortilegio resignado  
 (Huidobro, 2007: 80-83. Énfasis mío)

La referencia es literal, el lenguaje de Altazor es el paracaídas, pero lo que no es referencial es la línea de significancia de esa relación. Todo es artificio frente a la presencia de la mujer. El final del poemario regresa a esa identidad originaria de las palabras, unidad que no distingue a los objetos de sus signos lingüísticos; los sonidos son símbolos significativos del mundo externo y no de las palabras. El problema en este caso particular, es saber si los sonidos del último canto tienen, verdaderamente, referentes externos, o si, en realidad, corresponden, a referentes íntimos. La mujer es la clave de la metáfora, además, trae consigo significados más importantes, como por ejemplo: la abstracción sobre ella, deviene en los símiles asociados con el propio lenguaje. En el interior de cada una de las sinécdoques, que se han venido señalando, se altera su constitución sémica, su unidad mínima de significación, y son mutuamente desplazadas por contigüidad; se presenta un intercambio en la relación de semena y referente de una de ellas: “Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú/ El pájaro de antaño en la clave del poeta” (Huidobro, 2007: 88). La relación es sintagmática y semántica.

Ciertamente, esta idea no es novedosa, Gustavo Adolfo Bécquer admite que la mirada de la mujer es necesaria, pues ella es la poesía.<sup>105</sup> Bécquer pertenece a la tradición de la poesía sentimental y confesional; Huidobro suprime la inspiración y el sentimentalismo, la anécdota y la referencialidad; su noción de la poesía crea su propio referente. En su poema, “Arte poética”,<sup>106</sup> plantea que la construcción del lenguaje metafórico proviene de un acto cognitivo, y sus elementos relacionados provienen de la relación de las ideas mentales. Esta actitud por lo nuevo siempre fue constante en Huidobro, desde el inicio de su carrera literaria, “quiero ser el primer hombre, el primero que rompa todas las cadenas” (Huidobro, 1926: 36). Y tales cadenas tienen su

---

105

¿Qué es poesía? —dices mientras clavas  
 En mi pupila tu pupila azul—  
 ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
 Poesía... eres tú.  
 (Bécquer, 2007: 45)

106

Arte poética

Que el verso sea como una llave  
 Que abra mil puertas.  
 Una hoja cae; algo pasa volando;  
 Cuanto miren los ojos creado sea,  
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
*El músculo cuelga*  
*Como recuerdo, en los museos;*  
 Mas no por eso tenemos menos fuerza:  
 El vigor verdadero  
 Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh, Poetas!  
 Hacedla florecer en el poema;  
 Sólo para nosotros  
 Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.  
 (Huidobro, 2003: 391. Énfasis mío)

El poema parece una serie de sentencias o aforismos que presentan pensamientos entorno a la poesía, y es cierto. Entre ellas, puede mencionarse la crítica a la poesía sentimental, usando al músculo como metáfora, mismo que está gastado, viejo y ya no es vital; su recuerdo sólo se ve en los museos. En su lugar aparece la mente como fuerza creadora, la inteligencia en lugar del sentimiento.

referente en los dos primeros versos del canto III, que remiten a la sangre, es decir, al sentimiento. La respiración marca un ritmo, la estructura de los versos. “Romper las ligaduras de las venas/ Los lazos de la respiración y las cadenas” (Huidobro, 2007: 93). Y el tercer verso registra la importancia de los ojos, la categoría de la mirada para la formación de los versos. “De los ojos senderos de los ojos/ Flor proyectada talladas en cielos uniformes” (Huidobro, 2007: 93). Se dice que la mujer es exclusiva del canto II, pero no es así. Como se ha visto, su presencia también está en el Prefacio y el canto I, lo mismo pasa en el canto IV; la evocación de los primeros versos de este último, regularmente, se confunde con la concepción del lenguaje, que el poeta va ensayando. Esa confusión no es lamentable como parece, pues la similitud contigua que alcanzan, tanto la mujer como el lenguaje, son transposiciones o transferencias semicas. “No hay tiempo que perder/ Enfermera de sombras y distancias/ Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable” (Huidobro, 2007: 99). La mirada igualmente está presente en el canto IV como referencia a la mujer. La mirada de la mujer adorna los veleros, forma el nudo de las estrellas y el nudo del canto que saldrá del pecho del pájaro. La figura de éste, es un símbolo constante en toda la obra poética de Huidobro, desde el primer poema, que aparece en su primer poemario, *Ecos del alma* (1912), hasta sus últimos poemas editados. En toda su carrera literaria la presencia del ave es notoria, por ejemplo, en “Dedicatoria”, primer poema del libro mencionado, se usa un epígrafe de Bécquer que dice: “Cuánta nota dormía en sus cuerdas./ Como el pájaro duerme en las ramas,/ Esperando la mano de nieve/ Que sabe arrancarlas” (en Huidobro, 2003: 11). La variación que sufre el ave en *Altazor* es más ontológica que poética. Su talante tiene más significado metafísico que literario, no obstante, su actualización ontológica en el pájaro azor, permite también actualizar otras figuras, que pertenecen a la tradición poética. La mujer es el caso.



sabes que tu mirada adorna los veleros  
De las noches mecidas en la pesca  
Sabes que tu mirada forma el nudo de las estrellas  
Y el nudo del canto que saldrá del pecho  
Tu mirada que lleva la palabra al corazón  
Y a la boca embrujada del ruiseñor  
(Huidobro, 2007: 99)

En las cosas existe una palabra de fondo, que no es la palabra que denomina, ni el significante convencional para la comunicación social, sino otro signo, que manifiesta la esencia de la cosa. Para ello, la significancia del ojo o la mirada como percepción individual, se origina de una objetivación mental, la cual después regresa en una percepción subjetiva, cuya representación pretende ser la cosa misma sin referente externo.

