

GEORGE YÚDICE, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

Toda la poesía de Huidobro, según la tesis de este estudio, intenta «la reanimación o revitalización de metáforas y sintagmas fosilizados (desmotivados)» (p. 90). Además del análisis lingüístico —todavía de poca frecuentación en nuestra crítica— que facilite la comprensión de la obra, se propone estudiar la tensión estructural entre una verosimilitud romántico-modernista y una futurista. La metodología que utiliza, basada en postulados estructuralistas y posestructuralistas, varía con cada obra. Para el autor, no es *Altazor*, sino los ofrecimientos iniciales que culminan en *Poemas árticos*, los que representan el verdadero período creacionista. Es entonces cuando Huidobro incorpora estéticas de otros medios artísticos, como el cine y el cubismo pictórico. Sin el sistema cohesivo tradicional (rima, estrofa, etcétera), el poema busca otros recursos. El «tono» unificador se halla por medio de semas reiterativos, a menudo abstractos, y de isotopías, a veces contrastantes. Las imágenes «creadas» suplantán lo anecdótico, mientras que la escritura, de variedad tipográfica, se hace «quirúrgica» o elíptica. No se trata de la pura yuxtaposición de objetos ni es cuestión de realidades u objetos inventados o no inventados: se trata de palabras y de las relaciones entre ellas (p. 32). Son estas relaciones las que han de ser inventadas. En este sentido es en el que la obra del poeta chileno expande la conciencia del lector, llevándolo a una nueva manera de leer poesía y de sentir el lenguaje.

Quizá el estudio del lenguaje tropológico en *Poemas árticos* sea el mejor logrado, aunque la comprobación de vocablos que constituyen campos sémicos se haga onerosa. Puede apreciarse un sistema de permutaciones que intenta devolver el sentido original a la palabra. Esta remotivación del lenguaje implica además la subversión de la imaginería tradicional, el diálogo intertextual y la incorporación de elementos del mundo tecnológico del *esprit nouveau*, todo en una estructura nueva que, a la manera cubista, dispersa estos elementos y no restituye el diseño original (p. 95).

El profesor Yúdice comenta algunos puntos en desacuerdo con la crítica huidobriana anterior. Uno de sus argumentos se remite al consabido egocentrismo del poeta chileno (la crítica especializada no ha sabido «reparar en la fragmentación del yo poético. Esto se debe a que se interesa más por su biografía que por sus textos», p. 108). El sujeto se convierte en objeto, en una tercera persona, «los pronombres personales se mantienen como formas vacías, no hay referencias que los fijen» (p. 128). Tampoco han de hallarse los procedimientos que utiliza el poeta en sus propias teorizaciones estéticas, ya que no formuló «jamás un programa coherente con respecto a la praxis» (p. 115). Yúdice observa además que Huidobro pasa de la desarticulación cubista de su época creacionista anterior, ejemplarizada por *Poemas árticos*, a una segunda etapa que culmina en *Altazor*, donde su estilo se acerca más al dadaísmo y al surrealismo, a Tzara y a Eluard. Ya en *Automne regulier* aparecen las imágenes impertinentes e irrecuperables, la rima arbitraria, los efectos sonoros jitanjáforicos. Al aumentar el absurdo hay una vuelta a los recursos tradicionales de la poesía: la métrica, la estrofa, la cadencia regular y las aproximaciones a la rima. Huidobro niega la existencia de lo arbitrario en el arte porque busca en él un absoluto de libertad («y el que quiera negarme este derecho o limitar mis visiones debe ser considerado un simple inepto»). Su arbitrariedad es, por tanto, prevista y no mecánica.

*Altazor* es el «resumen de todas las rupturas posibles» (p. 203). Ofrece dos soluciones a «la trascendencia vacua» (la eterna nada): la destrucción del lenguaje para lograr lo desconocido, lo nuevo, y el juego irónico, la risa satánica de abo-lengo romántico. El autor ve aquí una relación estructural con obras de Baudelaire y de Lautréamont («caída → risa → desdoblamiento = autodestrucción», p. 164) como parte del proceso de crear un lenguaje nuevo. O visto de otro modo: mixtificación, desmixtificación y nuevo mito (p. 169). Estas tres etapas no se logran ilustrar con igual claridad. La desmixtificación ofrece las mejores posibilidades. Si Vicente Huidobro se vale de los recursos tradicionales, es sólo para revelar su condición de artificio y menoscabar su función poética. Huidobro parece querer probar, con toda suerte de transgresiones, hasta llegar a las texturas sonoras en su misma materialidad, que la comodidad del lector con un texto no siempre reside en mecanismos lógicos. Esto nos remite, podría añadirse, a los antiguos recursos de la poesía oral. Hay una desmixtificación de la poesía, del poeta, del hombre, de Dios (¿reflejos de herejías gnósticas?). Cuando el poeta exclama: «Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad? / ¿Qué ángel malo se paró a la puerta de tu sonrisa / con la espada en la mano?», sería como robarle su humanidad decir que esta caída «es emblema del fracaso de la aventura y del viaje poéticos» (p. 156). Estos versos van más allá de la metaliteratura. Entre una crítica objetiva y la deshumanización de la poesía, el balance puede ser precario. Bien está recordar que Yúdice no intenta una «interpretación» (énfasis del autor), sino más bien una naturalización (reconstrucción) que aclare los procedimientos. Y la estructura que encuentra en *Altazor* es interesante: exposición de la poética, puesta en acción del proceso desgramaticalizador de esa poética y, en los dos últimos cantos, la obra nueva y autónoma (p. 210).