El canto IV, en el aspecto semántico, significa un desplazamiento de lo celeste a lo marino; la prolongación del viaje, que en lugar de la caída, sobreviene en naufragio, también es búsqueda del lenguaje. Los primeros cuatro versos del canto II expresan que la presencia engrandece la naturaleza y el cielo, no obstante, como quedó señalado, no se trata unívocamente de la idealización de la mujer. “Préstame mujer tus ojos de verano” (Huidobro, 2007: 102), refiriéndose a la mujer del canto II en el canto IV, que es “más hermosa que la golondrina atravesada por el viento” (Huidobro, 2007: 90), sugiere que la mirada de la Virgen es el lugar donde descansan las golondrinas, cuando se dirige a Altazor y le dice que le enseñará proezas aéreas. La importante presencia de la golondrina es sobresaliente en este último canto y parece que su relación con la Virgen, en el Prefacio, se extiende hasta este canto, precisamente, porque la llegada de la golondrina trae un acento antípoda, contrapuesto, antagónico al lenguaje que denota y denomina la poesía de la tradición retórica. La otra tradición metafórica, la semántica, a la cual pertenece la imagen creacionista, es la ruptura con la tradición del lenguaje. El

revés de este fenómeno se expone de la siguiente forma: “Rosa al revés rosa otra vez y rosa y rosa/ Aunque no quiera el carcelero/ Río revuelto para la pesca milagrosa” (Huidobro, 2007: 102).

Exactamente rosa al revés es azor, nada fortuito. La tradición de los significados ya se expuso, sin embargo, es pertinente recordar que su ansia de infinito es la pérdida del *azur* por la caída, la cual corresponde a la tradición católica de la caída del ángel rebelde. En esa tradición, la Virgen es redentora, en esta otra tradición, la contrapuesta, el lenguaje creacionista, otorgado por la mirada del *eterno femenino*, es de redención y salva de la catástrofe lingüística. El ave en quien personaliza tal lenguaje y canta, Altazor, es ave, pájaro, lenguaje y paracaídas. Él es redimido por el mirar femenino. El ave tralalí es una conceptualización de la construcción de la metáfora moderna. Este fragmento al final del canto VI, es el antecedente del último canto.

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro  
 Porque encontró la clave del eterfinifrete  
 Rotundo como el unipacio y el espaverso  
 Uiu uiui  
 Tralalí tralalá  
 Aia ai ai aaia i i  
 (Huidobro, 2003: 110)

La transposición de preposiciones, sustantivos y verbos agregados a la cascada casi interminable de los versos sobre el molino, proporciona una sensación de tedio, cansancio, y esas molestas imágenes también implican un proceso: el nacimiento de la luz. La luz que ha creado el molino es un aspecto apolíneo del arte, mismo que se distingue del sentido dionisiaco. Friedrich Nietzsche (2000) plantea sus ideas sobre ambos conceptos, explicando que el desarrollo del arte está vinculado a esta doble

forma de asimilar el arte.<sup>107</sup> Los contenidos de estos términos, apolíneo y dionisiaco, provienen de las ideas griegas, que remiten a la inteligencia y a la sensualidad, respectivamente. Así, el molino como dador de luz, es delegado de la razón, de la inteligencia, que construye imágenes inéditas. “Porque el molino ha creado el imperio de su luz escogida/ Y es necesario que lo sepa/ Es necesario que alguien se lo diga” (Huidobro, 2007: 124).

Se han agrupado las metáforas que expresan más la manera de pensar el poema por parte del escritor, teniendo en cuenta, asimismo, la interpretación y libertad del lector, para asociar ambos horizontes en un mismo plano de sentido, haciendo caso a una tradición literaria y a una tradición de ruptura. La poesía moderna, en cuyos límites se puede registrar parte de la obra poética de Huidobro, es plurívoca y su carácter metafórico ya no obedece, necesariamente, a la tradición de la metáfora de la sustitución o a la teoría retórica, que explica a la metáfora por la simple transferencia de una palabra por otra. Huidobro es muy consciente que su estética aún conserva el viejo dilema entre cosa y palabra. La preocupación de Huidobro tiene que ver más con la idea de lenguaje, que con una teoría sobre la Estética; le importa mucho más la forma de construir la imagen poética, la metáfora, que explicar la Estética. Heredero de una tradición por él conocida, Huidobro está plenamente enterado que el creacionismo tiene como precursores a la estructura de la lírica moderna.

---

<sup>107</sup> Hugo Friedrich (1956: 240-247) efectúa un análisis, argumentando que en la lírica moderna, por sus características, se prefiere a Apolo que a Dionisio, debido a la técnica empleada en el lenguaje mediante la inteligencia y la supresión de la realidad. “Sobre sus disonancias y sus oscuridades reina Apolo, la clara conciencia artística. Ya desde los inicios del siglo XIX, la emoción inspiradora había perdido prestigio en cuanto testimonio único de la calidad poética” (241).



## CONCLUSIONES

El problema sobre el origen del lenguaje es irresoluble. Distintos estudios lingüísticos, gramaticales, lógicos-matemáticos, filológicos y filosóficos, han surgido para explicar si es un fenómeno natural o cultural. En esta investigación, únicamente, se plantearon algunas de las dificultades, que han marcado un paradigma lingüístico, así como algunas de sus causas y/o consecuencias epistemológicas. Fue necesario partir de un planteamiento, en donde se daba por sentado cierto estado del lenguaje, cuya abstracción exigía resolver: ¿de qué son representación los signos lingüísticos? Las variables fueron las siguientes: no representan, sino que forman parte, junto a la cosa que señala su nombre, de una sustancia indisoluble (idea mítica). Los signos representan a la cosa designada o es connatural a los objetos (teoría natural o convencional, respectivamente, del lenguaje en el *Crátilo* de Platón); sonidos (Aristóteles); impresiones (Locke); ideas simples y generales (Hume); la forma del pensamiento (Herder y Humboldt); representación de las impresiones (Frege). Cada una de estas hipótesis era una suma, que me permitió, a su vez, llegar a mi objetivo hipotético: el lenguaje es un proceso intelectual y guarda una forma propia, la cual se modifica a causa de las formas del conocimiento del sujeto. La primera pregunta planteada al inicio de la investigación fue, si el lenguaje tiene o no principio de causalidad, o sea, ¿efectivamente hay algo que motiva la existencia del lenguaje? Parece ser que su causa fundamental es la capacidad de conocer, pues el lenguaje manifiesta en su estructura las ideas y los pensamientos de cualquier sustancia racional. Enseguida, se plantearon las siguientes cuestiones: ¿por qué y para qué el hombre ha creado el lenguaje?; ¿es una necesidad de comunicar, o de expresar o alguna otra la que movió al hombre a utilizar el sonido articulado con valor simbólico para dar forma al pensamiento, o al sentimiento o

a otras vivencias humanas?; y, por último, ¿el lenguaje pertenece a la dimensión individual o social del hombre? Parece ser que, el hombre ha creado el lenguaje porque tiene las capacidades naturales de emitir sonidos, los cuales sirven como marcas de las cosas; subsecuentemente, a causa de un sentimiento expresivo, donde se conjuntan las impresiones y el pensamiento, surge una representación, que es síntesis racional de la relación entre el sujeto y el mundo externo, representación esta, que es designada por un signo lingüístico, mismo que adquiere una cualidad denotativa, instrumento para la comunicación de los seres humanos. Este proceso cognitivo es común, pero no por ello es un hecho social e individual; parece ser más una exigencia epistemológica y metafísica, que exige otro estudio, para analizar esta naturaleza, que no descansa solamente en lo físico-psíquico.

Para Humboldt, el lenguaje posee en sí una capacidad creadora de significados. A mi me parece que, el propio lenguaje ya es por sí mismo una metáfora, ya que su registro está en lugar de las cosas, las ideas, los pensamientos y los sentimientos que se enuncian, no obstante, la pregunta por su origen no queda plenamente satisfecha. No es sólo una necesidad, ya sea de comunicación o expresión, la que se cumple cuando el hombre utiliza el sonido articulado como valor simbólico para darle forma a cualquier tipo de vivencia humana, sino que hay otra, y esa necesidad es epistemológica. La forma del lenguaje es abstracta, y ésta no es idéntica a cualquier sistema de lengua. Además, los cambios de la lengua ocurren por sus usuarios, y de ninguna manera por la forma en que se da el pensamiento; uno y otro fenómeno son, completamente, distintos. Por tales motivos, el planteamiento principal responde a lo siguiente: ¿cómo ocurre el proceso epistemológico de la formación de las primeras ideas simples y abstractas, las cuales, mediante una representación, se convierten en lo representante de un signo? Es decir, se plantea que hay un ejercicio de desplazamiento, desde los contenidos mentales

o de conciencia hacia el signo lingüístico. Pero este movimiento, que va desde el pensamiento hasta el lenguaje, de ninguna manera, es fijo, pues, siempre está cambiando. De la misma manera, el lenguaje cambia. Si, como se sostiene en la argumentación, el lenguaje es portador de significados nuevos, éstos, necesariamente, tienen que modificarse, para que nazcan otros, pues, de lo contrario, al mantenerse estáticos, su uso regular y constante, harían de las palabras algo gastado y corriente, de tal modo que, nada en ellas sería diferente, su petrificación quedaría estancada y nada nuevo se conocería.

Paralelo al análisis sobre el *cambio lingüístico*, se hizo un examen sobre cómo se construyó la idea de sujeto. Ambos conceptos, lenguaje y subjetividad, son la síntesis de una relación entre impresiones e ideas. Esto significa que, ambos, participan de lo empírico y lo racional, para conocer y representar el conocimiento. El proceso de automatización del sujeto, como idéntico a sí mismo, organiza determinado orden, independiente del estado de cosas que la Naturaleza contiene en sus leyes, de tal manera que, la subjetividad crea relaciones propias, donde, aparentemente, no existen; estas relaciones se encuentran en función de las ideas hechas por el yo. Ello es así, porque el yo nunca está separado de su cuerpo. Si el sujeto es capaz de tener ideas, se debe a su facultad de percibir el mundo externo; consecuentemente, la relación del yo consigo mismo, es un vínculo con su cuerpo, por eso, es capaz de pensarse a sí mismo como objeto (objetivación del sujeto) y realizar una representación de sí mismo. La paradoja que supone este acto es: si el sujeto se objetiva, entonces pierde su cualidad individual, lo cual no es cierto, pues, en dicha objetivación, lo único que se da es un contenido de conciencia, o sea, el yo —síntesis de cuerpo e idea de sujeto— se convierte en un objeto del pensamiento. El sujeto es, pues, una concepción indispensable para comprender el proceso de conocimiento; también lo es para determinar el problema de los términos