Si *Altazor* presenta un conjunto unificado («el problemático trayecto de la poesía») como si fuera desasido de contacto humano, en *Ver* y *palpar* las tendencias parecen inconexas y aparece un nuevo elemento: una toma de conciencia de las relaciones entre su ser interno y la naturaleza circundante (p. 215).

Y «¿qué hacer después de *reducir* la pintura al lienzo en blanco o al color puro, la música al silencio o al ruido, la poesía al sonido puro o al grafismo?». Queda, concluye Yúdice, explorar todas las posibilidades de los materiales mismos, de las técnicas (p. 216). Podría argüirse que esa misma exploración es la que ha llevado al color puro o al silencio. Y que también queda el propio ser, pues estos versos no se han generado en el vacío. Así, en los últimos aportes del poeta chileno se observan tres vertientes: una poesía carente de verosimilitud referencial y estructural; una técnica reiterativa (que aprovecha la cualidad incantatoria del lenguaje) y la autodefinition (o regeneración) del yo poético.

Podría añadirse que si Huidobro ha aligerado el peso de las palabras y cortado los amarres de las tradiciones literarias (*Ver* y *palpar* nos trae «un saludo de Altazor / Que se fue de su carne al viento estupefacto»), ha eliminado también la gravedad de las causas de su caída. Y ya lo había librado en *Altazor* de la otra caída, la paradisíaca, pues no lo ata la ley de la conservación de la especie, esa «inmunda ley / Villana ley arraigada a los sexos ingenuos». Todo esto hace pensar que la clave lingüística de algunos pasajes pudiera hallarse dentro de un contexto gnóstico, que cuenta con variadas incidencias de intertextualidad en nuestra literatura.

El presente volumen no es de fácil lectura por su complejidad. George Yúdice, en un esfuerzo de erudición, ilustra sus observaciones con abundantes referencias textuales e intertextuales, apoyándose en conceptos teóricos que acompaña frecuen-

temente de claras definiciones. Estas citas son pertinentes y provienen de los estudios consagrados por la crítica internacional, y en especial la francesa, en sus tendencias más productivas (Jonathan Culler, Greimas, Genette, Tynianov, Benveniste, Kristeva y otros), por lo que sería conveniente agregarle un índice de temas y nombres. Contiene además una buena bibliografía general y un apéndice acerca de la relación entre el cubismo y la poesía. En fin, constituye un útil libro de referencia no sólo para aquellos interesados en la obra huidobriana, sino en la teoría literaria en general.

DOLORES M. KOCH

*Herbert H. Lehman College, CUNY.*

MAYA SCHÄRER-NUSSBERGER, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1979.

Esta lectura crítica de tres obras de Gallegos, hecha desde un punto de vista eminentemente literario, trasciende lo anecdótico y la inmediatez superficial de lo pintoresco. Es importante subrayarlo, pues, como lo afirma Juan Liscano en la introducción, «la obra de Rómulo Gallegos ha sufrido del uso político partidista que se le ha dado y del criollismo superficial con que se la ha leído». Ya don Mariano Picón-Salas, en una visión precursora, había percibido el «crítico más allá de la descripción de la naturaleza y el retrato de los personajes». Despojando su enfoque del riesgo de una crítica al nivel del enunciado inmediatezista, la profesora Maya Schärer-Nussberger analiza los símbolos y arquetipos universales, basándose teóricamente en Bachelard, Mircea Eliade y Bonnefoy, para llegar a la estructura profunda de las obras. Para la autora, «*Doña Bárbara* es la historia de un rito, *Cantaclaro* la historia de la poesía fundada en el poder espectral de las palabras y *Canaima*... la historia del mito». La empresa galleguiana es una perpetua búsqueda de sí. Casi todos sus héroes se dejan definir a partir de esa búsqueda, que coincide con la del origen, entendida como ausencia, como grieta o abismo. Doble movimiento contradictorio, deseo denunciado de antemano como imposible. La vuelta al origen es el único modo de reconciliar al ser con el lenguaje, pues la búsqueda de sí, rebasando los límites de una mera interrogación narcisista, tiende a adquirir las dimensiones de una empresa civilizadora y se concibe por medio del lenguaje. La imposibilidad de un encuentro consigo mismo aparece como el «mal de la palabra». La temática de Sarmiento —la lucha entre «civilización» y «barbarie»— presenta, según esta investigadora, variaciones en la obra de Gallegos, volviendo cada vez más complejo el significado de la barbarie y vacilando entre el horror y la fascinación, la condena y la admiración. A nuestro modo de ver, esa ambigüedad plurisignificativa es una de las características de la modernidad de Gallegos. La búsqueda de sí y la tarea civilizadora presenta la paradoja de que el *bien* del encuentro auténtico consigo mismo tiende a confundirse con el *mal* del acto bárbaro y violento. Luego se analizan los personajes y el rito, y la reorganización del espacio en *Doña Bárbara*, en su doble significación —el llano y el tremedal—, situando la obra dentro de la órbita sarmientina y la toma de conciencia del «lugar humano» en que el llanero vive confinado a la infinitud; el tremedal aparece como «la otra cara» infernal del llano y al mismo tiempo como paraíso perdido.