generales. Si el sujeto es una abstracción que individualiza las impresiones, entonces es competente, de la misma manera, para individualizar cada nombre, de tal suerte que, designe con nombres diferentes a un mismo objeto. Pero ello no sea así, ya que de lo contrario nada podría comunicarse —cada sujeto daría un nombre propio y personal a cada cosa empírica—; por tanto, es preciso dotar de nombres generales o universales para el mejor entendimiento entre los hombres. Este es el conflicto de los nominales y los universales. La formación de los nominales es por deducción, la de los universales por inducción. Dos formas de conocer antagónicas presentan conflictos irresueltos. La importancia de este tema es su valor para la creación de ideas universales, la solvencia para formar conceptos, y poder representarlos en signos lingüísticos. Así pues, el lenguaje es, sin duda, parte fundamental de lo social como hecho histórico.

El salto desde el análisis del lenguaje hacia el estudio de la estructura de la metáfora, radicó en considerar, en primer lugar, a la poesía como una forma propia y distintiva de lenguaje, secundariamente, la autonomía del sujeto le dio un efecto de tensión a la metáfora y, por último, la metáfora como el lenguaje, es generadora de múltiples ideas y significados. Además, se distinguió entre la naturaleza de la metáfora retórica y la semántica de la metáfora. Aunque a ambas se les denomina bajo el mismo nombre, metáfora, son, enteramente, dos fenómenos distintos. En primer lugar, porque la primera de ellas, tiene como forma la palabra, la otra, la frase u oración metafórica; secundariamente, la palabra es una metáfora petrificada, o como Ricoeur la llama, *metáfora muerta*, en contra, la oración contiene un exceso de sentido, el cual es polisémico. Finalmente, el problema más sobresaliente, que se considera, en esta aspecto, es que el estudio de la metáfora, como lenguaje, se realiza con el lenguaje, lo cual parece ser una controversia lamentable, pues todo lo que se pueda decir sobre el



lenguaje de la metáfora, a favor o en contra, se tiene que concretar, a final de cuentas, al propio lenguaje.

El dinamismo y anomalía de la metáfora moderna, se analizan, según las hipótesis de Friedrich, para quien las *categorías negativas* son una serie de temas, formas y estructura, que se presentan en la poesía moderna, considerada a partir de Baudelaire. El aspecto principal de tales categorías es la *disonancia*, que se caracteriza por provocar una disociación del signo denotativo y construir, en lugar de ello, una connotación, que causará en el lector una absoluta desorientación y extrañamiento, por razones semánticas y no lexicales. La importancia de la disonancia de la metáfora moderna radica en que existe una retroalimentación o reinención de significados semánticos de las frases u oraciones metafóricas, y no en el enriquecimiento del vocabulario. La contradictoria ruptura del significado con su significante proviene de la autonomía del lenguaje y es una secuela de la subjetividad. El esbozo de estas dos ideas, no están lejanas una de otra. La aparente desobjetivación del lenguaje —expuesta en el análisis de algunos poemas de Mallarmé, donde el sujeto lírico no es el portador del lenguaje, sino que, algunos objetos son los sujetos elocutivos—, es una forma de su automatización, de su independencia con respecto al sujeto. Es decir, la subjetividad, según las formas de conocimiento, que asocia, libremente, las ideas, provoca que a las representaciones mentales les sean señaladas connotaciones, significados distintos, sentidos varios y referentes no, obligadamente, comunes. En concreto, la elaboración de la metáfora moderna es una labor, plenamente, racional y cognitiva.

La importancia de revisar el fenómeno metafórico, en la poesía francesa, responde de doble manera. Primeramente, porque, sin lugar a dudas, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, entre otros, son los fundadores de la lírica moderna y los responsables de imprimirle una concepción novedosa a la semántica y,

por tanto, a los contenidos y sentidos poéticos. En segundo lugar, porque las vanguardias históricas son herederas de esta estructuración poética, dentro de las cuales puede señalarse a Huidobro como el fundador de la poesía moderna en español. Este poeta presenta en *Altazor* ecos, voces, marcas, rasgos, y señales de la tradición de la lírica moderna. Se analizó quiénes son los lejanos mayores, que permitieron pensar a Huidobro en la estructura de su poema, no obstante, pese a la intertextualidad y a sus variantes, se presenta un desvío y una asimilación respecto a sus predecesores. Bloom emplea un término, que permite explicar este proceso, al mismo tiempo que vincula al análisis intertextualidad, a saber, *Clinamen*, sobre todo porque este desvío poético, no sólo es un reflejo, sino un aprovechamiento, que le permite al poeta imitador, leer su obra en la obra de sus antecesores. En el caso particular es Huidobro, acepta y sostiene a los poetas franceses como sus influencias principales.

El estudio sobre el origen de *Altazor*, exigió un análisis intertextual, donde no solamente se revisaron los vínculos con otros textos, sino que, además, se reconocieron cuáles fueron las causas. Para este aspecto se plantearon tres problemas principales. 1) El carácter bilingüe como factor genético para la forma estructural del poema; 2) conforme a las relaciones filológicas, las cuales siguen la tradición de la poesía francesa; 3) se encontraron los motivos intertextuales, y de estas relaciones, se logró responder, ¿qué obras literarias pueden considerarse las precursoras del poema *Altazor*? Dado que la versión francesa del poema es inconcluso y, por ello, no parece posible realizar un análisis comparativo de estructuras lingüísticas, se descartó la primera de estas problemáticas, por lo cual, las dos cuestiones restantes fueron el centro de la investigación sobre el origen del poema. Los tres autores que se consideran para dichos juicios fueron Mallarmé, Lautréamont y Rimbaud. Las relaciones de éstos con la obra de Huidobro, son de corte semántico, temático, estructural, filológico, tipológico, y

estético. Específicamente se dio importancia a los cuatro primeros temas. El origen sobre el nombre de *Altazor* fue la primera resolución, y se probó que sus fuentes temáticas y filológicas son dos poemas, “Azur” de Mallarmé y *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, asimismo, se realizó un examen sobre el término *azur*, y las respectivas explicaciones filológicas que pueden darse de él. Igualmente, en relación al carácter semántico y estructural, se mostraron algunos vínculos formales de las obras de Mallarmé, Lautréamont, con la de Huidobro, sobre todo en los niveles de significación, específicamente, en temas como infinito, automatización y desobjetivación del lenguaje. Por último, la intertextualidad, entre los textos de Rimbaud y Huidobro, se centra en las nociones que tienen del lenguaje como generador de significados. Dicha concepción es de tinte visionario o profético, aunque también se muestran cuáles son los nexos semánticos que los unen. Concretamente, el análisis intertextual consistió en la búsqueda de los distintos significados que ha tenido la palabra *azur*, y en examinar cuáles fueron las nuevas adaptaciones histórico-sociales en que se contextualizó su semántica. En el mismo tercer capítulo, se desarrollaron las ideas básicas y principales de la teoría creacionista de Huidobro, la cual se centra en crear hechos nuevos, mentalmente, que devienen en la expresión lingüística de la asociación de elementos que, en apariencia, no permiten vínculo alguno entre sus características. Se demuestra que estas ideas son una extensión de las prácticas poéticas de la lírica francesa, es decir, la poesía de Huidobro, es parte de la tradición de la metáfora moderna. Este autor afirma tres ideas principales: la poesía es un reto a la razón, exigencia racional que no descansa en la inspiración o sentimentalismo, sino en la capacidad cognitiva para construir metáforas; la segunda expresa que el hecho creado —imagen creacionista— es traducible a todos los idiomas, pues lo importante en esta construcción proposicional no son los rasgos estilísticos y lingüísticos, sino la creación de hechos nuevos que

relacionen realidades lo más lejanas posibles, así como la carga semántica de la oración. Bajo este análisis se precisó que Huidobro jamás empleó en sus textos teóricos el término metáfora, como un rasgo de distanciamiento de la teoría aristotélica de la metáfora, caracterizada por la similitud y semejanza.

Kawasser, respecto a la afirmación de Huidobro sobre la supuesta traducción a cualquier idioma de la imagen creacionista, revisa algunos problemas fundamentales, que *Altazor* presenta en diferentes niveles de traducibilidad: fonético, semántico, sintáctico, métrico y contextual-asociativo-emocional. Esta última se refiere al planteamiento de Huidobro acerca de dos fenómenos del lenguaje: aquel que denota los significados de las cosas, el que sirve para nombrar a las cosas, y es inventario del mundo; y el lenguaje connotativo y creacionista. Con ideas esotéricas y mágicas, Huidobro expresa que este último se encuentra por debajo de la palabra que denota, y es el poeta quien se encarga de descubrirla.

Finalmente, por medio de cuatro isotopías—lenguaje, mujer como el *eterno femenino*, infinito, y pájara tralalí— se efectuó un análisis semántico del poema. La importancia de ello, radica en exhibir que sí hay una unidad estructural. De tal manera se evita la común idea de los estudios sobre Huidobro, los cuales plantean que el canto II, por estar dedicado, exclusivamente, a la mujer, y por su tono lírico, discrepa del resto de los contenidos de los seis cantos; sin embargo, este canto es el responsable de la unidad del poema, en especial, porque la función sémica del *eterno femenino* tiene relaciones, de contigüidad y similitud, con el lenguaje creacionista, que se va gestando a lo largo del poema, y con el pájaro tralalí. Se hace el análisis de las metáforas, donde interactúan, redundantemente, estos *actores istópicos*. Tales elementos ponen en tensión a la metáfora. Y, precisamente, sus variaciones radican en que, las relaciones de dichos actores son paulatinas, hasta el momento en que intercambian, completamente,

significados y referentes, como por ejemplo, la mujer, el lenguaje y el pájaro tralalí. La hipótesis central de este examen, afirma que, la mujer, *dadora de infinito*, es la redentora y la portadora de un lenguaje diferente y nuevo —lenguaje creacionista—, que evita la caída de Altazor, ángel moderno, que lleva un paracaídas y, por tanto, trasciende la vacuidad del lenguaje nominal, el vacío metafísico, para alcanzar nuevos significados, con significantes ya conocidos. No se trata de una caída literal y metafísica, correspondientes al antiguo mito de Lucifer, como lo considera casi toda la teoría crítica sobre *Altazor*, sino que implica un problema, que ha preocupado a filósofos y poetas, durante muchos siglos: el cambio del lenguaje. Conflicto que, inevitablemente, tiene relación con su origen. Huidobro expresa en *Altazor* la creación de nuevos referentes para significantes conocidos, nuevos sentidos para significaciones novedosas. La redención de Altazor por medio de la mujer, es la emancipación del lenguaje a través del pájaro tralalí, independencia que, anteriormente, se había analizado como una secuela o efecto de la autonomía de la razón.

Es pertinente decir que no están concluidos los alcances del examen sobre el poema de Huidobro. Falta mucho por hacer, por ejemplo, sigue pendiente estudiar el factor bilingüe como carácter genético de *Altazor*. Es necesario un estudio cabal y profundo del ritmo y la imagen de la lengua en español y francesa, desarrollados en los fragmentos de *Altazor*, y a partir de las conclusiones derivadas explicar las razones por las cuales no se concluyó el poema en ambas lenguas, como sí fue el caso de *Ecuatorial* (1918) y *Temblor de cielo* (1931).

La falta de estudios sobre el *eterno femenino* limitó mucho los nexos, que pueden encontrarse, entre la idea de la mujer, concebida por Huidobro, y la correspondiente a la tradición francesa de los trovadores de los siglos XII y XIII. Ampliar esta temática sigue pendiente, y su investigación podría ampliar más el juicio

sobre la importancia de la mujer en *Altazor*, de tal suerte que, se eliminen totalmente las posturas sensibles, comunes, impresionistas y literales, que sobre ella se ha escrito, y así poder justificar la importancia y los alcances isotópicos-semánticos de Huidobro. Hace falta pensar y examinar más todavía la obra poética de Huidobro a partir de los estudios de poesía moderna, y no desde la visión latinoamericana.

También se requiere extender el análisis sobre la razón, hasta poder explicar, claramente, su impacto en el conocimiento y en la forma de adquirirlo. La manera de estructurar ese tratado es a través de una historia de la razón, en la cual, no sólo se registra, cronológicamente, los escritos filosóficos, inclusive enlazar las concepciones, las hipótesis, los resultados, y los cambios de las investigaciones filosóficas, para comprender el proceso de las formas del conocimiento de la razón. Teniendo tales derivaciones, enseguida se debe examinar, si los efectos de la autonomía de la razón presentan algún impacto en las expresiones de la poesía, sobre todo, en la moderna.



## BIBLIOGRAFÍA

Aeropagita, Pseudo Dionisio (1995), *Obras completas. Teología mística*, Madrid, BAC.

Adorno, Theodor (2004), *Obras completas*, Vol. 7, Madrid, AKAL.

Apollinaire, Guillaume (2000), *Obra poética*, Barcelona, Río Nuevo.

\_\_\_\_\_ (2001), *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor.

\_\_\_\_\_ (2008), *Crónicas del cubismo (1905-1918)*, Buenos Aires, Leviatán.

Argullol, Rafael (1999), *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.

Arenas, Braulio (1964), “Vicente Huidobro y el creacionismo”, en René de Costa (ed.) (1975), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, pp. 177-208.

Aristóteles (1974), *Poética*, Madrid, Gredos.

Bachelard, Gaston (2005), *Lautréamont*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail (2003), “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*, México; XXI, pp. 248-293.

Bajtín, Mijaíl M. (1986), *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura.

Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (1974), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (1984), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Bary, David (1963), *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.



- \_\_\_\_\_ (1963), “La divina parodia”, *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 105-133.
- \_\_\_\_\_ (1984<sup>1</sup>), “Sobre los orígenes de *Altazor*”, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, España, Pre-textos, pp. 67-72.
- \_\_\_\_\_ (1984<sup>2</sup>), “El *Altazor* de Huidobro, según una carta de Juan Larrea”, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, España, Pre-textos, pp. 47-65.
- Baudelaire, Charles (2007), *Las flores del mal*, Madrid, Letras Mayúsculas.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2007), *Rimas y leyendas*, Madrid, Letras Mayúsculas.
- Beristáin, Helena (2006), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- Biedermann, Hans (1996), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Buenos Aires-México, Paidós, pp. 41-43 y 151-152.
- Black, Max (1981), “Metaphor”, en Mark Johnson (ed.)(1981), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 63-82.
- Black, Max (1969), *El Laberinto del lenguaje*, Caracas, Monte Ávila.
- Bloom, Harold (1995), “Elegía al canon”, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, pp. 25-51.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen (1979), *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.
- Borges, Jorge Luis (2008), “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, pp. 162-166.
- Bourdieu, Pierre (2010), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Delgado, Teresa (eds.) (2010), *Textos de teorías y crítica literarias (Del*

*formalismo a los estudios postcoloniales*), México/Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana/Anthropos, pp. 239-285.

Bürger, Peter (1974), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Cascales, Francisco (1975), *Tablas poéticas*, Madrid, España, Escalpe.

Concha, Jaime (1980), “*Altazor* de Vicente Huidobro”, en René de Costa (ed.)(1975), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, pp. 283-302.

Coseriu, Eugenio (1973), *Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_ (1977), *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos.

Cassirer, Ernst (1985), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Cortanze, Gérard de (1976), *Huidobro, Manifestes, Altazor. Transformations*, París: Champ Libre.

Cruchaga, Ángel (1919), “*Conversando con Vicente Huidobro*”, en René de Costa (ed.) (1975), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, pp. 61-67.

Darío, Rubén (2006), *Azul*, México, editores exicanos unidos

de Costa, René (ed.) (1975), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ (1984), “*Altazor*”, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 185-211.

De Rougemont, Denis (2006), *El amor y Occidente*, Barcelona, Karrós.

Derrida, Jacques (1998), “*La mitología blanca*”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.

Descartes, René (2002), *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Folio.

Ducasse, Isidore (2007), *Obras completas. Los cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*, Buenos Aires: Argonauta.

- Eagleton, Terry (2009), "Estructuralismo y semiótica", *Una introducción a la teoría literaria*, México, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 114-154.
- Eliot, Thomas (2000), "La tradición y el talento individual", *Ensayos escogidos*, México, universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-29.
- Fernández-Checa, José Felipe Alonso (2001), *Diccionario de ciencias ocultas*, Madrid, Espasa, pp. 201-203.
- Fernández Pedemonte, Damián (1996), "Altazor: del sentido de la caída a la caída del sentido", *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, Buenos Aires: Edicial, pp. 213-272.
- Fichte, Johann Gottlieb (1999), *El destino del hombre*, Madrid, AKAL.
- Frank, Manfred (2003), *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Barcelona, Del Sorbal.
- Frege, Gottlob (1974), *Escritos lógico-semánticos*, Madrid, Gredos.
- Friedrich, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- Garet, Leonardo (1994) "Altazor", *Vicente Huidobro, antipoeta y mago*, Montevideo, Casa de Nuna, pp. 63-74.
- García-Carpintero, M. (1996) "Lenguaje y pensamiento en Locke" en *Las palabras, las ideas y las cosas*, Barcelona, Ariel, pp. 98-127.
- García Monsivais, Blanca (1990), "Tres poemas de Vicente Huidobro y la vanguardia europea", en *Ensayos*, núm. 54, junio, pp. 1-6.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- Goethe, Friedrich (2004), *Fausto*, Buenos Aires, Losada
- Gómez de Silva, Guido (1995), *Breve diccionario mitológico de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, Algirdas Julien y J. Courtés (1979), *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

Hahn, Óscar (1993), “Los desfases de Huidobro”, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, Santiago, Chile, LOM.

\_\_\_\_\_ (1998<sup>1</sup>), “Altazor y el canon de la Vanguardia”, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, Santiago: LOM, pp. 39-52.

\_\_\_\_\_ (1998<sup>2</sup>), “Vicente Huidobro, poeta mariano”, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, Santiago: LOM, pp. 55-63.

Hamburger, Michael (1991), *La verdad de la poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin (1990), *De camino al habla*, Barcelona, Serbal.

\_\_\_\_\_ (2006), *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

Herder, Johann Gottfried (1982), “Ensayo sobre el origen del lenguaje”, *Obra selecta*, Madrid, Alfaguara, pp. 131-232.

Hölderlin, Friedrich (1983), “El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán” [Das älteste System programm des deutschen Idealismus], *Ensayos*, Madrid, Hiperión, pp.

\_\_\_\_\_ (2007), *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión.

Huidobro, Vicente, *Altazor de pulo y letra*, versión inédita de puño y letra del poeta.

Huidobro, Vicente (1926), *Vientos contrarios*, Santiago: Nacimiento.

\_\_\_\_\_ (1994), *Poética y estética creacionistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

\_\_\_\_\_ (1999a), *Altazor de puño y letra*, Santiago, Banco del Estado de Chile.

\_\_\_\_\_ (1999b), “La poesía”, *Manifiestos*, Santiago, Mago.

\_\_\_\_\_ (2003), “La Gruta del silencio”, *Obra poética*, Madrid: Colección Archivos, pp. 127-178.

\_\_\_\_\_ (2003), "El espejo de agua", *Obra poética*, Madrid, Colección Archivos, pp. 377- 406.

\_\_\_\_\_ (2003), *Obra poética*, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2004), *Altazor*, México, Ediciones Coyoacán.

\_\_\_\_\_ (2007), *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2009), *Manifiestos*, Santiago, Grandes Escritores.

Humboldt, von Wihelm (1990), *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Madrid, Anthropos.

Hume, David (2001), *Investigaciones sobre el conocimiento humano*, Madrid, Alianza.

Jenny, Laurent (1997), "La estrategia de la forma", en Desiderio Navarro (ed.)(1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 104-133, trad. Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Americas, Embajada de Francia en Cuba.

Jiménez Arribas, Carlos (2005), "Estudios sobre el poema en prosa", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 14, pp. 123-144.

Jiménez Emán, Gabriel (1993), "Altazor, vértigo y esplendor de la caída", en Vicente Huidobro (1993), *Altazor o el viaje en paracaídas*, Caracas, Monte Ávila, pp. 7-32.

Jitrik, Noé (1998), "Canónica, regulatoria y transgresiva", en Susana Cella (comp.) (1998), *Dominios de la literatura acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.

Kant, Immanuel (2004), *La crítica de la razón pura*, Madrid, Losada.

Kawasser, Ado (2010), "¿Cómo traducir lo intraducible?", *Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, núm. 140, octubre-noviembre, pp. 169-180.

Kierkegaard, Sören (2002), *Tratado de la desesperación*, México, Tomo Libro.

- Kristeva, Julia (1969), "Let mot, le dialogue et le roman", *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil, pp. 143-163.
- La Nación* (1939), "Entrevista a Vicente Huidobro", en René de Costa (ed.) (1975), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, pp. 83-87.
- Lavín Cerda, Hernán (2002), "Vicente Huidobro contra las momias", *Las noches del calígrafo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 47-58.
- Leyva Martínez Gustavo (1999), "La disolución de la obra de arte", *Signos Filosóficos*, núm. 1, vol. 1, pp. 82-102.
- Limat-Letenier, N. y Miguet-Ollagnier, Marie (1998), "Historique du concept d'intertextualité", en N. Limat-Letenier y Miguet-Ollagnier, Marie (eds.), *La intertextualité*, París: Las Belles Lettres, pp. 17-64.
- Locke, John (2005), *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Yuri (1979), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Mallarmé, Stephane. *Crise de vers*. 28 de abril de 2012.  
[<http://www.philosophia.cl/biblioteca/mallarme/Mallarme.pdf>]
- \_\_\_\_\_ (2005), *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Antología*, Madrid, Visor.
- Mateo (1985), *Santas escrituras*, Nueva York, Watchtower Bible and Tract Society, pp. 1201-1241.
- Márquez, Miguel Ángel (2003), "El poema en prosa y el principio antimétrico", *Epos. Revista de Filología*, núm. 19, pp. 131-148.
- Michelena Margarita, (2002), "Noticia bibliohemerográfica", *El Spleen de París*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-15.

- Mitre, Eduardo (1980), *Huidobro: hambre es espacio y sed de cielo*, Caracas, Monte Ávila.
- Mukarovsky, Jan (1946), "Sobre el estructuralismo", en Lovet, Jordi (ed.) (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Müller, Ashley y Francisco Salinas (2010), "Altazor y el vértigo de la escritura", *Revista Doble Vínculo*, núm. 1, pp. 20-34.
- Nietzsche, Friedrich (2000), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Navarro Tomás, Tomás (1971), *El arte del verso*, México, Colección Malaga.
- Novalis (2007), "Monólogo", *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Akal, pp. 69-70.
- Nycz, Ryszard (1993), "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", *Criterios*, julio, pp. 95-116.
- Ortega, Norma Angélica (2000), *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortega y Gasset, José (1985), *La deshumanización del arte*, Barcelona, Pensamiento Contemporáneo.
- Paz, Octavio (1956), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1985), "Decir sin decir", en *Vuelta*, octubre, núm. 107, pp. 12-13
- \_\_\_\_\_ (1990), *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral.
- Platón (2002), *El Crátilo o del lenguaje*, Madrid, Trotta.
- Pelligrini, Fernando (2007), "Introducción", en Isidore Ducasse (2007), *Obras completas. Los cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*, Buenos Aires, Argonauta, pp. 9-68.
- Plett, H. F. (1993), "Intertextualidades", *Criterios*, julio, pp. 65-94: 70-80.

- Quiroga, José Antonio (1988), *Los hilos del paracaídas: Vicente Huidobro y Altazor*, new Haven, Yale University.
- Reboul, Anne-Marie (1993), “El poema en prosa: aproximación a sus inicios”, en *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, núm. 3, pp. 157-169.
- Richards, Ivor Armstrong (1981), “The philosophy of rhetoric”, en Mark Johnson (ed.)(1981), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 48-62.
- Ricoeur, Paul (1981), “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”, en Mark Johnson (ed.)(1981), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 228-247.
- \_\_\_\_\_ (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, siglo XXI-Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*, Buenos Aires, Prometeo.
- Rimbaud, Arthur (1999), *Obra poética y correspondencia escogida*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Alianza.
- Romero, Plubio Octavio (2002), “La modernidad de Altazor: tradición y creacionismo”, en *La palabra y el Hombre*, núm. 121, enero-marzo, pp. 143-158.
- Russell, Bertrand (1974), *Los problemas de la filosofía*, México, Editora Nacional.
- Saussure, Ferdinand (1985), *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta.



- Silva Cáceres, Raúl (2001), “El hablante poético y los modos del canto extenso en *Altazor* de Vicente Huidobro” en *La Palabra y el Hombre*, núm. 17, enero-marzo, pp. 67-75.
- Shklovski, Victor (1917), “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.) (1976), *teoría de la literatura de los formaistas rusos*, México, siglo XXI, pp. 55-70.
- Trejo Caracciolo, Eduardo (1974), *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos.
- Turbayne, Colin Murray (1974), *El mito de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Valery, Paul (1995), *Estudios literarios*, Madrid, Visor.
- \_\_\_\_\_ (2010), *De Poe a Mallarmé*, Buenos Aires, el cuento de plata.
- Weinrich, Harald (1999), *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos.
- Yúdice, George, (1978), “*Temblor de cielo y Altazor*: Fracaso y triunfo del mito poético”, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, pp. 149-211.
- Yurkievich, Saúl, (2002), “*Altazor*: la metáfora deseante”, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*, Barcelona, Edhasa, pp. 159-169.
- Wittgenstein, Ludwig (1987), *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Alianza.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00215

Matrícula: 210382529

LOS LEJANOS MAYORES DE  
ALTAZOR

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 25 del mes de febrero del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT  
DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM  
DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: FERNANDO SALAZAR TORRES



FERNANDO SALAZAR TORRES  
ALUMNO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar*

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REWSÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL

DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM

SECRETARIA

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE