

Nihilismo y esperanza

Un estudio sobre una constante escatológica en la
poesía y en la poética *creacionista* de Vicente
Huidobro (1916-1931)

Patricio González Yunnissi

TESI DOCTORAL UPF / 2017

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Amador Vega Esquerra

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

A Neus

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento al Dr. Amador Vega Esquerro, director de esta tesis doctoral, por su apoyo, por sus críticas y comentarios a este trabajo, pero, sobre todo, por su paciencia, por esperar que esta investigación encontrará la luz y el sendero que la encaminase hacia su versión final.

Por otro lado, quisiera agradecer al personal de la Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra, por la ayuda prestada en la búsqueda de los materiales bibliográficos necesarios que hicieron posible esta investigación, en especial, a Xavier Brunet, por su disposición a solucionar los problemas que me iban aconteciendo a lo largo de este trabajo. También quisiera agradecer al personal de la Fundación Vicente Huidobro, por el apoyo brindado, en la ciudad de Santiago de Chile, en la búsqueda de materiales, documentos y archivos del poeta chileno, para desarrollar esta investigación.

Esta investigación contó con el apoyo de la Beca de Formación de Personal Investigador de la Generalitat de Catalunya (Agaur), que durante tres años me ha permitido dedicarme por completo a la elaboración de este trabajo.

Además, quisiera extender mis agradecimientos a mis buenos amigos, Claudio Gaete, por su compañía a lo largo de estos años y por la ayuda que me brindó en el estudio del idioma y de la poesía francesa. También a mi amigo, Luis Gustavo Meléndez, por las continuas conversaciones, filosóficas y fraternales, y los paseos que tuvimos durante este tiempo. Por último, quiero agradecer a mi muy buena amiga Karen Jacob, académica de la Facultad de Ciencias Humanas (UNAP), por su apoyo en varias materias importantes para esta investigación.

En especial, quiero agradecer a mis padres, Lucía y Eleodoro, pues, sin su esfuerzo, compañía y perseverancia no hubiese podido llegar hasta este punto de mi vida. También a mi hermana, Fadiana, esta tesis es tan tuya como mía. A mi compañera, Neus, por tu apoyo incondicional en esta aventura.

Resumen

Esta investigación busca comprender el lenguaje poético *creacionista* del poeta Vicente Huidobro desde una constante escatológica, que se articula en su poesía a partir de ciertas ideas estéticas y éticas románticas, simbolistas, modernistas (hispanoamericano), cubistas y de ciertas nociones y modelos estructurales de los lenguajes bíblicos del Génesis y el Apocalipsis. La consideración escatológica del estilo y de la poética *creacionista* de Huidobro, permitiría discernir una posible respuesta al problema que plantea su obra *Altazor* (1931), sobre la trascendencia (vacua) del lenguaje poético en su anhelo (ascético) de una nueva poesía: pura, autónoma, desligada de la tradición y del mundo objetivo. Problemática enraizada en la tensión fundamental que atraviesa por sus obras líricas escritas entre 1916-1931: el deseo de absoluto y la experiencia vacua del ideal. El contenido ético y estético que expresa esta constante escatológica en el lenguaje *creacionista*, permite suponer una respuesta al nihilismo que genera la experiencia del ideal o valor vacuo y deposita una confianza (esperanza) en la poesía (y en el arte), al enfrentarse con el vacío (y la incertidumbre) existente tras el fenómeno (moderno) de la muerte de Dios, la escisión del sujeto moderno y la crisis de los modos de representación tradicionales en el arte y en la política.

Abstract

This research aims to understand the poetic *creationist* language of the poet Vicente Huidobro from a eschatological constant, which is articulated in his poetry from ethical, aesthetic, romantic, symbolic, modern (Hispanic American), and cubist (literary) ideas, and from certain notions and aspects of the structural models of the biblical languages from the Book of Genesis and the Book of Revelation. The eschatological consideration and creationist poetics of Huidobro's style would allow to determine a possible answer to the problem he poses in his work *Altazor* (1931), about the (empty) transcendence of poetic language in its (ascetic) desire for a new poetry: a pure and autonomous one, detached from tradition and the objective world. A problem rooted in the fundamental tension that runs through his lyrical works written between the years 1916 and 1931: the desire of the absolute and the empty experience of the ideal. The ethical and aesthetic content that expresses this eschatological constant in the creationist language allows us to assume a response to the nihilism that generates the experience of the ideal or empty value and places a confidence (hope) in poetry (and in art), when confronted with the void (and uncertainty) behind the (modern) phenomenon of the death of God, the split of the modern subject, and the crisis of traditional modes of representation in art and politics.

Résumé

Cette recherche a pour objectif de comprendre le langage poétique *créationniste* du poète Vicente Huidobro depuis [la perspective] d'une constante scatologique, laquelle s'articule dans sa poésie à partir de certaines idées esthétiques et éthiques du Romantisme, du Symbolisme, du Modernisme (hispano-américain), du Cubisme (littéraire) et de certaines notions et modèles structurales des langages bibliques de la Genèse et de l'Apocalypse. La considération scatologique du style et de la poétique *créationniste* de Huidobro, permettrait discerner une possible réponse au problème que pose son oeuvre *Altazor* (1931) autour de la transcendance (vide) du langage poétique dans son voeu (ascétique) d'une nouvelle poésie: pure, autonome, dégagée de la tradition et du monde objectif. Problématique enracinée dans la tension fondamentale qui parcourt ses oeuvres lyriques écrites entre 1916-1931: le désir d'absolu et l'expérience vide de l'idéal. Le contenu éthique et esthétique exprimé par cette constante scatologique dans le langage *créationniste*, permet de supposer une réponse au nihilisme engendré par l'expérience de l'idéal ou la valeur vide, en même temps qu'il dépose une confiance (espoir) dans la poésie (et dans l'art). Cette confiance se trouve à la base de son affrontement de la vacuité (et l'incertitude) résultante du phénomène (moderne) de la mort de Dieu, la scission du sujet moderne et la crise des modes de représentation traditionnels dans l'art et la politique.

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Resumen.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Aspectos bio-bibliográficos del poeta Vicente Huidobro y criterios de esta investigación	1
2. Objeto de estudio	15
3. Objetivos e hipótesis de la investigación	15
4. Estado de la cuestión.....	16
4.1. <i>Altazor</i> : el problema de la unidad.....	17
a) El personaje.....	18
b) Su trayectoria: el viaje en paracaídas.....	21
4.2. La recepción por parte de la crítica literaria.....	26
4.3. Directrices de nuestra lectura de <i>Altazor</i>	30
a) Momento contractivo	32
Canto I.....	41
Canto II.....	46
b) Momento expansivo: Canto III – Canto VII.....	49
Canto IV	52
Canto V-VII	56
4.4. Sobre el manuscrito de <i>Altazor</i> y los orígenes de la obra.....	62
5. Estructura de la investigación	69
PARTE I. EL ESTILO Y LA POÉTICA CREACIONISTA	71
1. Primeros escritos teóricos y líricos (1914-1916).....	73
1.1. Non serviam, Pasando y pasando, El arte del sugerimiento.....	74
1.2. Adán: la mirada originaria.....	90
1.3. <i>El espejo de agua</i> : de la no imitación al “vocablo virgen de todo prejuicio”.....	93
2. Los procedimientos lingüísticos y estilísticos de la poética creacionista.....	99

3. El desgaste de la función denotativa del lenguaje en la lírica <i>creacionista</i> y el tránsito metodológico desde la semántica a la hermenéutica para su estudio	119
4. La retórica creacionista de Huidobro	123
5. La autonomía formal del poema y el conflicto entre creación y <i>mimesis</i>	130
6. La insuficiencia del lenguaje poético o la experiencia vacua del ideal	144

PARTE II. LA POÉTICA *CREACIONISTA* Y SUS RELACIONES CON LA TRADICIÓN LITERARIA

1. El silencio de la tradición y la pervivencia del (un) misterio: una aproximación de la égloga huidobriana a la égloga sanjuanista	151
1.1. La tensión estructural de la búsqueda	154
1.2. <i>En el fondo de sí mismo no hay sino un Otro</i> . Distancia y diferencia en la noción de enajenación y éxtasis en el hablante lírico	159
1.3. El silencio y la muerte de los motivos y las figuras literarias del género eglógico	164
1.4. Crisis del concepto renacentista de naturaleza	169
1.5. Lo insólito: la vida tras la muerte del pasado y de la tradición	179
2. <i>Ecuatorial</i> : el empleo del modelo literario y del imaginario apocalíptico	183
2.1. Estructura y temática	187
2.2. El hablante y la fuente de la sabiduría revelada	191
2.3. Las visiones	194
a) La gran guerra europea: uso de los signos apocalípticos sobre el fin	194
b) Las alturas celestiales: voz y visión totalizadora del tiempo y la historia	206
2.4. Roma—Babilonia	225
2.5. El fin de “las instancias últimas de decisión” y el vacío que impulsa una redefinición del concepto de lo político y lo religioso	232
2.6. El fin de los “milenarismos de presente”	248
a) El milenarismo del Sacro Imperio	249

b) El milenarismo eclesial	256
c) El fin del paradigma ideológico del <i>imperium christianum</i> y la apertura a una redefinición de la idea de universalidad	259
2.7. Fin-al del poema: transformación o resignificación de la idea de fin apocalíptico. Pervivencia y diferencia del modelo escatológico (concordancia – consuelo) y de lo pensado bajo la noción de reino..	261
a) El “Alfa” y la “Omega”, la cruz y el círculo o la era de la máquina	262
b) Fin inminente → fin inmanente: el tiempo de la crisis. Modelo temporal de <i>transición</i> escatológica y desgaste del paradigma de concordancia en las ficciones literarias modernas.....	271
c) Continuidad y diferencia del modelo escatológico de la apocalíptica y de las formas convencionales del paradigma de concordancia en <i>Ecuatorial</i>	281
d) Jerusalén, Roma , Cruz del Sur o “el nuevo cielo y la nueva tierra”	291
CONCLUSIÓN	317
BIBLIOGRAFÍA.....	327

INTRODUCCIÓN

1. Aspectos bio-bibliográficos del poeta Vicente Huidobro y criterios de esta investigación

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba [...] La poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio final [...] La poesía es el lenguaje de la Creación.¹

Estas breves frases extraídas del manifiesto *La poesía*, leído por el poeta Vicente Huidobro en el Ateneo de Madrid en el año 1921, resumen su concepción de la poesía y definen los polos axiológico y teleológico que constituyen la idea de creación en la poética de Huidobro. Asimismo, estas frases nos entregan, de manera mítica, los conceptos elementales que articulan la constante escatológica que opera en su poesía y a la cual esta investigación busca comprender y explicitar tanto en los procedimientos lingüísticos destinados para la configuración de las imágenes poéticas como en la retórica *creacionista* de Huidobro.

Vicente García Huidobro Fernández nació en Santiago de Chile el 10 de enero de 1893. Su vasta producción literaria, desarrollada entre los años 1911-1948, alcanza a cubrir todos los géneros literarios: poesía, ensayo, novela, teatro. Siendo, no obstante, mayormente conocido—o *desconocido*, según indica el crítico literario de la obra huidobriana, René de Costa (1996:7)—como poeta *vanguardista*, pues más de la mitad de su obra se desarrolla en verso. La producción literaria de Huidobro, sin embargo, sufre distintas fases o momentos que, si bien consiguen renovar desde el punto de vista del estilo o de la técnica su expresión, estas distintas modalidades expresivas que su literatura adopta a lo largo de los años, convergen al interior de un proceso, en el que el fondo de sus intereses e ideas artísticas se mantiene insistentemente emanando, por un caudal que consigue

¹ *La poesía*, [11-14/37-40], pp. 1296-1297. Para esta investigación las citas, menciones de páginas y otras referencias a escritos del poeta Vicente Huidobro, salvo que se indique lo contrario, remiten a: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003. La forma en que citaremos: se indica, a pie de página, título del poema, ensayo o manifiesto, seguido entre corchetes, se especifica número o línea de verso o frase (según corresponda) y, por último, número de página.

vincular el inicio y el final de su labor, bajo la persistente búsqueda de una nueva poesía y de una nueva experiencia estética.

Huidobro comienza su producción en verso cuando el ambiente literario en Santiago de Chile, como en el resto del continente, está completamente absorbido por el modernismo—para nosotros, los hispanoamericanos, “nuestro verdadero romanticismo”, como precisa el escritor Octavio Paz (2010:410). Sus primeros poemarios: *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1913), *Canciones en la noche* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914), predominantemente influidos por la temática y el estilo literario tradicional del modernismo hispanoamericano, o de una cierta línea romántico-simbolista tardía, afín con la corriente finisecular hispanoamericana fundada por los trabajos de los poetas Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig, conforman la primera etapa de la producción literaria huidobriana. Etapa de búsqueda, encuentros y retrocesos, hacia una expresión singular, pero que, a juicio de muchos estudios sobre su obra, en nada anuncian el futuro lenguaje de vanguardia de su mejor poesía, pues estos poemarios continúan con la métrica, las estructuras y normativas programáticas del modelo retórico tradicional decimonónico (Hahn 1998:15-16).

Lo que sí, en cambio, anticipa la posterior producción literaria de Huidobro, son sus primeros escritos teóricos *Non serviam* (1914), *Pasando y pasando* (1914) y el Prólogo a su libro *Adán* (1916), en los que el poeta comienza a desarrollar una reflexión en torno a los elementos compositivos y formales del lenguaje poético, como también a definir su propuesta antimimética de la poesía. Es significativo reconocer esta suerte de desfase, ruptura o falta de correspondencia que producen estos trabajos teóricos sobre su anterior producción poética y la apertura estética que ellos generarán sobre sus obras líricas posteriores. Pues se suele insistir que Huidobro concibe y accede a la idea de una nueva poesía de forma teórica antes que en su técnica como poeta (Goic 1974:58). Esta visión es de suma importancia para comprender cómo el pensamiento o la especulación teórica sobre el arte se conjuga con la búsqueda de nuevos medios de expresión para el lenguaje poético en sus obras a partir de 1916. En ellas, es posible observar cómo la expresión lírica propiamente tal, tiende a fusionarse con nociones y materiales especulativos de otros discursos no-estéticos, consiguiendo, de este modo, abrir su sentido hacia contenidos éticos, metapoéticos y metafísicos.

A partir de estos escritos teóricos, se puede reconocer que el acto creador del lenguaje es el centro, impulso inicial y razón última del proyecto poético y estético huidobriano, que busca “expresar sólo lo inexpressable”², pues: “un poeta debe decir esas cosas que sin él jamás serían dichas”³. Lo aún-

² *La poesía*, [29-30], p. 1297.

³ *El creacionismo*, [64], p. 1340.

no-dicho, lo que aún no es, pero que debe ser y ser dicho por el poeta, es la afirmación y finalidad de una “voluntad inaugural” (Hahn 1998:29-38), *adánica*, de una conciencia que despierta⁴, para dar con un lenguaje nuevo, que sea simiente de una renovación estética en el seno mismo de la tradición literaria y una apertura artística hacia la regeneración espiritual del hombre y su mundo: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata”⁵, sostiene en el poema “Arte poética”, el primero de las nueve composiciones que conforman el libro *El espejo de agua* (1916), poemario que demuestra, ya en su praxis poética, el cierre de su etapa modernista y el comienzo de su poesía *creacionista*.

Aquel mismo año de 1916, Huidobro viaja a Buenos Aires y dicta una conferencia en el Ateneo Hispanoamericano, lugar en el que fue bautizado como *creacionista*, por sostener que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear⁶. Al igual que la denominación de la pintura de Braque y la de Picasso como cubista, según haya sido impuesta por el pintor Henri Matisse o por el crítico de arte Louis Vauxcelles, el nombre de *creacionismo* asignado a la poesía y a la poética de Huidobro, fue una invectiva, lo cual demuestra la incompreensión que, tanto en el público como en el ámbito intelectual hispanoamericano del momento, generaban las apreciaciones estéticas y los artificios literarios del joven poeta chileno. Huidobro recuerda, en su manifiesto *El creacionismo* (1925), que el filósofo argentino José Ingenieros, el cual había asistido a esta conferencia en Buenos Aires, tras la comida brindada al poeta, le sostuvo: “su sueño de una poesía inventada en todas sus piezas por los poetas me parece irrealizable, aunque usted la haya expuesto de una manera tan clara y aun científica”⁷. Si bien el nombre de *creacionismo* fue impuesto a su poesía, tal denominación será luego asumida y defendida por el poeta, durante la segunda década del siglo XX, una vez Huidobro estreche relaciones con los movimientos artísticos de la vanguardia parisina.

Con sólo 23 años de edad, y tras haber publicado ya siete obras y una serie de artículos literarios en su revista *Musa Joven*, como también tras haber realizado ya las lecturas que contribuirán a la definición de los primeros planteamientos de su teoría *creacionista*: Stéphane Mallarmé, Rubén Darío, Gabriel Alomar, Armando Vasseur y, fundamentalmente, Ralph Waldo Emerson; el poeta viaja en el vapor Infanta Isabel de Borbón junto a su familia, una criada y una vaca, en el mes de noviembre, con destino a Europa. Comienza, de esta manera, su aventura literaria, instalándose de

⁴ “Adán como el que despierta de un gran sueño / atónito miraba el universo”. *Adán*, [219-220], p. 332.

⁵ *Arte poética*, [6-7], *El espejo de agua*, p. 391.

⁶ *El creacionismo*, [22-26], pp. 1338-1339.

⁷ *Ibid.*, [29-31], p. 1339.

lleno en París y en el medio intelectual liderado por el poeta Guillaume Apollinaire.

Son años de mucha agitación intelectual y social, que fructifican en un gran período de creación para el joven Huidobro. En tan sólo unos meses se le ve integradísimo en el meollo artístico de la capital francesa. Hace amistad con los poetas Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Paul Dermée, Paul Éluard, los pintores Juan Gris, Pablo Picasso, el escultor Jacques Lipchitz, el músico Erik Satie. Funda, junto a Pierre Reverdy, la revista parisina *Nord-Sud*, en la que publica, traducidos al francés, y de acuerdo a los procedimientos lingüísticos y a los juegos tipográficos impulsados por el grupo *Nord-Sud*, o también llamado, cubismo literario, algunos poemas de su anterior obra *El espejo de agua*.

Huidobro se empapa de las nuevas técnicas literarias, aplicadas ya por Apollinaire en sus poemas *Zone*, *Les Fenêtres*, *Lundi Rue Christine* (1912-1914): verso libre, desprovisto de puntuación, principio de simultaneidad o contrastes semánticos simultáneos, fragmentos de frases reales o poemas conversación, los cuales—salvando las complejidades conceptuales que supone relacionar los elementos compositivos del lenguaje de dos tipos de arte tan diferentes, pero aun así tan próximas, como la pintura y la poesía—, poseen más de una vinculación con los recursos formales utilizados por el cubismo (Picasso, Braque, Gris, Léger) y el orfismo de Delaunay. El escritor Octavio Paz distingue que esta convergencia de recursos artísticos que se observa entre la poesía de aquellos años con la pintura cubista, “no fue literaria ni verbal sino conceptual; más que un lenguaje, los poetas recogieron de la experiencia cubista una estética” (2010:437). En este sentido, estos procedimientos literarios y pictóricos promoverán una modificación del tradicional concepto de *mimesis* y del ideal clasicista basado en una actitud contemplativa y desinteresada frente al objeto estético por parte del lector u observador (Jauss 2004:192). La proclamación de algo nuevo, un cambio de época, palpita en los trabajos de estos poetas, pintores y escultores, que renovarán el lenguaje del arte y de la lírica moderna, como también la comprensión sobre la experiencia estética.

En 1917, Huidobro publica en París, *Horizon carré*, libro en el que incorpora estas nuevas técnicas literarias promulgadas por el grupo *Nord-Sud*, y que da inicio a una serie de poemarios escritos en francés: *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), *Hallali* (Madrid, 1918), *Saisons choisies* (París, 1921), *Automne régulier* (París, 1925), *Tout à coup* (París, 1925). La adopción de la lengua francesa, lleva al crítico literario Alberto Rojas Giménez, a presentar de manera irónica al poeta en una de sus crónicas artísticas: “éste es Vincent Huidobro, poeta francés, nacido en Santiago de Chile” (García-Huidobro 2000:48). La atmósfera artístico-intelectual que se vive en París

durante los años de la Primera Guerra Mundial y esta honda experiencia adquirida por el poeta en el estudio del arte y de sus medios de expresión, queda reflejada en una entrevista concedida a Carlos Vattier para la *Revista Hoy*, con fecha del 11 de septiembre de 1941. Ante las preguntas del entrevistador: “¿Cuál es el período de su vida que contribuyó a enriquecer más su espíritu? ¿A revelarlo, a madurarlo? ¿Dónde y cuándo?”, Huidobro responde,

El período de la Gran Guerra y de la Revolución Rusa. Yo vivía entonces en Francia. Era la época heroica, en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo. El estampido de los cañones no ahogaba las voces del espíritu. La inteligencia mantenía sus derechos en medio de la catástrofe; por lo menos, en Francia. Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo (García-Huidobro 2000:204).

La declaración de Huidobro demuestra que en el ambiente artístico del movimiento cubista no sólo se buscaba renovar los cánones y valores del arte tradicional, sino también innovar la experiencia estética para transformar las condiciones mismas de la realidad. Arte y praxis vital conformaban un todo, y esta conjunción, era una de las mayores ambiciones que impulsaba el ideario vanguardista. Esta será sin duda la más arriesgada de sus apuestas, como también, según el parecer del historiador Eric Hobsbawm (2009), el más rotundo de sus fracasos.

A esta serie de modificaciones formales, estilísticas y representativas, que anima al arte pictórico y literario europeo desde inicios del siglo XX, se debe agregar el conjunto de descubrimientos científicos que suceden también durante los primeros años de este siglo, teorías y experiencias metodológicas que renovarán los campos del pensamiento y los de la técnica. A comienzo de esta centuria aparecen los trabajos de los físicos Maurice Boucher, *Ensayo sobre el hiperespacio* (1903), y de Albert Einstein, la primera *Memoria sobre la relatividad* (1905), en los que se pondrán a prueba y reformarán conceptos como los de espacio, materia, energía y tiempo. En los campos físico-matemáticos se difunden las teorías posteucledianas, que tienden a modificar la concepción tridimensional del espacio, planteando posibilidades de dimensiones no perceptibles de manera sensible sino de manera abstracta o intelectual. En la filosofía se propagan las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas. Henri Bergson lleva a cabo sus planteamientos sobre el concepto de duración y simultaneidad y Edmund Husserl publica en 1913 *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, que se convertirá en la obra fundamental del movimiento fenomenológico, y que aportará al conjunto de la disciplina filosófica, importantes modificaciones lógicas y

epistemológicas a la problemática de la conciencia del objeto. El conjunto de estos nuevos planteamientos teóricos y metodológicos promueven cambios sustanciales que consiguen derribar los cimientos mismos del concepto de realidad que se traía desde el siglo XIX. A su vez, logran estimular una crítica y un tránsito desde el positivismo decimonónico hacia una renovación intelectual en la que resurgen, no obstante, visiones idealistas, vitalistas y espirituales. El arte no está ajeno a estos planteamientos, y muchas de estas concepciones ingresan en las nuevas propuestas pictóricas y literarias. Algunos críticos suelen insistir en la relación que se establece entre el concepto de simultaneidad de Bergson y la llamada fase analítica del cubismo de Braque y Picasso, asimismo, observan ciertas correspondencias estructurales entre la fase sintética del cubismo con los planteamientos fenomenológicos de Husserl (De Micheli 1994:210-216). En el caso de Huidobro, estos nuevos planteamientos científicos y filosóficos de la época, serán incorporados de manera general en su reflexión teórica sobre el arte, tal como se observa en su ensayo *La creación pura* del año 1921.

En una breve estancia en Madrid durante el segundo semestre del año 1918, Huidobro publica dos libros que provocarán un fuerte impacto en el ambiente literario de la capital española: *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Para muchos críticos, estas dos obras inician la poesía de vanguardia en lengua castellana. Huidobro, como agente literario que trae consigo los nuevos recursos del arte poético parisino, repite el gesto innovador que Rubén Darío diera a las letras hispánicas en su paso por la península ibérica. Un aire nuevo, auroral, que refresca el ánimo de muchos poetas y los despierta del letargo modernista en el que permanecía enclaustrada la poesía española. El efecto que producen estas obras sobre los poetas españoles Guillermo de Torre, Isaac del Vando Villar, e inclusive en el argentino, Jorge Luis Borges, entre otros, contribuye a la gestación del movimiento literario *ultraísta*. Huidobro comienza así su actitud de propaganda y casi, podríamos sostener, de fundador (mesiánico) de un nuevo lenguaje, de un mundo nuevo, actitud que se une a sus convicciones romántico-simbolistas de sus primeros años de producción: la función reveladora del poeta, en tanto vate visionario y su deber de modernidad, el ser la voz o la lengua de expresión de su tiempo. Sin embargo, esta actitud de fundador no siempre será recompensada y le acarreará más de alguna que otra polémica o rencilla literaria con sus pares poetas, respecto a derechos, deberes y reconocimientos de paternidad sobre los nuevos movimientos líricos emergentes: “Je suis arrivé en retard pour prendre le train que j’avais mis en marche”, sostiene en *Avis aux touristes*, uno de sus manifiestos, de corte visual, del año 1925⁸.

⁸ *Avis aux touristes*, p. 1359.

Ahora bien, el impacto que el poema *Ecuatorial* produce en la poesía en lengua castellana, transcurridos ya casi cien años de su publicación, es innegable. Como señala Óscar Hahn, para los lectores de 1918, el poema “era desconcertante y sorprendente, porque escapaba a los marcos de referencia conocidos y controlados en el ámbito hispánico” (1998:29). Huidobro, como buen conocedor de la poesía en lengua castellana, era consciente de que los recursos compositivos empleados en este poema, marcarían un antes y un después en las letras españolas. Lo más impresionante de esto, desde un punto de vista estético, es que el poeta en esta obra fusiona los lenguajes del llamado estilo *Nord-Sud* con algunos elementos formales y estructurales del lenguaje de la apocalíptica judeocristiana, dando a entender el carácter escatológico en el que se inscribe el poema, como toda su propuesta estética *creacionista*, en tanto signo del “fin de una época y el comienzo de otra” (Hahn 1998:30). Es a partir de este momento, en el que se hace manifiesto, cómo la obra y el pensamiento literario y estético de Huidobro establece una dialéctica en la que los dos polos, axiológico y teleológico (Génesis y Apocalipsis), que mitifican la idea de creación poética, se invierten, en un proceso permutacional de negación (fin) y (re)configuración (inicio), que definirá la combinatoria (semántica) de los procedimientos lingüísticos y determinará el régimen estético transicional que afecta a las imágenes poéticas en su poesía, como veremos en nuestro estudio.

La actitud negativa que adquiere la poesía y la poética huidobriana, se intensifica con creces en su producción literaria realizada durante la segunda década del siglo XX. La vertiente rebelde, iconoclasta y rupturista de sus primeros escritos teóricos se une a una enérgica postura desacralizadora y contestataria frente a los valores de la religión cristiana y a los modelos literarios de la tradición occidental. La afirmación de la voluntad del yo lírico huidobriano y el deseo de absoluto en la búsqueda de significados nuevos por el lenguaje poético en sus obras de 1916-1918, da paso a un proceso de negación, violencia y destrucción del lenguaje, como también de escisión del sujeto, a partir de sus obras de 1925, *Automne régulier* y *Tout à coup*, y como proyecto de liberación total en su poema largo *Altazor* de 1931. Considerado, este último, por la crítica literaria, como su obra mayor. A lo largo de todo este poema, recorre una rotunda convicción de que el proyecto total de una nueva poesía sólo es posible tras la destrucción del lenguaje y de la tradición, lo cual involucra el sacrificio radical de la lengua para su completa purificación, regeneración o renacimiento. Se afianza, de este modo, en la poética huidobriana, su actitud apocalíptica-escatológica, como función destructora y reveladora de un lenguaje y un mundo nuevo.

En *Tout à coup*, Huidobro continúa con una línea abierta en su poesía desde su obra *Horizon carré* y que se inscribe en la llamada tradición de la

trascendencia vacua por Hugo Friedrich, en su trabajo *La estructura de la lírica moderna*. Una tradición que, para Friedrich, tiene sus inicios en el romanticismo, pero que adquiere su mayor alcance en el simbolismo de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, cuya problemática estética y metafísica evidencia una cierta insuficiencia del lenguaje para dar alcance a un absoluto y que revela asimismo la experiencia moderna del ideal vacuo. Esta tradición se entronca con el fenómeno (religioso) de la muerte de Dios, cuyas primeras señales en la literatura moderna se encuentran en la obra de Jean Paul como también en la de Gérard de Nerval. La ironía (romántica) se muestra en *Tout à coup* como el recurso más evidente con la que el poeta se relaciona con los valores y símbolos religiosos del cristianismo. Esta obra, por otro lado, adquiere una suerte de escritura de *performance*, que se aproxima al estilo literario del dadaísmo y a la praxis escritural automática del surrealismo, aunque Huidobro parece parodiar sus recursos y procedimientos.

Ya en su libro *Manifestes* (París, 1925), una serie de escritos teóricos y programáticos que parecen haber surgido como respuesta y defensa de su estética *creacionista* ante la publicación del *Primer manifiesto surrealista* de André Breton (1924), Huidobro critica la escritura automática del surrealismo y el concepto de azar y de lo arbitrario en literatura que, según él, promovía el dadaísmo. La posición teórica de su *creacionismo*, en estos manifiestos, consigue madurar la propuesta antimimética, la autonomía del lenguaje poético y la preocupación que destina por la recepción del objeto estético, en tanto modificación de la tradicional actitud contemplativa, que desarrolla en sus primeros escritos del año 1914. Frente al surrealismo y al dadaísmo, Huidobro defiende un arte poético que vincula la reflexión y la expresión, como unión del sentimiento y la razón, siguiendo, de este modo, una línea teórica cubista, preocupada por los elementos formales y compositivos del lenguaje artístico, que pretende reivindicar el concepto de *poiesis* y el del arte como concepción, concreción y manifestación de una verdad (intelectual) superior por medio del arte.

Estas dos líneas, la tradición de la trascendencia vacua y la preocupación formal del lenguaje poético, convergen en la problemática que suscita su obra *Altazor o el viaje en paracaídas: poema en VII cantos* (1919) (Madrid, 1931). La búsqueda formal de una nueva poesía se enfrenta con el problema de la pérdida o la ausencia de todo ideal, como también con la crisis de los valores morales del cristianismo. El encuentro de Huidobro con la obra de Friedrich Nietzsche resulta esencial para comprender el planteamiento final de la obra y para sellar la ruptura total del poeta con el cristianismo. Asimismo, la obra de Nietzsche orienta en el tratamiento del nihilismo en *Altazor*, ayuda a precisar sus síntomas, consecuencias y su posible “superación”. En este sentido, en *Altazor* converge uno de los asuntos claves del pensamiento de Nietzsche, el nihilismo, el más inquietante de

todos los huéspedes, entendido, como desvalorización y transvaloración de todos los valores (o de los valores supremos). Un “proceso”, como el de la tarea nietzscheana, la negación de los antiguos valores y la necesidad de una nueva creación de valores, se fusiona con la dialéctica que establecen los polos, ya invertidos, de la definición de creación en Huidobro, negación y (re)configuración.

En su libro de aforismos *Vientos contrarios* (Santiago, 1926), en el que nuevamente se observa la influencia que el estilo literario del filósofo germano realiza sobre el poeta chileno, Huidobro nos entrega, en un pasaje titulado “Silvana Plana”, unas señales importantísimas para comprender la relación que *Altazor* guarda con la obra de Nietzsche:

Estoy aquí, en Silvana Plana, alojado en el mismo cuarto en donde Nietzsche escribió las últimas páginas de su *Zaratustra*. ¿Y qué? Nada, absolutamente nada. Aquí he escrito el capítulo V de mi *Altazor*. ¿Y qué? Nada, absolutamente nada. Del hombre Nietzsche, del acróbata que saltaba de un planeta a otro, del insolente que parado en el vértice de una estrella lanzaba sus carcajadas rellenas al vacío y tiraba pelotillas a Dios, no queda nada” (Huidobro 1976:819).

La expresión: “Nada, absolutamente nada”, se repite varias veces en este pasaje del libro, como señalándonos el problema que se exhibe al final (o al inicio, o al centro) de la lectura de *Altazor*, cómo entender esa nada o ese vacío, la ausencia, la pérdida, o lo vano, que unido con la experiencia de la desvalorización de todos los valores y con el problema de la muerte de Dios, afecta la trayectoria altazoriana, en su búsqueda formal de un nuevo lenguaje o de una nueva poesía. Las últimas líneas de este pasaje de *Vientos contrarios*, evidencian además dos temas esenciales que, unidos con el problema del nihilismo, aproximan a *Altazor* con la obra de Nietzsche: “¿Por qué a veces siento este rencor por el hombre? ¿Por qué siento este desprecio que llega hasta las náuseas? Ayer encontré escritas en un árbol estas palabras: ¿Busco acaso la felicidad? ¡Busco mi obra, busco mi vida!” (Huidobro 1976:819). Por un lado, la cuestión de que el hombre, o el concepto de hombre, es algo que debe ser superado, que en el caso de *Altazor* se vinculará también con el asunto del lenguaje y de la tradición artística y religiosa, para el re-nacimiento de la poesía. Por otro lado, estas líneas nos introducen en el tema de que la búsqueda de un nuevo lenguaje, de un nuevo mundo, no debe conducir al fin ególatra de la propia satisfacción como tampoco a la irresolución del hombre frente al ideal ascético, sino a la búsqueda de la propia obra, el *gran mediodía*, el eterno decir sí, que anuncian las “¿enseñanzas?” de Zaratustra.

Altazor y el poema extenso escrito en prosa *Temblor de cielo*—publicado en Madrid el mismo año que el primero—, libro en el que Huidobro emplea también varios recursos del Apocalipsis bíblico de Juan, para demostrar el fin de una era, el corte con la tradición y el desmoronamiento de los valores celestiales, supraterráneos del cristianismo: “¿Oyes clavar el ataúd del cielo?”⁹—, cierran una etapa central de la lírica huidobriana, por no decir, directamente, que sellan el *creacionismo* de la etapa primera de su producción literaria y del contacto de ésta con los movimientos artísticos de la vanguardia parisina. Estos libros constituyen el fin de los experimentos formales en torno al lenguaje: “otra cosa otra cosa buscamos”¹⁰, para dar paso a una poesía de tipo conversacional, dialogante, como la que se observa en sus poemarios de madurez, publicados durante la década del cuarenta, pero pasando previamente, por sus escritos de corte más social y de compromiso político, como los que produce a lo largo de los años treinta, en los cuales, sin embargo, no decrece la búsqueda de una nueva poesía ni la necesidad de una innovación de la experiencia estética. El tránsito radical será salir de una suerte de solipsismo lírico hacia la expresión de una poesía total, como el anuncio de un nuevo canto que busca darse por entero al mundo y a los demás: “Hay que saltar del corazón al mundo / Hay que construir un poco de infinito para el hombre”¹¹, escribe en el poema “Contacto externo” de 1932.

Durante los años treinta, ya de regreso en Chile, Huidobro comienza una literatura de propaganda y de contenido político, problemática en la cual, sin embargo, ya había incursionado antes con su novela-ensayo *Finis Britannia*, publicada en París en 1923, en la que denunciaba las actitudes imperialistas británicas en la India. En 1934, publica *La Próxima*, novela en la que despunta con una fuerte preocupación ecológica por el futuro de la sociedad, ante el inminente holocausto del viejo mundo condenado a su extinción, y que anticipa, de alguna manera, la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Durante esta misma década Huidobro ingresa a las filas del Partido Comunista, agrupación a la que, no obstante, pronto abandonará, según algunos, por decisión personal ante el pacto germano-soviético, entre Hitler y Stalin, años antes de estallar la guerra. Para otros, porque Huidobro se habría negado a realizar una escuela de cuadros a una célula de zapateros. Lo cierto es que el carácter ácrata y rebelde de Huidobro no concordaba con el espíritu de disciplina y de obediencia al comité central que caracterizaba a la militancia comunista. Por otro lado, Huidobro tomará una clara actitud de crítica al comunismo, en la que el fundamento de su postura política se vincula con las líneas del anarquismo de Kropotkin y Bakunin, pues: “es incomprensible que un individuo que

⁹ *Temblor de cielo*, [1017], p. 869.

¹⁰ *Altazor*, [III, 948], p. 766.

¹¹ *Contacto externo*, [14-15], Ver y palpar, p. 967.

haya estudiado profundamente la sociedad actual no sea comunista. / Es incomprensible que un individuo que haya estudiado profundamente el comunismo, no sea anarquista”, escribía durante los años veinte, en su libro de aforismos, *Vientos contrarios* (Huidobro 1976:832-833).

Como resume magníficamente el crítico René de Costa (1996:231), la consigna programática de Huidobro durante los años treinta, ya deja ser crear para pasar a la acción, a luchar. En una entrevista concedida a la *Revista Tierra*, en el año 1937, Huidobro resume con una claridad sorprendente la distancia que separa a un poeta de mediados del siglo XIX de un poeta vanguardista que ha asumido la praxis artística en función de la revolución social, eslogan del período. “Consciente” del problema de la alienación y de la evasión que afecta a la sociedad moderna y al artista e intelectual en particular, y ya no sólo suponiendo la “alquimia del verbo”, como Baudelaire, e incluso como él mismo afirmara durante la década anterior, como antídoto o medio por el que superar la enajenación y la soledad; Huidobro, ante la pregunta sobre si “existe contradicción o concordia entre el llamado de la poesía y de la revolución”, sostiene en una de sus posiciones más enérgicas de este período que,

La tradicional rebeldía del poeta está plenamente justificada por la evolución social. Como lo estaban ayer sus fugas, sus refugios en la soledad; su locura y sus suicidios. El poeta no puede sentirse cómodo en una sociedad injusta y casi sin esperanzas de justicia. Hoy no podemos aceptar esos modos de evasión porque la lucha está planteada, gracias a un despertar evidente de la humanidad y tenemos esperanzas. Hoy tenemos que luchar [...] Nada justifica hoy la torre de marfil ni tampoco otras evasiones. El poeta, el intelectual ya no está solo en su hambre de justicia y sus anhelos de una más perfecta estructura, lo acompañan millones y millones de seres humano. (García-Huidobro 2000:157).

La programática a luchar se concentra fundamentalmente contra el fascismo emergente en Europa. Huidobro acude al llamado internacional de defensa de la República durante la Guerra Civil de España. Participa en el Congreso de Escritores de la Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture en París y luego en el Segundo Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura en Valencia. Tiene una breve incursión en el frente de Aragón al mando de las tropas del General Líster. Fruto de esta preocupación por los destinos de la breve República española, dirige y publica algunos artículos en su defensa, en los dos tomos de la *Revista Total* (Santiago, 1936-1938).

Su clara vocación política durante toda esta década, a la par que contribuye a la elaboración de bastantes escritos en prosa, parece disminuir su producción en poesía, pues durante esta época son inexistentes sus publicaciones en este género. Sobresalen, no obstante, algunos poemas de corte político escritos durante este período y editados de manera póstuma: “Canto al primero de mayo”, “URSS”, “Despertar de octubre de 1917”, “Elegía a la muerte de Lenin”—en el que concluye con el siguiente verso: “Desde hoy nuestro deber es defenderte de ser dios”¹², verso que se anticipa a su tiempo, como si buscara salvaguardar de los personalismos comunistas (o de todo personalismo político). Estos dos últimos poemas, fueron considerados por Pablo Neruda, “como parte fundamental de la contribución de Huidobro al gran despertar humano” (1975:116). Dentro del género novelesco, Huidobro publica, además, *Papá o el diario de Alicia Mir* (Santiago, 1934), *Tres novelas ejemplares* (Santiago, 1935)—en colaboración con Hans Arp—, *Cagliostro* (Santiago, 1934)—novela-film por la cual ya antes, en New York en el año 1927, recibe un premio internacional de la League for Better Pictures por su guion—, *Sátiro o el poder de las palabras* (Santiago, 1939). En teatro publica *Gilles de Raiz* (París, 1932) y *En la luna* (Santiago, 1934).

Durante la última década de su producción literaria salen a la luz en Santiago de Chile, los poemarios *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, ambos publicados en 1941, que recogen, en su gran mayoría, poemas escritos entre los años 1923-1934. Los poemas “Hasta luego”, “Canción de Marcelo Cielomar”, “Ronda de la vida riendo”, “Poema para hacer crecer los árboles”, pertenecientes al poemario *Ver y palpar*, parecen continuar con una línea abierta desde *Altazor*. El segundo de ellos, recuerda los juegos de lenguaje o las fórmulas de “nonsense”, a la manera de Lewis Carroll, que son propios de la lengua altazoriana. En *El ciudadano del olvido*, Huidobro continúa además con una gran poesía de contenido metafísico, pero también social que, de lejos, tiende a mantener las tensiones esenciales que caracteriza el universo imaginario de la gran obra de Huidobro. Ambos poemarios muestran un tipo de “poesía parlante”, como Huidobro la definiera en una carta a Juan Larrea, es decir, una poesía que parte, pero también se aleja de los modos habituales de la lengua (Goic 2012:30).

En esta última década, Huidobro acude nuevamente al llamado de los tiempos, vinculando en su hacer vital, poesía, pensamiento y praxis política. Participa como corresponsal de prensa durante la Segunda Guerra Mundial y entra en Berlín con las tropas aliadas hasta el mismísimo búnker de Hitler. Producto del agravamiento de las heridas que recibe durante la contienda bélica, una vez regresa a Chile, muere de un derrame cerebral, en el pequeño balneario de Cartagena, el día viernes 2 de enero de 1948. La vasta

¹² *Elegía a la muerte de Lenin*, [100], Últimos poemas, p. 1191.

producción de Huidobro en poesía exhibe a lo largo de los años un amplio registro de técnicas y estilos, que el poeta adopta y desecha, a medida que avanza en su estudio en torno a los medios de expresión en el arte. En una línea tipológica de los modos que manifiesta su arte poética, podemos encontrar la siguiente configuración de poemas: de acuerdo al estilo romántico, simbolista, modernista, caligramas (1913), poemas al estilo *Nord-Sud*, poemas pintados (*poèmes-peints*) (La Salle XIV 1922), poemas-ropa (*Robe-poème*)—en colaboración con Sonia Delaunay—, poemas extensos, poemas en prosa, poemas de corte político, poemas revueltos o giratorios (“nonsense”), poemas parlantes y poemas constructivistas (Goic 2012:79). Esta larga serie de modos de producción en poesía demuestra la incansable actividad literaria y artística que impulsó la trayectoria vital del poeta Vicente Huidobro, tendiente a la búsqueda siempre activa y creadora de una nueva poesía, una nueva experiencia estética y a la aventura de una praxis total renovadora del hombre y su mundo.

En sus *Últimos poemas*, reunidos por su hija Manuela y publicados de manera póstuma en 1948, sobresalen composiciones maduras y de una belleza incomparable, como los poemas “Edad Negra”, “Monumento al Mar”. Descuella entre ellos, el poema “El paso del retorno”, cuyos versos vienen de manera póstuma a sellar la larga producción del vate chileno como también su aventura de agente literario (vanguardista). Estos versos demuestran con hondura la importancia espiritual que la labor poética significaba para su existencia. Extraemos algunos versos de este largo poema, en los que su palabra llega a rozar los límites de lo indecible—o de lo inexpresable, como gustaba declarar la misión del poeta, allá por los años veinte—, en una forma que recuerda las paradojas y el silencio final de la más elevada poesía mística castellana,

Yo soy ése que salió hace un año de su tierra
 Buscando lejanías de vida y muerte
 Su propio corazón y el corazón del mundo
 Cuando el viento silbaba entrañas
 En un crepúsculo gigante y sin recuerdos
 Guiado por mi estrella
 Con el pecho vacío
 Y los ojos clavados en la altura
 Salí hacia mi destino [...]
 Oh mis amigos
 Vosotros sabéis acaso lo que yo era
 Pero nadie sabe lo que soy [...]
 Éste es aquél que llegó al final del último camino
 Y que vuelve tal vez con otro paso
 Hago al andar el ruido de la muerte
 Y si mis ojos os dicen

Cuánta vida he vivido y cuánta muerte he muerto
Ellos podrían también deciros
Cuánta vida he muerto y cuánta muerte he vivido
Oh mis fantasmas Oh mis queridos espectros
La noche ha dejado noche en mis cabellos
En dónde estuve por dónde he andado
Pero era ausencia aquélla o era mayor presencia [...]
Los siglos de la tierra me caen en los brazos
Yo soy amigos el viajero sin fin [...]
Lo he perdido todo y todo lo he ganado
Y ni siquiera pido
La parte de la vida que me corresponde
Ni montañas de fuego ni mares cultivados
Es tanto más lo que he ganado que lo que he perdido
Así es el viaje al fin del mundo
Y ésta es la corona de sangre de la gran experiencia
La corona regalo de mi estrella
En dónde estuve en dónde estoy [...]
Éste es aquél que durmió muchas veces
Allí donde hay que estar alerta
Donde las rocas prohíben las palabras
Allí donde se confunde la muerte con el canto del mar
Ahora vengo a saber que fui a buscar las llaves
He aquí las llaves
Quién las había perdido
Cuánto tiempo ha que se perdieron
Nadie encontró las llaves perdidas en el tiempo y en las brumas
Cuántos siglos perdidas
Al fondo de las tumbas
Al fondo de los mares
Al fondo del murmullo de los vientos
Al fondo del silencio
He aquí los signos
Cuánto tiempo olvidados
Pero entonces amigo qué vas a deciros
Quién ha de comprenderte De dónde vienes
En dónde estabas En qué alturas en qué profundidades
Andaba por la historia del brazo con la muerte
Oh hermano nada voy a decirte
Cuando hayas tocado lo que nadie puede tocar
Más que el árbol te gustará callar¹³

¹³ *El paso del retorno*, [1-9/14-16/24-34/61-62/84-92/129-151], Últimos poemas, pp. 1174-1179.

2. Objeto de estudio

Esta investigación tiene por objeto analizar el lenguaje poético que el poeta Vicente Huidobro configura en sus poemarios *Adán* (Santiago, 1916), *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), *Horizon carré* (París, 1917), *Hallali, poème de guerre* (Madrid, 1918), *Poemas Árticos* (Madrid, 1918) y, en especial, en sus poemas largos *Ecuatorial* (Madrid, 1918) y *Altazor o el viaje en paracaídas (1919)* (Madrid, 1931). Asimismo, estudia la retórica *creacionista* que el poeta elabora a partir de sus primeros escritos teóricos *Non serviam* (Santiago, 1914), *Pasando y pasando* (Santiago, 1914) y, en particular, en su libro *Manifestes* (París, 1925). Es decir, esta investigación se concentra, fundamentalmente, en el período correspondiente a la producción literaria desarrollada por Huidobro entre los años 1916-1931, aunque presta atención a la formulación de la estética *creacionista* desde sus primeros trabajos teóricos realizados en Chile, anteriores, por tanto, a su primer viaje a Europa. La producción literaria de Huidobro, llevada a cabo durante los años de 1916-1931, corresponde esencialmente al período en el que el poeta incorpora y profundiza en el estudio del arte a partir de los recursos formales, analíticos y experimentales empleados por los movimientos artísticos de la vanguardia parisina.

3. Objetivos e hipótesis de la investigación

El interés principal de esta investigación consiste en comprender y explicitar tanto en los procedimientos lingüísticos destinados para la configuración de las imágenes poéticas, en la disposición estructural de las composiciones líricas, como en la retórica *creacionista* y en las relaciones que la poesía de Huidobro mantiene con la tradición literaria de occidente, la existencia de lo que designamos una constante escatológica.

La posibilidad de comprender el lenguaje poético *creacionista* de Huidobro desde esta constante escatológica, permitiría distinguir, a nuestro juicio, algunos elementos tanto estéticos como éticos, con el propósito de elaborar una respuesta al problema mayor que surgirá del análisis del lenguaje poético y del estudio de la retórica *creacionista*, el cual versa en torno al problema que plantea el poema largo *Altazor*, sobre la trascendencia (vacua) del lenguaje poético en su anhelo de una nueva poesía: pura, autónoma, desligada de la tradición y de cualquier referencia externa al mundo objetivo. Problemática arraigada en la tensión fundamental que atraviesa por sus obras líricas escritas entre 1916-1931: el deseo de absoluto y la experiencia vacua del ideal. Tensión poética que prolonga sus raíces en el romanticismo y en el simbolismo, en su búsqueda de un fundamento del lenguaje poético en sí mismo y la experiencia de la insuficiencia del

lenguaje tradicional para trascender los límites representativos y expresivos de la lengua.

La hipótesis de esta investigación consiste en afirmar la existencia de una constante escatológica en la poesía y en la poética *creacionista* del poeta Vicente Huidobro, la cual se articula en su estilo literario y en su teoría a partir de ciertas ideas estéticas y éticas románticas, simbolistas, modernistas, cubistas y de ciertas nociones y modelos estructurales de los lenguajes bíblicos del Génesis y el Apocalipsis. Esta constante escatológica opera al nivel de los procedimientos lingüísticos y de la disposición estructural de las composiciones líricas, por medio de una operatoria que se constituye a partir de dos momentos o movimientos, uno de negación y otro de (re)configuración. Esta operatoria establece, lo que denominamos, un régimen estético transicional de las imágenes poéticas, que afecta a la morfología de las imágenes, tanto en sus relaciones con el mundo de la experiencia sensible, las formas objetivas, como en el empleo de términos, símbolos y modelos estructurales de la tradición literaria. Asimismo, esta constante instauro, desde un punto de vista estructural y conceptual, una dialéctica de continuidad y diferencia con el modelo escatológico y con las formas paradigmáticas de concordancia narrativa empleados por el lenguaje de la apocalíptica judeocristiana. De igual modo, esta constante desarrolla una dialéctica de este tipo con ciertos elementos del esquema de concordancia clásico aristotélico.

Desde aquí, es posible reconocer las dificultades que el uso del modelo apocalíptico genera en la lírica huidobriana, las cuales se concentran en las problemáticas en torno a las estructuras de concordancia narrativa y de comprensión lineal del tiempo histórico, además de las dificultades que competen, en la lírica moderna, las formas paradigmáticas del cierre (o desenlace) de la obra en poesía.

4. Estado de la cuestión

Esta investigación analiza el lenguaje poético que el poeta Vicente Huidobro configura en sus obras líricas publicadas entre los años 1916 a 1931. Tiempo en el cual Huidobro reside durante dos estancias en París y se inserta al interior de los movimientos intelectuales y artísticos que giran en torno a las revistas *Nord-Sud* y *Sic*. Las obras comprendidas entre los años 1916-1918, han sido consideradas de distintas maneras por la crítica literaria: cubista, dado los recursos estilísticos y la sintaxis que utiliza (Benko 1993:57-116, De Costa 1996:51-97), impresionismo poético (Arenas 1975:177-208), futurista (Caracciolo Trejo 1974:23-41) o ya, inclusive, como arte abstracto (Rojas 1984:65-68). En esta investigación concebiremos estas obras como fundamentales para la elaboración del

lenguaje poético *creacionista*. Un período de experimentación formal con el lenguaje, que en *Altazor* tendrá su mayor alcance y desarrollo.

Por esta razón y dada la importancia que adquiere la obra *Altazor* al interior del proyecto poético y estético *creacionista* de Huidobro, en esta sección de nuestra investigación, presentamos, como un estado de la cuestión, en qué consiste esta obra, cómo ha sido su recepción por parte de la crítica literaria y qué sentido adquiere su estudio para comprender el lenguaje poético y la estética que Huidobro elabora entre los años 1916-1931. Tras reconocer la importancia que adquiere esta obra en el proyecto huidobriano, como también para el interés que persigue esta investigación, especificaremos la estructura o plan que hemos decidido desarrollar para conseguir los objetivos que se plantea alcanzar esta investigación.

4.1. *Altazor*: el problema de la unidad

Para comenzar nuestro estudio al poema “*Altazor* o el viaje en paracaídas (1919)”¹⁴ (Madrid, 1931), daremos algunos detalles sobre cómo se organiza la disposición o estructura del poema, cuestión que suscita una de las primeras dificultades para su interpretación, y que nos permitirá establecer las directrices que operarán en nuestra lectura y posterior análisis de la obra.

Altazor es un poema lírico largo compuesto de un Prefacio escrito en prosa y siete cantos en versos (2271 versos). Su cuerpo verbal, extenso en su primera parte, avanza, paulatinamente, a una completa desarticulación sintáctica y disolución semántica hacia el final de la obra, es decir, el poema inventa un tránsito lingüístico desde un plano sintagmático, semántico a uno puramente fónico (Goic 2003a: 722).

Estos pasajes del poema, que citamos a continuación, ejemplifican este tránsito lingüístico y resumen el proyecto o itinerario poético de la obra, el cual surge, a partir de una coherencia y concordancia lírica perfecta, conceptual, descriptiva y argumentativa, expresada en los primeros versos del Canto I:

Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos lados¹⁵

¹⁴ *Altazor*, pp. 731-808.

¹⁵ *Altazor*, [I, 598-600], p. 754. Nótese el carácter milenarista o de segunda venida, en el sentido o intencionalidad sacrificial, que expresa el hablante lírico en estos versos citados.

Al desarticulado y disuelto lenguaje balbuceante del Canto VII:

Semperiva
 ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
Lalalí
 Io ia
(i i i i o)
Ai a i ai a i i i i o ia¹⁶

Uno de los mayores problemas que ha generado a la crítica su lectura, se debe a algo intrínseco al género de los poemas líricos largos, la dificultad de concentrar y mantener, a lo largo de la obra, la unidad de la experiencia lírica del hablante. Esta unidad dotaría de sentido y definiría la identidad del poema en la medida en que cada una de sus partes se deba a un todo, y por el cual puedan ser entendidas en su conjunto. En *Altazor* se propone temáticamente la concentración de dicha unidad por medio de la figura de un personaje y de un viaje que realiza éste en paracaídas a lo largo de siete cantos enumerados. Una aventura, una hazaña épica o casi caballeresca, cuyo relato adopta “la forma aparentemente narrativa” (Maturó 1992:54) para desarrollar en ella contenidos líricos, metapoéticos y de indagación metafísica.

Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma
alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi
pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas¹⁷.

a) El personaje

El personaje: Altazor, es una palabra compuesta por el adjetivo alto y el sustantivo azor: ave rapaz de excelsas capacidades visuales y de caza; clásico pájaro de la tradición poética de elevadas virtudes sensoriales y espirituales. Este alto azor-águila-visión es un yo lírico escindido en diversas figuraciones, en línea con la noción cubista (fase analítica) de la superposición de distintos planos semánticos convergentes dentro de una misma idea. Es el sujeto narrador y sujeto narrativo (Aullón de Haro 1988:54), el sujeto de la escritura, que se exhibe como espectáculo lírico de sí mismo: “¿Por qué hablas? ¿Quién te pide que hables?”¹⁸, de su yo poético fragmentado, desdoblado (Yúdice 1978:160-162): “Soy yo Altazor el doble

¹⁶ *Altazor*, [VII, 2264-2271], p. 808

¹⁷ *Prefacio*, [92-94], *Altazor*, p. 733.

¹⁸ *Ibid.*, [I, 521], p. 751.

de mí mismo / El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente”¹⁹. *Altazor*, “poeta”, “antipoeta” y “mago”²⁰, niega el concepto de poesía existente, “desconfía de las palabras”²¹ y de las capacidades expresivas, cognoscitivas y representativas del lenguaje tradicional, convencional y ordinario, al que acusa de ser el verdadero causante del “entierro de la poesía”²². Se empeña en la búsqueda de un lenguaje nuevo, de *otro* lenguaje; de una palabra libre de la gravedad semántica y del peso de la tradición, que revele un nuevo verbo y funde una nueva poética. Pues,

Manicura de la lengua es el poeta
 Mas no el mago que apaga y enciende
 Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
 Muy lejos de las manos de la tierra
 Y todo lo que dice es por él inventado
 Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
 Matemos al poeta que nos tiene saturado²³

El hablante está situado en las alturas siderales, y son los elementos de ese espacio celestial los que configuran el ambiente lírico por el que se desplaza, compuesto de aerolitos-nebulosas-planetas-arco-iris-nubes-golondrinas.

La nebulosa de la angustia pasa como un río
 Y me arrastra según la ley de las atracciones
 La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad
 Siento un telescopio que me apunta como un revólver
 La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno de -
 eternidad²⁴

La voz y visión total del hablante, instalada en esas amplias alturas siderales, adquiere una comprensión ubicua, infinita, totalizadora del cosmos y de la historia. Voz y visión en la que se conjugan elementos literarios y bíblicos, la “videncia” simbolista y la facultad profética,

Ah, qué hermoso...qué hermoso.
 Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las
 flores y los caracoles.
 Veo la noche y el día y el eje en que se juntas [...]

¹⁹ *Altazor*, [I, 131-132], p. 740.

²⁰ *Ibid.*, [IV, 1335], p. 779.

²¹ *Ibid.*, [I, 618], p. 754.

²² *Ibid.*, [III, 1001], p. 768.

²³ *Ibid.*, [III, 925-31], p. 766.

²⁴ *Ibid.*, [I, 15-20], p. 736.

Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta²⁵.

La voz del hablante también se impersonaliza o suprapersonaliza, toma la dimensión o extensión de ser “todo el hombre”, se configura a través de símbolos míticos del Génesis bíblico, cobra una imagen adánica, de “ángel caído”²⁶ y de árbol *precario*; asimismo, evoca una actitud apocalíptica, destructora y reveladora, visionaria o mesiánica, dispuesta a su sacrificio: “Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida / La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde [...] Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro / Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido / Hablo una lengua mojada en mares no nacidos”²⁷; reflexiona en torno a las grandes cuestiones metafísicas de occidente, pero en un *ahora* de incertezas, en un mundo que vive la crisis moderna de escisión del sujeto y la muerte de Dios. Se convierte en una conciencia que reconoce la carencia de sentido último de la existencia, su falta de fundamento, en los inicios de una nueva era. “Altazor el del ansia eterna”²⁸, es un poeta trágico, en línea con la voz y el estilo lírico romántico-simbolista; angustiado, elevado (Schopf 2003:1493) y transgresor; de actitudes gnósticas y rebeldes (Maturó 1992:56), llevadas hasta la ironía, la desvirtuación o desmitificación vanguardista; se enfrenta a la tradición literaria de occidente, a la moral cristiana y al orden social impuesto por el filisteísmo burgués; en un mundo de precariedades, sueña y anhela el horizonte, romper con los límites, expresar lo absoluto²⁹. Esta voz impersonal o suprapersonal del hablante también cubre una trayectoria, un viaje, mítico-simbólico, si se quiere, hacia la esencia de lo humano, de “ángel caído” a “azor fulminado por la altura”³⁰. Estas trayectorias, estos viajes, se forjan a partir de una tensión fundamental que impulsa el dinamismo de las imágenes líricas del yo poético: su conciencia de la finitud o de lo condicionado frente a su deseo de infinitud o de lo incondicionado (Goic 1979:133). Una tensión ambigua, paradójica, conflictiva y dramática, entre conciencia y deseo.

Soy todo el hombre
El hombre herido por quién sabe quién
Por una flecha perdida del caos
Humano terreno desmesurado
Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo

²⁵ *Prefacio*, [88-91/97], *Altazor*, p. 733.

²⁶ *Altazor*, [I, 290], p. 744.

²⁷ *Ibid.*, [I, 590-592/626/635-636], p. 755.

²⁸ *Ibid.*, [I, 136], p. 740

²⁹ “Quiero la eternidad como una paloma en mis manos / Dadme el infinito como una flor para mis manos”. *Ibid.*, [I, 232/245], p. 743.

³⁰ *Ibid.*, [IV, 1334], p. 779.

Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
 Soy bárbaro tal vez
 Desmesurado enfermo
 Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
 No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
 Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
 En vuestras plantaciones de preceptos
 Poeta
 Anti poeta
 Culto
 Anti culto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
 Solitario como una paradoja
 Paradoja fatal
 Flor de contradicciones bailando un fox-trot
 Sobre el sepulcro de Dios
 Sobre el bien y el mal
 Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra
 Soy un temblor de tierra
 Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo³¹

b) Su trayectoria: el viaje en paracaídas

La aventura comienza:

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: ‘Entre una estrella y dos golondrinas’. He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae³².

Estas líneas del Prefacio, nos patentizan la dualidad primordial que afecta la(s) trayectoria(s) o el viaje del hablante. Toda impulsión del sujeto, todo deseo o afán de dirigirse hacia algún punto de las alturas celestiales, sufre inexorablemente la atracción polar de la gravedad terrestre y el peso fatal de la muerte. Esta dualidad se halla en el inicio del universo lírico que engendra las oposiciones, los antagonismos y las arduas contradicciones por las que atraviesa *Altazor* a lo largo de sus cantos. Dualidad que en definitiva se aferra o remite a una profunda impresión de nuestro ser, a un íntimo sentimiento de nuestra conciencia, de nuestra condición humana en el mundo, pues, la odisea del viaje en paracaídas es la expresión alegórica moderna del antiguo símil sobre el curso natural de la vida asumido como

³¹ *Altazor*, [I, 378-402], pp. 747-748.

³² *Prefacio*, [10-11], *Altazor*, p. 731.

una trágica caída terrestre: “la vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer”³³.

La caída es el “acontecimiento” (Schopf 2003:1498) o tópico del poema, pero, en realidad, es una caída que en sí encierra muchas caídas, por diferentes espacios y tiempos. *Altazor* cae por el espacio sideral, por la vida natural e histórica del hombre; cae en el hombre, en sus creencias y pensamientos, en su existencia, en su fundamento³⁴. Es más, si fuésemos perspicaces en nuestra mirada, notaríamos que lo que sucede en el poema es esa invitación extrema a *estar cayendo*, que, como movimiento, permite el tránsito “narrativo” por distintas esferas (metafísica, poético-cognoscitiva, sentimental), a la vez que nos deja mayormente susceptibles a las condiciones por las que atraviesa esa caída, que a ratos, asciende motivada por las fuerzas impulsoras de un ferviente deseo humano, mientras que en otros momentos, vuelve a caer vertiginosamente obligada por la gravedad terrestre (de la muerte).

La caída o el viaje en paracaídas configura en el espacio lírico de la obra un universo de valores e imágenes establecidos en un estricto orden jerárquico de índole vertical, en cuyos extremos o polos se ubican el cielo y la tierra, con sus atrayentes fuerzas (ligereza-pesadez), que simbolizan para la experiencia poética del hablante los estrictos y desafiantes límites de lo absoluto y la muerte. La caída o su orden vertical gesta una separación temporal importante en el poema, entre un momento originario de plenitud primigenia que se pierde y un tiempo de angustia y nostalgia que se inicia-precipita con su caída a la muerte, y que deposita durante su trayectoria la esperanza de su redención en el futuro: “Porque sabe desde los tiempos bíblicos / Que el regreso es desconocido en la estrella polar”³⁵.

También es posible observar, cómo este orden vertical de la caída, posibilita la interacción continua entre un espacio profundo de la interioridad subjetiva (tierra) y un espacio infinito, exterior, de inconmensurabilidad e indeterminación de lo *otro*, distinto y alejado (cielo). Este universo de

³³ “Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que venga mañana a respirarlo. Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ese es tu destino, tu miserable destino [...] Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo [...] Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes”. *Prefacio*, [130-135/137-138/43-45], *Altazor*, pp. 734-735/732.

³⁴ “Cae / A través de todos los espacios y todas las edades /A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios”. *Altazor*, [I, 38/45-47], p. 737.

³⁵ *Ibid.*, [V, 1424-25], p. 783.

valores en orden vertical, logra hacer del poema un: “combate singular entre el pecho y el cielo”³⁶, una conflictiva: “exaltación para arrastrar los cielos a la lengua”³⁷, pues: “Las palabras del poeta dan un mareo celeste / Dan una enfermedad de nubes / Contagioso infinito de planetas errantes / Epidemia de rosas en la eternidad”³⁸.

Sobresale, por lo demás, como ha precisado George Yúdice, la configuración de imágenes elaboradas en torno a este universo vertical generado por la caída, a base de una estructura oximorónica en la que se fusionan elementos semánticos provenientes de los dos extremos de la dicotomía cielo-tierra (absoluto-muerte, alturas-abismo, vacío): “alturas del vacío”, “mareo celeste”, como también imágenes dinámicas que expresan el movimiento de la caída: “Cae de tu cabeza a tus pies / Cae de tus pies a tu cabeza”, “Que me hunda o me eleve” (Yúdice 1978:165).

Los atrayentes extremos de este orden vertical, dinamizan los movimientos o desplazamientos de la voz del hablante, entre los cuales oscila su palabra impedida de acceder o expandirse más allá de los límites impuestos por lo absoluto (cielo) y la muerte (tierra), pues ante cualquiera de estos dos extremos, el sujeto poético perdería su singularidad, su carácter individual, la esencia única e irreplicable de su *yo* (Nordenflycht 2003:1532-1533). En este movimiento constante por el que oscila o se balancea el yo lírico, “Las palabras con fiebre y vértigo interno”³⁹, estimulan un complejo sistema de imágenes límites o fronterizas que definen o constituyen la experiencia poética del hablante en una relación contradictoria entre fracaso celeste y un sentido utópico o visión escatológica de la poesía. En este sentido, es de suma importancia detenernos un momento y reconocer la función que cumplen, al interior del poema, la imagen arbórea y la del horizonte⁴⁰.

La imagen arbórea adquiere diferentes acepciones al interior del poema, representa por un lado el crecimiento y la fecundidad inmanente de la naturaleza y, por otro, se asocia con la interioridad del sujeto y las posibilidades del lenguaje en la poesía. La imagen del árbol connota aquella desafiante actitud que impulsa el dinamismo de la voz poética hacia las alturas siderales, el emergente crecimiento desde su raíz humana y terrenal hacia el cielo infinito. El árbol se expresa como una imagen límite de lo terrestre, pues tanto éste como el sujeto están imposibilitados de superar sus

³⁶ *Ibid.*, [III, 1037], p. 769.

³⁷ *Ibid.*, [I, 650], p. 755.

³⁸ *Ibid.*, [I, 586-589], pp. 753-754.

³⁹ *Ibid.*, [I, 585], p. 753.

⁴⁰ Para este apartado, algunas nociones e interpretaciones sobre el imaginario poético de *Altazor*, se siguen del estudio de Adolfo de Nordenflycht (2003:1526-1546).

propios límites naturales; ambos tienen un crecimiento definido, perdurable e insustituible (Nordenflycht 2003:1540-1541). Así, en el poema: “Hay palabras que tienen sombra de árbol [mientras] Otras que tienen atmósfera de astros”⁴¹.

Y luego soy árbol
Y en cuanto árbol conservo mis modos de luciérnaga
Y mis modos de cielo
Y mi andar de hombre mi triste andar⁴²

Por su parte, la imagen poética del horizonte, como límite visual de la mirada terrestre, frontera lejana en la que parece fundirse el cielo y la tierra, connota aquella proyección del deseo subjetivo del hablante hacia *algo* que siempre se encuentra más allá de lo que le es dado (lo sensible-objetivo) y heredado (lo tradicional). Este deseo nace de su consciente situación precaria, de su insatisfacción existencial e histórico-cultural; de su condición de “ángel caído”. Desde esa zona sentimental, pasional e intencional, se gesta el impulso, la expansión del afán del sujeto en búsqueda de esa palabra que integre la tierra al cielo, que logre revelar los secretos cósmicos, desvelar los sellos celestiales escatológicos, exhibir la mudez última del sentido histórico o descubrir la utopía terrenal por medio de la poesía. Es el afán ético y estético (apocalíptico) que mueve al hablante, hacia los últimos límites perceptivos y cognoscitivos del ser humano, que define su interés por lo venidero, por el destino⁴³ y por el sentido utópico de su poesía. Pero, a la vez que el horizonte atrae la mirada (omnicomprensiva) hacia lo que hay *más allá*, éste también se aleja con cada paso que damos, ante lo cual, la imagen del horizonte, en el sujeto poético, sólo logra imprimir una completa indeterminación a su búsqueda; inspirar un errante caminar sin fin. Las señales últimas de su búsqueda, como fuegos fatuos, prolongan en el hablante sus ansias, a la vez que postergan, aplazan el encuentro, la realización de sus fines. El horizonte impregna el problema que agita la poética huidobriana en torno a la irresolución del fin. Sin embargo, *Altazor* insiste, persiste y ante la premura escatológica que invade su búsqueda, exclama: “La eternidad quiere vencer / Y por lo tanto no hay tiempo que perder / Entonces / Ah entonces / Más allá del horizonte / Se verá lo que hay que ver”⁴⁴. La imagen del horizonte, como vemos, es el límite, la última frontera, a su vez, que define y decide

⁴¹ *Altazor*, [I, 610-611], p. 754.

⁴² *Ibid.*, [V, 1902-1905], p. 797.

⁴³ “Habitante de tu destino / ¿Por qué quieres salir de tu destino?”. *Ibid.*, [I, 688-689], p. 756.

⁴⁴ *Ibid.*, [IV, 1362-67], p. 780.

la lucha que se entabla entre un *más acá* y un *más allá* en el poema, los dos polos que despliegan la trayectoria poética del hablante.

El viaje o aventura en paracaídas, como sostenemos, es también la forma alegórica con que se expresa la búsqueda poética. El poema articula en este sentido un conjunto de metáforas que relacionan al sujeto poético como embarcación o navío: “Como el barco que se hunde apagando sus luces / Como el barco que se hunde sin apagar sus luces”⁴⁵. Estas metáforas nos permiten comprender, además de la tensión que existe en el hablante, la función que la imagen del mar cumple al interior de la búsqueda poética. El mar, como imagen potencial de la vida, es también en el poema, el lugar de zozobras, el lugar de lo informe, que prepara el naufragio del hablante⁴⁶: “El mar antropófago golpea la puerta de las rocas despiadadas⁴⁷/ El mar quiere vencer / Por lo tanto no hay tiempo que perder / Más allá del último horizonte / Se verá lo que hay que ver”⁴⁸.

La condición de naufragio es parte de la caída trágica de *Altazor*, con ella no sólo se connota el desastre del sujeto-navío sino además la desgracia de su vuelo-canto, que avizora un *más allá* (horizonte) de los límites polares de su caída (absoluto-muerte), pero al cual ni sus imágenes ni su palabra logran nombrar ni alcanzar, convirtiendo su búsqueda en una: “Aventura de la lengua entre dos naufragios”⁴⁹. El naufragio celeste, imagen persistente en la obra, inclina la comprensión de la experiencia poética del hablante como un fracaso.

Amarga conciencia del vano sacrificio
De la experiencia inútil del fracaso celeste
Del ensayo perdido⁵⁰ [...]
El pájaro cegado en la catástrofe celeste
encontrado en mi pecho solitario y sediento⁵¹

Como vemos, un simple repaso a la forma en que se organiza el poema, nos manifiesta la conflictiva tensión que existe en la experiencia lírica del hablante. Tensión expresada en la angustia existencial del hombre *caído* que anhela su eternidad perdida; el esfuerzo y la lucha transgresora del poeta por hallar la nueva palabra y la esperanza depositada en el futuro y en el poeta-mago que puede cambiar la funesta condición del hombre

⁴⁵ *Ibid.*, [I, 62/325], pp. 738/745.

⁴⁶ *Ibid.*, [V, 1490], p. 785.

⁴⁷ *Ibid.*, [I, 66], p. 738.

⁴⁸ *Ibid.*, [III, 1066-1067], p. 771. Obsérvese la relación mar = eternidad entre éste y el anterior verso citado.

⁴⁹ *Ibid.*, [III, 1021], p. 768.

⁵⁰ *Ibid.*, [I, 181-83], p. 741

⁵¹ *Ibid.*, [I, 605-06], p. 754.

moderno, que puede crear la utopía de una nueva poesía y crearle al hombre en el mundo un nuevo destino.

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
Poeta, he ahí tu paracaídas maravilloso como el imán del abismo.
Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.
¿Qué esperas?
Más he ahí el secreto del tenebroso que olvidó sonreír.
Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable.⁵²

4.2. La recepción por parte de la crítica literaria

Sin embargo, esta propuesta temática de la obra como unidad organizativa del poema, no ha logrado satisfacer la opinión de muchos críticos, dado los diferentes cambios de tono y estilo en la voz del hablante, los distintos registros o contextos de la escritura: autobiográfico-mítico-filosófico (Prefacio), forma confesional (Goic 2003b:1599) o diálogo lírico del hablante consigo mismo (De Costa 2009:26) (Canto I), panegírico (Canto II), espagírica (Goic 2003b: 1600), lúdico-*antipoético* (Canto III-V), escritura vacua o carente de significado (Canto VI-VII), y, por sobre todo, debido a la fuerte interrupción que sufre el poema en su “narración” al llegar al Canto II. Este Canto—una oda o alabanza a la mujer, a lo femenino o a lo matriarcal, elogia a la mujer personificada de manera múltiple (la amada, el cosmos, la virgen madre⁵³)—altera el orden lógico-causal y secuencial “temático” de la obra, dividiendo la unidad de la experiencia lírica en *Altazor* en dos partes, una que surge desde el Prefacio al Canto I y otra que va desde el Canto III al VII. El Canto II fragmenta a tal punto la obra, que éste puede ser leído de manera desvinculada al resto de los cantos y cobrar independencia y concordancia por sí mismo.

Esta fragmentación, discontinuidad y variación del discurso ha motivado distintas interpretaciones por parte de la crítica. Mientras para algunos es posible reconocer un desarrollo progresivo del poema, como unidad de sentido que reúne los distintos momentos poéticos del texto⁵⁴, para otros,

⁵² *Prefacio*, [144-151], *Altazor*, p. 735.

⁵³ Confróntese Hugo Montes (1981:39).

⁵⁴ Para Braulio Arenas, *Altazor* es “la historia, contada en siete cantos, de la palabra humana vuelta verbo poético. De ahí el desarticulado final, con frases rotas y palabras de confusa algarabía, pues consideraba Huidobro que la poesía iba a cumplir su carrera como el sol, que se destroza en mil fragmentos de luz sobre el horizonte de la tarde” (1975:200). Siguiendo esta visión de unidad del poema,

esta unidad se encuentra descompuesta, escindida, lo que impide una lectura unívoca, basada en la coherencia estructural de la obra⁵⁵. Más allá de las diferentes interpretaciones que suscita la estructura y organización de la obra, todas parecen concordar en que la dificultad de la unidad de la experiencia lírica en *Altazor* se debe a condiciones externas, debidas al prolongado proceso de su composición, llevado a cabo durante los años 1919-1931, lo cual demuestra que el poema no es fruto de un impulso lírico singular (De Costa 2009:13), sino más bien producto de un largo período de tiempo y de discontinuo desarrollo. Es este prolongado proceso de elaboración el que imprime el problema de su unidad estructural, la cual llega inclusive a registrar, para algunos, dos concepciones distintas en la misma obra, “dos tentativas temporal y estéticamente separadas y separables” (De Costa 2009:25)⁵⁶.

Pedro Aullón de Haro considera que “*Altazor* brinda una estructura perfecta, contundente, con un carácter de inevitabilidad muy difícilmente superable tanto en términos formales como conceptuales”. Para este crítico, el poema toma “el procedimiento del *camino* o la *vía mística* [...] describe con absoluto rigor un viaje iniciático, una vía de conocimiento honda y milenariamente asentada por la tradición mística y hermética [...] la vía de conocimiento interior o el viaje del alma que representa *Altazor* constituye un camino de indagación de la poesía absoluta o total [...] aquello que transcendentalmente se intenta conseguir es el conocimiento de lo absoluto en cuanto que ese absoluto es la poesía, y en cuanto que el alma que emprende esa aventura es el alma, naturalmente, del poeta” (1988:52-53).

⁵⁵ Para Federico Schopf: “una lectura lineal—y con pretensiones totalizantes— exhibe el desarrollo del estado de ánimo del sujeto poético desde la angustia de ser hasta el júbilo por su nadificación. Pero esta es una lectura excesivamente incompleta, que reduce el tránsito a una sola dirección y supone una continuidad inexistente en el sujeto de la escritura y en el montaje del poema” (2003:1498). Sobre la falta de unidad en la estructura del poema *Altazor*, también, confróntese René de Costa (2009:11-51); Enrique Lihn (1977:82-104).

⁵⁶ Para René de Costa, *Altazor* elude “toda interpretación que lo abarque en su totalidad. Tan es así que hoy mismo, aunque hay consenso en cuanto a su importancia, no lo hay con respecto al por qué [...] *Altazor* no es una obra “acabada” en el sentido tradicional del término. El texto es más bien una obra en progresión discontinua, repentinamente conclusa, congelada como “obra abierta” en el momento de ser entregada a la imprenta” (2009:25). Siguiendo esta idea, Federico Schopf sostiene que la obra expresa “la apariencia de un cúmulo de textos—una adición, un montaje—que tiene *Altazor* y que no corresponde necesariamente a ningún proyecto sistemáticamente realizado” (2003:1493). Para Enrique Lihn en *Altazor* hay “por todas partes, tanteos, adiciones [...] ‘el desarticulado final con frases rotas y palabras de confusa algarabía’ (en palabras de Braulio Arenas, anteriormente citadas) es un canto que podría situarse en cualquier lugar del poema, pues representa, en el total de la poesía de Huidobro, una de las salidas que se le presentaba a éste para escapar a la naturaleza

La dificultad que expresa la experiencia lírica del hablante, la complicada búsqueda de una nueva poesía y la problemática del lenguaje, su motivación, sacrificio y destrucción paulatina en el poema, han propiciado en la crítica distintas posibilidades de entender la(s) caída(s) altazoriana al interior de una dialéctica o una disyunción final mediada por el fracaso y/o el triunfo (Weintraub 2010:131). En este sentido, el crítico literario Guillermo Sucre, por ejemplo, no concibe *Altazor* como un poema fracasado al final de su ansiosa búsqueda, lo interpreta, en cambio, en términos de una voz poética que se asume y expresa desde la experiencia misma del fracaso, que hace suya la naturaleza de aquel derrotero, para luego demostrar la imposibilidad de cualquier aspiración de absoluto,

Altazor no es un poema fracasado, sino, lo que es muy distinto, el poema del fracaso. Insisto: no *sobre* sino *del* fracaso; no un comentario alrededor del fracaso, sino su presencia misma. Uno de sus valores (y de sus riesgos, por supuesto) reside en este hecho: haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto. (Sucre 1985:107)⁵⁷

representativa del lenguaje y crear así una realidad otra [...] Yo creo que el poema no sufriría una lesión orgánica si se le suprimiera parte de sus miembros: las ramas de un árbol que ganaría con la poda, pues *Altazor* está hecho como la naturaleza hace un árbol. Lo que hace la unidad relativa del poema, antes que una organización determinada del mismo, es algo por lo cual justamente postula la imposibilidad de tal organización: la conciencia que lo atraviesa de parte a parte y que se ramifica por él, de una crisis de la realidad—“no hay bien ni mal ni orden ni belleza”—a la que se esfuerza por sustituirse ‘el poema creado en todas sus partes como un objeto nuevo’” (1977:86/101).

⁵⁷ Para Federico Schopf, en *Altazor* también se evidencia “el fracaso cognoscitivo, por cierto, a partir de ciertos supuestos acerca del conocimiento y su representación, que incluyen ciertas formas del sujeto—reconocimiento de identidad, continuidad entre razón, imaginación e intuición, estabilidad en la relación entre sujeto y objeto—, ciertas formas de aparición de la verdad poética como adecuación e incluso revelación”. (2003:1500). Para Enrique Lihn: “en la poesía de Huidobro esta deserción del sentido de las palabras por el sonido tiene el signo de un empecinamiento creacionista, es uno de los callejones sin salida de su poética”. Desde esta visión para Lihn, *Altazor* es un “poema babélico, que es hoy en día en parte una ruina inservible, en parte una cantera, o bien un ejemplo edificante de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga” (1977:86/101). Por último, sobre el fracaso en *Altazor*, Pedro Aullón de Haro sostiene: “globalizadamente entendido *Altazor* es también, pues una Poética, un texto de teoría literaria cuyo proyecto, finalmente fracasado, no es más que el

George Yúdice sostiene, sin embargo, que el desarticulado lenguaje desprovisto de su carga semántica en el final de *Altazor*, representa el ambiguo triunfo de un paradójico sentido que adquiere, frente a la irresolución de lo absoluto en el poema, la palabra *altazoriana*, en tanto simultánea muerte y resurrección del lenguaje:

El final de *Altazor*, no carece de sentido; tampoco tiene solamente un sentido unívoco. En este poema se pretende resumir y superar la historia de la poesía tal como la mistifica Huidobro. De ahí las citas del código de la trascendencia vacua, del código de la ruptura y de los muchos códigos intertextuales. Al final del poema se llega al punto crítico de la creación poética; toda poesía anterior a *Altazor* es una aproximación asintótica a la palabra absoluta, pero este nunca llegar al absoluto es, en efecto, un fracaso. Huidobro transforma este fracaso en un triunfo; la palabra *altazoriana* es a la vez muerte y resurrección del lenguaje. (Yúdice 1978:211)⁵⁸

fracaso de la Vanguardia, de una vanguardia huidobriana empeñada en el ideal de la trascendencia más allá del propio lenguaje” (1988:58).

⁵⁸ Sobre este paradójico final en *Altazor*, Cedomil Goic sostiene: “*Altazor* ha dado lugar a un doble vuelo, de ascenso y de caída a la vez. Por elevación ha alcanzado una zona de conocimiento superior, de visión mágica y de visión onírica, que penetran más allá del último horizonte reveladoramente. Por caída inevitable, ha realizado una aventura angustiada y desgarrada que no ha sido capaz de frenar el impulso de su salto originario ni la fatal atracción de la muerte. En este último aspecto, confirma el sentido pesimista de la poética proclamada: se canta para no morir, para olvidar que se ha de morir” (2003b:1603). Graciela Maturo entrega una valoración positiva a la osadía del poeta en *Altazor*: “el balbuceo que remata el poema de Huidobro es antítesis de la soberbia vanguardista. El ejercicio poético ha conducido a la superación de la metáfora invencionista, configuradora de objetos autónomos, y al redescubrimiento real, o lo que es lo mismo: el triunfo de la poesía comporta el entierro del poema, frase que podría suscribir el más ferviente romántico” (1992:67). Por último, Juan Larrea entrega uno de los juicios más extremadamente positivos al poema: “mirado el panorama que ofrecen estos tres últimos cuartos de siglo me parece a mí evidente que la busca instintiva de ese *Verbo* supremo, creador, que se explaya más allá de los lenguajes no sólo fonéticos, sino también de los figurados de las artes en su conjunto, es lo que en realidad les ha impulsado trasconscientemente a los artistas a tomar parte en la operación desarticuladora del lenguaje convencionalizado de su arte peculiar, en sacrificio, cabría tal vez decir, a dicho *Verbo* o *Razón* de presencia más preclara. Si las previsiones de Rimbaud con su memorable “desarreglo de todos los sentidos”, resultan al respecto definitivas, dentro de nuestro círculo inmediato el poema *Altazor*, de

4.3. Directrices de nuestra lectura de *Altazor*

Nuestra lectura de la obra tiene por base las interpretaciones dadas por Concha (1975:283-302), Yurkievich (1984:115-123) y Goic (2003a:717-727; 2003b:1598-1603). Este último concibe la estructura de *Altazor* organizada a partir de una tensión constructiva en unidad y fragmentación (Goic 2003a:721). Desde esta noción, nosotros observaremos cómo dos momentos metapoéticos presentes en la experiencia lírica del hablante gestan dos movimientos de su voz, uno de contracción y otro de expansión, que logran integrar la tensión del poema en unidad y dispersión.

El momento contractivo se expresa mayoritariamente en el contexto autobiográfico y en el diálogo del hablante consigo mismo, el cual se desarrolla a partir del Prefacio al Canto I, y en él observaremos cómo el yo poético tiende a su ensimismamiento e individuación, la expresión poética adquiere una pesantez y gravedad que la inclina hacia la subjetividad del hablante, que reconoceremos bajo un movimiento de descenso de la voz poética, la cual se plasma temáticamente en la caída angustiante del personaje hacia su propia interioridad y en donde tanto la poesía como el sujeto adquieren conciencia de sí y de sus límites.

Reconoceremos la(s) caída(s) *altazoriana* como una caída trágica-sentimental, que se configura a partir de la imagen adánica: pérdida de la primera serenidad y caída en el dolor humano. También como una caída poética-cognoscitiva: imposibilidad de la nueva poesía a partir de la tradición y de las estructuras sintácticas y morfológicas convencionales del lenguaje. Y como una caída metafísica: la muerte de los supremos valores del cristianismo, de las certezas o del mundo suprasensible de los ideales, y el abismo insondable de lo absoluto o del (no)fundamento (Schopf 2003:1492/1494ss.), tras la muerte de Dios.

En este momento contractivo las palabras del poeta se precipitan hacia la materialidad humana, se hunden en su carne, se contraen en su yo. Su apesadumbrada caída ontológica y sentimental hacia la muerte, connota, construye o configura durante todo este Canto I una atmósfera patética y funesta de su voz,

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
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 [...]

Vicente Huidobro mimetiza el mismo fenómeno tan a todas luces como para no consentir dudas” (1984:172).

De río mar o montaña
De espíritu y recuerdo
De ley agonizante y sueño enfermo [...]
Total desprendimiento al fin de voz de carne
Eco de luz que sangra aire sobre el aire
Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra⁶¹

Estos momentos líricos (contracción-expansión) en la obra, son llevados a cabo por medio de un uso convencional del lenguaje y otro *antipoético* (juego de palabras o motivación del lenguaje), que concentran e impulsan dos movimientos en la voz del hablante, uno que atrae la expresión poética hacia el yo o sujeto poético y que lo sitúa como centro de la experiencia lírica; y otro que lo expulsa y disemina la expresión poética desde aquel centro hacia la exterioridad del yo, liberándola de su carácter subjetivo. Estos momentos de contracción y de expansión lírica, cuyos movimientos hacia y desde el yo poético, establecen, a nuestro parecer, la tensión constructiva del poema, a lo largo de la trayectoria verbal cónica de los siete cantos, en la que convergen y desde la cual emergen su integración y dispersión. Pues,

Cada árbol termina en un pájaro extasiado
Y todo queda adentro de la elipse cerrada de sus cantos
Por esos lados debe hallarse el nido de las lágrimas
Que ruedan por el cielo y cruzan el zodiaco ⁶²

a) Momento contractivo

El carácter arquetípico y autobiográfico que posee la escritura del Prefacio, nos aporta varios asuntos claves para la comprensión del poema. Por un lado, nos permite observar los términos o los elementos míticos y simbólicos que participan en la morfología de las imágenes líricas, los cuales provienen mayoritariamente del entramado bíblico judeocristiano, con el que el poema pareciera entablar una hermenéutica de continuidad y diferencia con respecto al trasfondo religioso de los elementos empleados. Esta hermenéutica induce inevitablemente la lectura de la obra hacia una dirección metafórica de considerable sentido heurístico y, por otro lado, nos introduce en el contexto o los contextos míticos y filosóficos en los que se inserta el discurrir poético-imaginativo del hablante. Analicemos brevemente algunas líneas del Prefacio en correspondencia con ciertos pasajes del Canto I, para señalar estos matices del poema. El Prefacio comienza así:

⁶¹ *Ibid.*, [III, 882-883/894-896/900-903/1038-1041], pp. 764-765/769.

⁶² *Altazor*, [V, 1568-1571], p. 787

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo⁶³

Desde sus primeras líneas es posible reconocer la relación que el poema posee con la obra de Nietzsche *Así habló Zaratustra*. No siendo nuestro interés por ahora profundizar en esta materia⁶⁴, es pertinente recordar que, según Enrique Lihn (1977:100), por el trasfondo filosófico de *Altazor* transitan varias ideas del pensamiento de Nietzsche y de Marx. Esta opinión es oportuna para comprender cierta atmósfera intelectual—proveniente de lo que se suele entender por ateísmo moderno—que se instala en la obra, en la que se dan cita contenidos de un cierto racionalismo materialista y del nihilismo europeo, como también una concepción carnavalesca, mágica y hermética de la poesía de raíz nietzscheana.

Ahora bien, si reparamos en esta línea inicial del Prefacio, podemos observar cómo este contraste entre la figura de *Altazor* y la de Cristo, enfrentados a partir de dos acontecimientos: nacer y morir, suscita, al interior del poema, varios sentidos. Entre uno de sus aspectos, es posible considerar, como señala Graciela Maturo, que si Cristo encarna teológicamente aquel dinamismo de la historia, que representa el traspaso o “reversión” desde el teocentrismo al antropocentrismo moderno (1992:58)⁶⁵, que *Altazor* nazca el día en que muere el Hijo, nos hace pensar una cierta intención del sujeto poético, de asumirse como imagen del “Hombre nuevo”, de aquél que surge con la nueva era espiritual, la cual jerarquiza al Yo e instala la conciencia individual del hombre como fundamento de todo lo que “es” o de todo cuanto “hay”. Quizás, desde este parecer, *Altazor* “nace” en el momento augural de la cultura occidental. El sentido que damos al contraste entre estas dos figuras, no se aleja de aquel juicio expresado por el mismo Huidobro en uno de sus escritos teóricos, en el que sostiene que la historia del arte no es sino la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios⁶⁶. Si bien el poema entrega varios elementos míticos y religiosos que permiten realizar una lectura en un aspecto teológico y filosófico, esta visión del “Hombre nuevo” como “hombre-dios” no está exenta de cierta vinculación con el pensamiento de Nietzsche ni de relación con el conjunto de ideas que definen aquel ateísmo moderno que domina en *Altazor*, ni menos aún con aquellas ideas de Huidobro que conciben al poeta como héroe, mago: transgresor y *superador* de los valores

⁶³ *Prefacio*, [1], *Altazor*, p. 731.

⁶⁴ Sobre la influencia de esta obra de Nietzsche como parte de la genealogía de *Altazor*, confróntese Federico Schopf, (2003:1497); además, Guillermo Sucre (1985:112-127).

⁶⁵ Sigo en varias cuestiones, las indicaciones míticas y simbólicas que Graciela Maturo identifica en la lectura del Prefacio de *Altazor*. Véase (Maturo 1992:51-67).

⁶⁶ *La creación pura*, [73-74], p. 1310.

tradicionales, de las creencias y del mismo concepto sobre la naturaleza del hombre, en definitiva, del hombre antiguo. Por otro lado, también contribuye en esta cuestión, la inspiración simbolista—el poeta-vidente, de sello rimbaldiano—que repercute sobre la poesía de Huidobro. Este primer contraste entre el protagonista y Cristo no sólo nos adelanta el sentido por el que transitan los contenidos espirituales de la trayectoria *altazoriana*, sino, por sobre todo, nos adentra en el universo del proyecto estético y poético huidobriano, donde “el poeta es un pequeño dios”⁶⁷, es decir, el creador de un nuevo universo lingüístico, estético, axiológico y teleológico. Continuemos con nuestra lectura del Prefacio.

Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.⁶⁸

Como podremos observar con más atención en la primera parte de esta investigación, la imagen *creacionista* en Huidobro se configura a partir de elementos o términos provenientes de la naturaleza y del mundo cultural técnico-mecánico-industrial moderno, con la intención de crear nuevas e ignoradas pertinencias semánticas entre los términos, que surgirían de los procedimientos lingüísticos destinados a aproximar en el verso dos entidades disímiles, las llamadas “realidades distantes” del cubismo literario (De Costa 1984:104). En este sentido, podemos observar, en estas frases del Prefacio, cómo la facultad contemplativa—*mirar*—y la sensitivo-sentimental—*suspirar*—(Maturó 1992:59), actitudes propias de lo humano, se funden o integran, en una expresión lúdica, junto al animal, a la instalación arquitectónica y a la máquina, en la definición del yo poético. Esta integración de elementos naturales y artificiales en la voz del hablante, nos permite entender que su mirada de pequeño—*pichón*—era de *túnel*, es decir, como aquella que va desde la oscuridad a la luz, cuestión que cobra suma importancia para la comprensión temática de la obra, según lo que tratemos más adelante. Por otro lado, esta mirada de *túnel*, como vía o viaje desde las tinieblas al resplandor, coincide directamente con el proyecto o itinerario poético que define a la obra, en cuya configuración, no deja de pervivir reminiscencias bíblicas:

Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.
Amo la noche, sombrero de todos los días.
La noche, la noche del día, del día al día siguiente.⁶⁹

Si continuamos en el contexto mítico y religioso abierto por las primeras líneas del Prefacio, notamos que, en este último pasaje arriba citado, la

⁶⁷ *Arte poética*, [18], El espejo de Agua, p. 391.

⁶⁸ *Prefacio*, [3-4], Altazor, p. 731.

⁶⁹ *Ibid.*, [5-7], p. 731.

figura del *padre*—es decir, Dios—se connota con un elemento del ámbito sensitivo y espiritual—*ciego*—(Maturó 1992:59), que se opone radicalmente a la facultad que posee el hablante—*Altazor*, ahora “hijo”—: mirar. Mientras el padre es *ciego*, el hijo posee como carácter singular un profundo mirar desde la oscuridad a la luz, pues la relación que se establece entre el *padre* y el hijo (*Altazor*) está fundada en la *noche*, elemento también del orden espiritual, o ya “un símbolo romántico característico” (Maturó 1992:59), que expresa la noción de misterio, lo oculto, lo desconocido.

La vinculación entre el *padre* y el hijo se configura además a partir de elementos que evocan un trasfondo bíblico, por medio de la asociación *padre=manos*, es decir, *padre=creador*, pues nos recuerda el Salmo bíblico: “desde antiguo fundaste la tierra, los cielos son obra de tus *manos*; ellos pasan, mas tú permaneces, todos como ropa se desgastan, serán como vestido que se muda. Mas tú eres el mismo, no tienen fin tus años” (Sal 102,26-28)⁷⁰. De este modo, en este pasaje del poema, la creación (divina) se juzga “más admirable” que el fondo de su misterio: la noche, lo cual invierte irónicamente el pasaje bíblico; ese antiguo misterio pasa, pero la creación permanece. (Unas líneas más adelante en el Prefacio, se vuelve al empleo de una referencia bíblica para nombrar irónicamente al Creador: “Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo”⁷¹). Por último, se puede comprender, en esta asociación *padre* e hijo, cómo el hablante se aleja de ese antiguo *padre-manos-ciego*: Dios, pues el hijo—*Altazor*—ama (desea) la noche, pero esa noche que va o marcha “del día, del día al día siguiente”. Nos detenemos en estos aspectos, pues consideramos que una de las acepciones más importante que tiene la imagen de la noche en el poema, está dirigida hacia esa relación de tránsito espiritual o de traspaso histórico-cultural, desde el contexto mítico religioso proveniente del judeocristianismo hacia una nueva época que nace de su muerte. Contexto desde el cual se aleja o parte el poeta, en búsqueda de otros horizontes: la luz. Sin embargo, en la configuración de este tránsito o trayecto, en tanto se conciba el pasado como “la noche” y el futuro como “el día”, el instante o el presente no deja de comprenderse de acuerdo a las antiguas imágenes míticas, metafóricas y simbólicas tradicionales del modelo bíblico, que, en este caso, evoca: “la noche está avanzada. El día se avecina. Despojémonos, pues, de las obras de las tinieblas y revistámonos de las armas de la luz” (Rom 13,12). Ese tránsito desde el pasado al futuro, desde la tradición a la novedad, por lo demás, será central para entender cómo opera, tanto en los procedimientos lingüísticos y en la estructura compositiva de los poemas, como en el

⁷⁰ El resalte es nuestro.

⁷¹ *Altazor*, *Prefacio*, [26-27], p. 731.

régimen estético (transicional) de la imagen lírica que éstos fundan, la constante escatológica del lenguaje *creacionista*.

Profundicemos un poco más en la obra, para ir precisando estas ideas que hemos extraído a partir de las primeras frases del Prefacio. En el Canto I podemos leer que *Altazor* no sólo nace el día en que muere Cristo, sino también despierta, “abre los ojos”, en la nueva época que se inicia con la muerte de la sociedad cristiana, es decir, en la época que vive la crisis de los valores religiosos cristianos, con la carencia de “algo” que supla su ausencia y con el escepticismo que evidencia la existencia humana ante su partida.

Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?⁷²

La muerte de Dios en el poema no es sino el derrumbe de la sociedad cristiana, de su moral y de su estética, pero también es la muerte de toda certeza y de todo valor, pues, en aquel mundo en el que nace (despierta o toma consciencia) el hablante ya: “no hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza / ¿En dónde estás *Altazor*?”⁷³ Ante la pérdida de los supremos valores (tradicionales) del cristianismo surge la pregunta que exhibe y se enfrenta al problema del “sitio vacío” dejado por la ausencia o la muerte de Dios. Si ese “vacío” debe ser reemplazado, llenado o suplido por un valor originario—“alba”—o por un ideal teleológico que deba ser alcanzado de manera ulterior o póstuma—“crepúsculo”—. Además, este pasaje del poema, nos constata la desconfianza última, quizás, que emerge en torno a ese “vacío”, con la interrogante que pareciese ser expresión de una sentencia, de un “para qué”, el cual revela el espíritu nihilista que agita por completo a la obra y a la época, del cual *Altazor* pretende ser su máximo testigo, declarante de sus síntomas y sancionador: “¿Y hay que poner algo acaso?”.

Este pasaje del poema, nos demuestra la proximidad que, ante el problema del nihilismo, la obra posee con el pensamiento de Friedrich Nietzsche. Ya Nietzsche en un fragmento escrito durante el otoño de 1887, se preguntaba en qué consistía o qué es el nihilismo, a lo cual responde: “*Nihilismo*: falta la meta [el fin]; falta la respuesta al ‘¿por qué?’ . ¿Qué significa nihilismo?”

⁷² *Altazor*, [I, 99-105], p. 739.

⁷³ *Ibid.*, [I, 13-14], p. 736.

—*que los valores supremos se desvalorizan*” (Nietzsche 2015:241 / 2002:64). Aquella falta de fin, de ideal, como caída de los valores culturales originarios del cristianismo europeo, se vuelve el escenario existencial que acoge desgarradoramente el nacimiento de nuestro protagonista. A lo largo de todo el poema se debe enfrentar, como horizonte de reflexión y de comprensión de la obra, la manera en la que debe ser entendido ese “acaso”, que pregunta por si el “sitio vacío” dejado por Dios debe ser llenado o no. ¿Cómo debemos entender ese “acaso” frente a aquel “vacío”? Pues la definición que entreguemos de uno será la identificación que defina al otro. Dos cuestiones se vuelven centrales en este sentido. La primera es si debe considerarse este “acaso” como una especie de constatación sobre una cierta imposibilidad final que pueda “llenar” por medio de un ideal el “sitio” de la ausencia divina. De este modo, se reconocería la completa carencia de sentido de todo valor y, con ello, se asumiría la definición nietzscheana de nihilismo como condición última de la época. Pues, aquel “vacío” sería visto como una especie de límite absoluto, que paraliza y sumerge toda reflexión en una completa nada imposible de traspasar. Una segunda consideración, por el contrario, nos haría ver que ese “acaso” es el que será puesto en cuestión en la obra y el que promoverá en definitiva una comprensión distinta sobre aquel “vacío”, el cual será visto como la necesaria experiencia que deba vivir el hablante para la afirmación de un nuevo principio que fundamente una nueva realidad. Sin duda el valor dado a aquel “vacío” compromete dos formas distintas de entender la obra y de definir la experiencia nihilista del hablante. Por lo demás, ambos planteamientos están a la base de las interpretaciones que han dominado, en la crítica literaria alrededor de *Altazor*, las visiones de fracaso o triunfo en la búsqueda lírica del hablante. Sin pretender, por el momento, un estricto posicionamiento en torno a esta disyunción, nuestro deber será observar cómo opera la constante escatológica que articula la poética huidobriana, en sus obras de 1916-1918, pues desde allí es posible distinguir la suerte que depara aquel “acaso” al interior del proyecto estético de Huidobro.

Ahora bien, la pregunta por los fines, por la finalidad, es la pregunta del espíritu, por lo último, lo teleológico, que se volverá central en la búsqueda poética y espiritual de *Altazor*. Pues,

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana [...]
 Mil aeroplanos saludan la nueva era

Ellos son los oráculos y las banderas⁷⁴

El cristianismo muere y comienza una nueva época instaurada por el apogeo de la máquina y el poderío industrial, los cañones de la Primera Guerra Mundial, y por la Revolución Rusa, que el poeta recibe como signo de una nueva esperanza. Éste es el contexto espiritual e histórico en el que se inserta la poética creacionista y con la que nos veremos continuamente como trasfondo político e intelectual en nuestro estudio.

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró a todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid venid os esperamos porque sois la esperanza
La única esperanza
La última esperanza⁷⁵

Pero esta muerte de Dios en el poema, según Federico Schopf, no se expresa como una superación de la visión cristiana del mundo, pues no desaparece lo trascendente como horizonte del preguntar metafísico en el sujeto poético. Para Schopf, el hablante “sigue preso en la estructura de la pregunta dirigida a la trascendencia” (Schopf 2003:1494). Esta será una de las cuestiones que deberemos tratar a lo largo de nuestro estudio. Por el momento, podemos sostener que lo que no se pierde con la muerte de la visión cristiana en *Altazor*, es la concepción de lo venidero, que supone la redención y expiación existencial de la humanidad en su conjunto en un futuro entendido como promesa de un nuevo mundo. Ahora bien, aunque ya no dirigido a Dios, ese preguntar y esa esperanza depositada en el futuro, aspira al encuentro de un “ser” o de un “lugar” que garantice sentido y eternidad, es decir, su búsqueda de sentido existencial sigue apuntando hacia lo “allende”, hacia esa *otra* orilla del pensamiento y del ver mismo; hacia aquello que tiende a ocultarse y con el cual el hombre debe *habérselas* para completar su existencia.

¿Porqué soy prisionero de esta trágica busca?
¿Qué es lo que me llama y se esconde
Me sigue me grita por mi nombre
Y cuando vuelvo el rostro y alargo las manos de los ojos

⁷⁴ *Altazor*, [I, 108-111/115-116], p. 739.

⁷⁵ *Altazor*, [I, 117-130], p. 740.

Me echa encima una tiniebla tenaz como la noche de los astros ya muertos? [...]

Todo lo que se esconde y nos incita con imanes fatales

Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible

O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo⁷⁶

Sin embargo, *Altazor* sabe que ese preguntar que pide el infinito por horizonte es ajeno a cualquier redención escatológica por vía religiosa, sabe que es un ser arrojado, expuesto a la muerte y que su deseo de un absoluto es en vida. La ausencia de Dios en el poema además se expresa en el recalcado carácter irreligioso y blasfemo del hablante—“Señor Dios si tú existes es a mí a quién lo debes”⁷⁷—que reconoce que es ese fondo oculto de la trascendencia el que en la aurora de la nueva era está en crisis, y que su angustiado preguntar metafísico no hace sino seguir desfondándolo, abriéndole sus límites hasta dejarlo caer por el abismo.

Cae

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

Cae sin vértigo [...]

Cae al último abismo de silencio

Como el barco que se hunde apagando sus luces⁷⁸

⁷⁶ *Ibid.*, [I, 333-338/301-303], pp. 745-746.

⁷⁷ *Ibid.*, [I, 450], p. 749

⁷⁸ *Ibid.*, [I, 38-44/61-62], pp. 737-738. Obsérvese cómo los elementos hasta ahora resaltados en nuestra lectura de la obra: la noche, la muerte de Dios, la ausencia de certezas y de valores, la experiencia “nihilista” del poeta y el acontecimiento de la caída en el poema, pareciese mantener como trasfondo el famoso aforismo 125: “El hombre frenético” (“El loco” o “El insensato”), de *La ciencia jovial* (1882) de Nietzsche. En él, el filósofo alemán escribe la trágica y decepcionante búsqueda de Dios que realiza aquel hombre insensato portando una lámpara a plena luz del mediodía por el mercado: “¡Busco a Dios, busco a Dios!”. Ante la burla y la indiferencia de los hombres que allí se encontraban y que no creían ya en Dios, frente a sus sarcásticos comentarios “¿acaso se ha perdido?”, “el hombre loco” lanza su reproche y una clara condena respecto a su incredulidad, que logra exhibir el escenario espiritual de un mundo sin Dios: “¿Adónde ha ido Dios?”, gritó, ‘¡yo os lo voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado—vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los

Altazor medita, indaga y cuestiona, va al encuentro de un fundamento que insiste en mostrarse como un no-fundamento, sin embargo, trágicamente “pide cuentas de por qué y para qué”⁷⁹, pues como hombre necesita y anhela el ser y no más bien la nada (Schopf 2003:1492/1494). Su deseo es recuperar aquella “plenitud primigenia” perdida tras la caída, superar su condición de exiliado, de extranjero en una tierra extranjera. La soledad que agita el ánimo del hablante busca expectante en la penumbra, aquella presencia materna protectora que acoge, serena y silencia sus angustias.

Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza
Y me despeinan al pasar con el viento que desplazan
Sin dar una respuesta que llene los abismos
Ni sentir este anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo
Un ser materno donde se duerma el corazón
Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas
Una mano que acaricie los latidos de la fiebre
Dios diluido en la nada y el todo
Dios todo y nada
Dios en las palabras y en los gestos
Dios mental
Dios aliento
Dios joven Dios viejo
Dios pútrido
 Lejano y cerca
Dios amasado a mi congoja⁸⁰

soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la oscuridad y más oscuridad? ¿No tendrán que encenderse lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la putrefacción divina? —También los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! [...] ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para estar a su altura? ¡Nunca hubo un hecho más grande—todo aquel que nazca después de nosotros, pertenece a causa de este hecho a una historia superior que todas las historias existentes hasta ahora!” (Nietzsche 2014:439-440).

⁷⁹ *Altazor*, [I, 377], p. 747

⁸⁰ *Ibid.*, [I, 149-167], pp. 740-741.

Canto I

La tensión constructiva de la obra, llevada a cabo por las fuerzas líricas de contracción y expansión que afectan a la voz poética, al espacio lírico y a la disposición estructural de la obra, se evidencia en este Canto I en el conflictivo diálogo del hablante consigo mismo. En este diálogo se manifiestan tres sentimientos o momentos líricos fundamentales para dar con aquella tensión:

- 1) El sentimiento de la soledad y el nacimiento trágico de la conciencia.
- 2) El deseo de eternidad negada y el afán conquistador de infinito.
- 3) La apertura del horizonte hacia una nueva palabra y una nueva poética.⁸¹

1) El Canto I se inicia con aquel pasaje en el que el sujeto poético se configura por medio de una imagen adánica; imagen que, como veremos, el autor ha tratado en otros poemas, pero que en vez de hacer referencia a un estadio virginal, cosmogónico o a una mirada originaria del hablante y de la poesía, en *Altazor* recalca bajo la desgarradora consideración de aquél que ha sido expulsado del paraíso. Esta imagen alegoriza la separación entre un momento imperturbable de paz que se rompe y un tiempo de angustia polar terrestre que se abre o se precipita a partir de su fractura, exponiéndolo al horror, al vértigo y a la atracción de la muerte.

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
 ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
 Con la espada en la mano?
 ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno
 de un dios?
 ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
 Y esa voz que te grito vives y no te ves vivir
 ¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos
 del dolor?⁸²

Esta separación que lo aleja de aquel momento originario en el que se hallaba, lo ha arrojado al mundo, solitario, desprotegido y falto; le deja expuesto ante el peligro de su propio fin: la condena a desaparecer y a

⁸¹ Sigo en parte la línea adoptada por Jaime Concha (1975:295-296).

⁸² *Altazor*, [I, 1-8], p. 736. En Génesis 3,24, leemos que, habiendo Yahveh expulsado al hombre del jardín del paraíso, “puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida”. Obsérvese el carácter irreverente y de sacrilegio o ya tan solo de ironía de *Altazor*, al tachar de “ángel malo” a aquel que cuida la puerta del paraíso.

extinguirse en su propia muerte. Este alejamiento, esta enérgica separación, gesta a su vez el nacimiento de la conciencia individual del yo frente a esa temporalidad que le somete a una existencia perecedera y que le imposibilita retornar a los orígenes de su “primera serenidad”: “Porque sabe desde los tiempos bíblicos / Que el regreso es desconocido en la estrella polar”⁸³.

La caída en el poema no es sólo el nacimiento de la conciencia del destino mortal del sujeto, sino también la muerte de sus creencias, la inversión de sus valores, la caída en el abismo de su propia interioridad vacía. La relación etimológica entre caer-morir se hace explícita e insistente a lo largo de este primer canto.

Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios⁸⁴

Altazor perdido y solo en medio del universo⁸⁵, es condenado a muerte⁸⁶ y a vivir en un mundo de angustia y dolor, pues: “Aun después que el hombre haya desaparecido / Que hasta su recuerdo se queme en la hoguera del tiempo / Quedará un gusto a dolor en la atmósfera terrestre”⁸⁷. Y es que, en esta vida, para *Altazor*, el dolor mismo se vuelve enigma (Huidobro 2009:69)⁸⁸, la vida en sí es un dolor ontológico: porque todo es dolor⁸⁹, miedo de no ser⁹⁰ y angustia de absoluto⁹¹.

Lazos de dolor atan la tierra al cielo las aguas a la
Tierra
Y los mundos galopan en órbitas de angustia⁹²

⁸³ *Altazor*, [V, 1424-25], p. 783.

⁸⁴ *Ibid.*, [I, 29-37], p. 737

⁸⁵ *Ibid.*, [I, 10-11], p. 736.

⁸⁶ “Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible” *Ibid.*, [I, 23], p. 737.

⁸⁷ *Ibid.*, [I, 184-186], p. 741.

⁸⁸ Cito, en esta ocasión, de acuerdo a la edición príncipe de 1931, [I, 235]. Edición de René de Costa (2009:69).

⁸⁹ *Ibid.*, [I, 253], p. 743.

⁹⁰ *Ibid.*, [I, 254], p. 743.

⁹¹ *Ibid.*, [I, 508], p. 751.

⁹² *Ibid.*, [I, 255-257], p. 743.

Con la caída, el yo lírico surge, nace, se gesta en la medida en que toma conciencia de sus flaquezas y contradicciones. La caída *altazoriana* es “un eterno viajar en los adentros de sí mismo / Con dolor de límites constantes y vergüenza de ángel estropeado / burla de un Dios nocturno”⁹³. Sin embargo, el hablante no queda preso en la decadencia de un pesimismo demoledor, no acepta su aciago ni la angustiada condición legada por una cultura occidental en ruinas, no se resigna a mantener en su pecho una culpa hereditaria.

Malhaya el que mira con ojos de muerte
 Matad al pesimista de pupila enlutada
 Al que lleva un féretro en el cerebro
 Revienta pesimista mas revienta en silencio⁹⁴

Comienza de esta manera aquel nudo escéptico, carente, pero rebelde en el diálogo del hablante consigo mismo: “Matad la horrible duda / Y la espantosa lucidez”⁹⁵, concentrado en un oscilante movimiento (errante/grotesco / contradictorio / taciturno⁹⁶): “Seguir / No / No / Basta ya”⁹⁷; “Liberación Oh sí liberación de todo”⁹⁸. Niega el sufrimiento y busca consumir el placer⁹⁹, perseverar ante sus desdichas y sus límites¹⁰⁰, aceptar la vida como marcha inexorable hacia la muerte¹⁰¹.

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
 Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho
 Sigamos
 Siempre igual como ayer mañana y luego y después
 No
 No puede ser Cambiemos nuestra suerte

⁹³ *Ibid.*, [I, 210-213], p. 742. Recuérdese el sentido de la noche que señalamos en el apartado anterior, y nótese cómo ahora en esta relación entre los términos Dios-ciego-noche, la noche termina afirmándose como propiedad intrínseca o nombre de Dios. Asimismo, más adelante se lee: “Que Dios sea Dios / O Satán sea Dios / O ambos sean miedo nocturna ignorancia / Lo mismo da”. *Ibid.*, [I, 436-439], p. 749.

⁹⁴ *Ibid.*, [I, 562/566-67/522], pp. 753/751.

⁹⁵ *Ibid.*, [I, 451-452], p. 749

⁹⁶ “Volviendo al silencio / Al silencio de las palabras que vienen del silencio / Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas” *Ibid.*, [I, 580-83], p. 753.

⁹⁷ *Ibid.*, [I, 246-247], p. 743.

⁹⁸ *Ibid.*, [I, 308], p. 745.

⁹⁹ *Ibid.*, [I, 195], p. 742.

¹⁰⁰ “Todas son trampas / trampas del espíritu / transfusiones eléctricas de sueño y realidad / oscuras lucideces de esta larga desesperación petrificada en soledad”. *Ibid.*, [I, 203-207], p. 742.

¹⁰¹ Confróntese René de Costa (2009:27).

Quememos nuestra carne en los ojos del alba
Bebamos la tímida lucidez de la muerte
La lucidez polar de la muerte¹⁰²

La inquietud por el sentido último de la vida, ante el destino miserable y su fatalidad, coge actitudes rebeldes y blasfemas en el hablante:

Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
Que reniega y maldice
Y pide cuentas de por qué y para qué [...]
Sacudiré la nada con blasfemias y gritos
Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso¹⁰³

2) Altazor-adánico ante la pérdida del paraíso, ante la conciencia de sus límites y sus dolores, desea de lo *otro* indeterminado, de lo completamente desconocido, de lo todavía no resuelto, de lo nunca antes visto; de todo aquello que le es negado a su condición de “ángel caído”¹⁰⁴. El hablante situado en el centro de sí mismo o cayendo hacia las abisales dimensiones de su interioridad psíquica, desea superar la paupérrima condición humana en el mundo y hallar su sitio en la unidad (vacía) de lo divino. Es a partir de este movimiento de contracción lírica, hacia la interioridad del yo, donde surge—se manifiesta—la pregunta, el deseo, el afán metafísico por la singularidad cognoscitiva y constructiva del lenguaje y la poesía. Su deseo sigue esa “nostalgia del paraíso”, su afán de volver al absoluto sin embargo ahora desacralizado, se aproxima a lo que un cristiano entiende como recuperación de su condición anterior a la caída, pero que sólo vislumbra *Altazor* en una anticipación futura. Porque si: “La conciencia es amargura / la inteligencia es decepción / Sólo en las afueras de la vida / Se puede plantar una pequeña ilusión”¹⁰⁵.

Así se instala esa voz expansiva del hablante, que sueña, desea y exige la eternidad y lo absoluto. Surge un sujeto insistente que quiere, un “Hombre con los ojos abiertos en la noche / Hasta el fin de los siglos”¹⁰⁶, una voluntad que aspira a lo que está más allá de lo que le es dado, legado, heredado; la fuerza interior, inmanente, de una intencionada voluntad que desea:

¹⁰² *Altazor*, [I, 168-176], p. 741.

¹⁰³ *Ibid.*, [I, 375-377 / 330-332], pp. 747/746.

¹⁰⁴ “Eres tú tú el ángel caído / La caída eterna sobre la muerte / La caída sin fin de muerte en muerte” *Ibid.*, [I, 290-293], p. 744.

¹⁰⁵ *Ibid.*, [I, 269-272], p. 744.

¹⁰⁶ *Ibid.*, [I, 453-454], p. 749.

“Quiero la eternidad como una paloma en mis manos / Dadme el infinito como una flor para mis manos”¹⁰⁷.

Dadme la llave de los sueños cerrados
 Dadme la llave del naufragio
 Dadme una certeza de raíces en horizonte quieto
 Un descubrimiento que no huya a cada paso
 O dadme un bello naufragio verde
 Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos
 Como el barco que se hunde sin apagar sus luces¹⁰⁸

3) Su deseo de un absoluto motiva la apertura de un horizonte en la búsqueda de la nueva palabra, hacia la revelación de la nueva poética. El nuevo verbo que llene o supla el vacío de Dios o el aniquilamiento del orden moral y estético del cristianismo, como también renueve la tradición literaria, despierte a la poesía muerta.

La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne
 Y cada pluma tiene distinto temblor
 Ahora que Dios se sienta sobre la tempestad
 Que pedazos de cielo caen y se enredan en la selva
 Y que el tifón despeina las barbas del pirata
 Ahora sacad la muerta al viento
 Para que el viento abra sus ojos¹⁰⁹

Aquí comienza “el miraje sediento de las nuevas hipótesis”¹¹⁰, “el cerebro se torna sistro revelador”¹¹¹, para la emergencia de un pensamiento en el que la palabra puede superar las mismas distinciones de lo interno y lo externo, de lo connotativo y lo denotativo, de la muerte y lo absoluto. Comienza el viaje en busca de “un lenguaje de trascendencia mayor en el seno mismo del lenguaje” (Larrea 1979:262), la apertura hacia un sentido y fundamento que se revele en y por la palabra, pues: “La palabra electrizada de sangre y corazón / Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios”¹¹². La palabra llena de pasión (apetito) y amor (unión)—*sangre y corazón*—es aquella que puede abismar—*paracaídas*—al creador—*Dios*—y atraer—*pararrayos*—a la lengua el verbo divino. El sentido apocalíptico del

¹⁰⁷ *Ibid.*, [I, 232/245], p. 743.

¹⁰⁸ *Ibid.*, [I, 320-326], p. 745.

¹⁰⁹ *Ibid.*, [I, 662-668], p. 756.

¹¹⁰ *Ibid.*, [I, 306], p. 745.

¹¹¹ *Ibid.*, [I, 654], p. 755.

¹¹² *Ibid.*, [I, 699-700], p. 757.

hablante se nos hace claro y evidente, su búsqueda, profana ya, es de aquel “*nombre nuevo* que nadie conoce, sino el que lo recibe” (Ap 2,17).

Es el deseo ante la conciencia trágica de su condición humana, el que motiva la ascensión de la palabra, el que impulsa la fuerza expansiva del hablante, la voluntad enérgica hacia: “una última aventura de esperanzas celestes”¹¹³. Aventura para hallar: “una lengua mojada en mares no nacido”, pues *Altazor* quiere darnos “una música de espíritu / Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles”¹¹⁴. La palabra o la redención que busca *Altazor* no es por vía religiosa, sino poética. Se cierra este largo Canto I con la esperanza depositada en el futuro y con ese instante metapoético que sella este contradictorio nudo o dilema del hablante en sí mismo.

Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
La tierra acaba de alumbrar un árbol¹¹⁵

Canto II

La expresión, el estilo, la forma y el contenido lírico que posee el Canto II de *Altazor*, como hemos sostenido en la presentación a este apartado, altera el orden lógico secuencial y causal “temático”, como también la conexión de la disposición estructural de los cantos en la obra. Este Canto II, una oda o alabanza a la mujer o a lo femenino, elogia a la mujer personificada de manera múltiple, puede ser la amada, a ratos también la madre, el cosmos, la naturaleza o incluso un canto panegírico dedicado a la Virgen madre del cristianismo (Montes 1981:39). Si nos concentramos en la particularidad de la expresión y del estilo de este segundo Canto, inmediatamente nos sorprende y acoge la belleza, el encanto y la dulzura que transmite su escritura. De todos los estudios que hemos consultado para llevar a cabo nuestra interpretación de la obra, no existe ninguno que no rinda homenaje y demuestre una profunda admiración frente a la sutileza y el elevado temple sentimental que contienen sus versos. Esto, de alguna manera, genera que el solo hecho de querer glosar este Canto para analizar (“académicamente”) su contenido, haga sentir que de una u otra forma se le está profanando. Se está invadiendo un lugar que sólo ha sido creado para ser cantado.

Ahora bien, la posición que ocupa este Canto II al interior del poema es enigmática, pues interrumpe aquella funesta naturaleza solitaria como también el exaltado y prometeico acento que domina la voz del hablante durante todo el Canto I y, por otro lado, a primera vista, no tiene ninguna

¹¹³ *Ibid.*, [I, 298], p. 745.

¹¹⁴ *Ibid.*, [I, 626/635-636/631/633], p. 755.

¹¹⁵ *Ibid.*, [I, 710-711], p. 757.

conexión lógica con el resto de los cantos que le siguen. Sin embargo, si seguimos en el orden de lectura que hemos propuesto para llevar a cabo nuestro estudio, podemos sostener que la imagen de la mujer en este Canto cumple una triple función (Concha 1975:296), la cual nos permite entender al Canto II como tránsito y traspaso desde el momento contractivo (Prefacio-Canto I) al momento expansivo que veremos actuar a partir del Canto III al Canto VII. Obsérvese en este pasaje cómo se evidencia en el hablante este alejamiento respecto a la anterior atmósfera lírica suscitada en el Canto I.

Qué me importan los signos de la noche
 Y la raíz y el eco funerario que tengan en mi pecho
 Qué me importa el enigma luminoso
 Los emblemas que alumbran el azar
 Y esas islas que viajan por el caos sin destino a mis ojos
 Qué me importa ese miedo de flor en el vacío
 Qué me importa el nombre de la nada
 El nombre del desierto infinito¹¹⁶

Si seguimos los tres sentimientos o momentos líricos fundamentales para dar con la tensión constructiva o trama lírica de la obra, los cuales hemos precisado en el diálogo del hablante consigo mismo durante el Canto I, notamos que la imagen de la mujer en este segundo canto cumple de la siguiente manera a dicha tensión:

1) Frente al sentimiento de la soledad y al destino trágico de la existencia humana, la mujer apacigua, refugia momentáneamente esa soledad y esa angustia. La mujer cesa la caída del sujeto y el descenso contractivo de su voz. La mujer, en este Canto II, satisface la exigencia del hablante: es ser materno donde se duerme el corazón¹¹⁷, es el “lecho a la sombra del torbellino de enigmas”¹¹⁸, la mano que acaricia “los latidos de la fiebre”¹¹⁹, tan anhelada durante todo el Canto I. Este ambiente materno, seguro y sensual que cobija al sujeto poético, logra calmar sus temores y desgracias.

Detrás de ti la vida siente miedo
 Porque eres la profundidad de toda cosa
 El mundo deviene majestuoso cuando pasas
 Se oyen caer lágrimas del cielo
 Y borras en el alma adormecida
 La amargura de ser vivo

¹¹⁶ *Ibid.*, [II, 778-785], p. 760.

¹¹⁷ *Ibid.*, [I, 156], p. 740.

¹¹⁸ *Ibid.*, [I, 157], p. 740.

¹¹⁹ *Ibid.*, [I, 158], p. 740.

Se hace liviano el orbe en las espaldas¹²⁰

2) Frente al deseo de eternidad y el afán conquistador de infinito, la mujer realiza, expande ese sueño y esa ansia de absoluto en el sujeto. La mujer es parte del gran misterio, la fecundidad, la portadora de la vida, la “Dadora de infinito”¹²¹.

Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito
Lejos de ti todo es mortal
Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad¹²²

3) Para la apertura de ese horizonte hacia la nueva palabra y la nueva poética, la mujer, su belleza, su amor, es la imagen profusa del verbo, la “presencia humana sensible de la poesía” (Concha 1975:297).

Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos
Con la cabeza levantada
Y todo el cabello al viento
Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quien salvar
Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento [...]
Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia
A esa voz que busca un astro muerto que volver a la vida
Tu voz hace un imperio en el espacio
Y esa mano que se levanta en ti como si fuera a colgar soles en el aire
Y ese mirar que escribe mundos en el infinito
Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad
Y ese pie que es la fiesta de los caminos encadenados [...]
Y ese secreto que dirige las mareas de tu pecho
Dormido a la sombra de tus senos
Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían el camino
¿Qué sería del universo?¹²³

¹²⁰ *Ibid.*, [II, 820-825], p. 761.

¹²¹ *Ibid.*, [II, 726], p. 758.

¹²² *Ibid.*, [II, 755-759], p. 759.

¹²³ *Ibid.*, [II, 851-857/866-873/876-881], pp. 762-763.

La mujer unifica los tres sentimientos, momentos líricos o estados del alma que nos permiten describir la conflictiva tensión que posee la experiencia lírica del hablante y que nos posibilitan comprender la tensión constructiva de la obra en contracción y expansión de la voz y del espacio poético. Desde aquí, notaremos que el descenso ha acabado y comienza la próxima impulsión del sujeto por los cielos del lenguaje.

b) Momento expansivo: Canto III – Canto VII

Como observábamos en el Canto I, la meditación poética-cognoscitiva del sujeto poético, aparece de manera suplementaria a su experiencia de la ausencia de Dios, la pérdida de los ideales y del sentimiento de la soledad. La caída del fundamento metafísico además viene acompañada por una caída del fundamento de la subjetividad y del lenguaje. *Altazor*, ante la ausencia de Dios en el mundo, la pérdida de todo ideal y la carencia de revelación de un absoluto, ambiciona un lenguaje nuevo. Así comienza una indagación por la poesía, por su poder de configuración, de expresión y conocimiento, como también por su capacidad revelatoria de lo que permanece oculto para ese decir que busca expresar lo que *aún* no existe: lo desconocido, lo nuevo. Una aventura que discurre desde la desafiante voluntad de saber de un yo poético que se considera el sujeto del discurso y de la función constructiva y performativa del lenguaje, hasta su completa (expansión) disolución subjetiva y la desintegración de su lenguaje.

Desde el Canto III podemos observar la intencionalidad del hablante por hallar un mundo nuevo, un futuro apocalíptico que reescribe el génesis perdido, la búsqueda del fin como nuevo comienzo restaurador, utópico. Se encuentra con un principio (lingüístico) inversor de mundo; con la configuración de un mundo al revés, que responde lúdicamente a la problemática angustiosa y dramática desplegada a partir del contexto mítico figurado en algunas líneas del Prefacio y desarrollado a lo largo de todo el Canto I. El hablante adquiere ahora tintes visionarios y revela que,

Mañana el campo
Seguirá los galopes del caballo
La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena
El arco-iris se hará pájaro
Y volará a su nido cantando
Los cuervos se harán planetas
Y tendrán plumas de hierba
Hojas serán las plumas entibiadas
Que caerán de sus gargantas
Las miradas serán ríos
Y los ríos heridas en las piernas del vacío

Conducirá el rebaño a su pastor
Para que duerma el día cansado como avión
Y el árbol se posará sobre la tórtola
Mientras las nubes se hacen roca
Porque todo es como es en cada ojo
Dinastía astrológica y efímera
Cayendo de universo en universo¹²⁴

En este tercer canto, aparece un yo lúdico, “mago”, “antipoeta” que ha dejado atrás el tono angustiante y doloroso del Canto I, pues: “El juego es juego y no plegaria infatigable”¹²⁵; “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos”¹²⁶, en alusión, este último verso, quizás, a las técnicas de la poesía vanguardista. Comienza de este modo una meditación que motiva el lenguaje, un juego de palabras por las potencialidades semánticas del sentido figurado y la sintaxis. El poema se convierte en un ritual, en el rito verbal (espagírica) que busca el ascenso (Goic 2003b:1600): “Un ritual de vocablos sin sombra / Juego de ángel allá en el infinito”¹²⁷. Se llama a una palingenesis del lenguaje, a una función escatológica que convierta la muerte en vida, a un proceso apocalíptico de destrucción y reconfiguración del lenguaje poético, pues “Todas las lenguas están muertas / Muertas en manos del vecino trágico / Hay que resucitar las lenguas / Con sonoras risas / Con vagones de carcajadas / Con cortacircuitos en las frases / Y cataclismos en la gramática / Levántate y anda”¹²⁸.

Huidobro inserta en este Canto III una larga serie de metáforas o comparaciones creadas (36 versos), elaboradas bajo una estructura impertinente o símil disímil, que estudiaremos en la primera parte de esta investigación, con la cual el poeta pretende comparar lo incomparable, produciendo una nueva pertinencia semántica a partir de la unión de dos realidades distantes y diferentes, y que aquí se establece a partir de una predicación de orden verbal¹²⁹. Como sostendremos, esta pertinencia se

¹²⁴ *Ibid.*, [III, 906-924], p. 765.

¹²⁵ *Ibid.*, [III, 940], p. 766.

¹²⁶ *Ibid.*, [III, 1023-1025], p. 769

¹²⁷ *Ibid.*, [III, 1029-1030], p. 769.

¹²⁸ *Ibid.*, [III, 1002-1009], p. 768.

¹²⁹ “Sabemos posar un beso como una mirada

Plantar miradas como árboles

Enjaular árboles como pájaros

Regar pájaros como heliotropos

Tocar un heliotropo como una música

Vaciar una música como un saco

Degollar un saco como un pingüino

Cultivar pingüinos como viñedos

expresa en el devenir o tránsito formal entre los términos, caracterizando de este modo, el régimen estético transicional que afecta a las imágenes en la poesía de Huidobro. Sin embargo, no podemos reconocer en este régimen una consumación final que lleve a cumplimiento la pretendida conciliación de los opuestos, sino más bien un continuo aplazamiento de las identificaciones. Ahora bien, notemos la actitud que posee Huidobro respecto a esta cuestión, pues al introducir esta larga y cansina serie de metáforas, en este Canto de *Altazor*, demuestra, al parecer, una especie de rechazo a este tipo de procedimientos, como si pretendiera llevar hasta el agotamiento estos recursos, para demostrar consiguientemente la futilidad de la eficacia de estos procedimientos lingüísticos empleados por el cubismo literario para lograr nuevos significados o nuevas experiencias estéticas¹³⁰. Esta cuestión se vuelve patente cuando leemos la irónica anáfora que precede a esta serie de metáforas:

Ordeñar un viñedo como una vaca
 Desborlar vacas como veleros
 Peinar un velero como un cometa
 Desembarcar cometas como turistas
 Embrujar turistas como serpientes
 Cosechar serpientes como almendras
 desnudar una almendra como un atleta
 Leñar atletas como cipreses
 Iluminar cipreses como faroles
 Anidar faroles como alondras
 Exhalar alondras como suspiros
 Bordar suspiros como sedas
 Derramar sedas como ríos
 Tremolar un río como una bandera
 Desplumar una bandera como un gallo
 Apagar un gallo como un incendio
 Bogar en incendios como en mares
 Segar mares como trigales
 Repicar trigales como campanas
 Desangrar campanas como corderos
 Dibujar corderos como sonrisas
 Embotellar sonrisas como licores
 Engastar licores como alhajas
 Electrizar alhajas como crepúsculos
 Tripular crepúsculos como navíos
 Descalzar un navío como un rey
 Colgar reyes como auroras
 Crucificar auroras como profetas
 Etc. etc. etc.” *Altazor*, [III, 949-985], p. 767.

¹³⁰ Existe un estudio esquemático sobre estas 36 comparaciones impertinentes llevado a cabo por Cedomil Goic (1979:129-139).

Poesía aún y poesía poesía
Poética poesía poesía
Poesía poética de poético poeta
Poesía
Demasiada Poesía
Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina
Basta señora poesía bambina
Y todavía tiene barrotes en los ojos [...]
Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos¹³¹

La búsqueda de *Altazor* no se contenta con estas comparaciones creadas, muy cercanas a sus anteriores poemas de 1917-1918, sino que anhela ahora radicalmente: “Una bella locura en la vida de la palabra / Una bella locura en la zona del lenguaje”¹³².

Canto IV

Este Canto revela el carácter crítico del tiempo ante el fin que ya es inminente, constata la urgencia del *éschaton* venidero, la comparecencia inexorable del sujeto frente a (uno) de los extremos que limitan la trayectoria vital de su búsqueda poética, por medio de una expresión que manifiesta la premura escatológica que invade al hablante y al mundo poético: “No hay tiempo que perder”, a modo de señal que se repite varias veces, inaugurando una serie de versos, como una especie de alerta, pues: “El mar quiere vencer” / “La eternidad quiere vencer” / “Más allá del último horizonte / Se verá lo que hay que ver”¹³³. Estos versos expresan el viaje por la regeneración total del lenguaje en búsqueda de ese nuevo verbo. En el Canto IV nos enfrentamos a aquella situación límite de la trayectoria *altazoriana*, un mundo que acaba y otro que comienza, el alejamiento de la “noche”, la llegada del “cielo” del “árbol”, la frontera entre la muerte y el absoluto:

Darse prisa darse prisa
Están prontas las semillas
Esperando una orden para florecer
Paciencia ya luego crecerán
Y se irán por los senderos de la savia
Por su escalera personal
Un momento de descanso

¹³¹ *Altazor*, [III, 932-939 / 946-948], p. 766.

¹³² *Ibid.*, [III, 1018-1019], p. 768.

¹³³ *Ibid.*, [IV, 1066/1362/1070-1071/1366-1367], pp. 771/780.

Antes del viaje al cielo del árbol
 El árbol tiene miedo de alejarse demasiado
 Tiene miedo y vuelve los ojos angustiados
 La noche lo hace temblar
 La noche y su licantrópía
 La noche que afila sus garras en el viento
 Y aguza los oídos de la selva
 Tiene miedo digo el árbol tiene miedo
 De alejarse de la tierra¹³⁴

La escritura de este Canto concentra un aspecto antipoético y metapoético. Pero *Altazor* no sólo discurre en torno a las posibilidades y alcances cognoscitivos del lenguaje poético, sino que experimenta (asume y rechaza) diversos modos de hacer poesía, en un proceso de adopción y adaptación hasta agotar al máximo la expresividad lingüística de los procedimientos literarios puestos a prueba en el poema. Así se van sucediendo a lo largo de un derrotero experiencial del sujeto poético en el Canto IV, distintas técnicas artísticas y procedimientos lingüísticos modernos y de vanguardia. Como este pasaje muy cercano al estilo periodístico o a la escritura del automatismo surrealista.

Darse prisa darse prisa
 Vaya por los globos y los cocodrilos mojados
 Préstame mujer tus ojos de verano
 Yo lamo las nubes salpicadas cuando el otoño sigue la carreta del asno
 Un periscopio en ascensión debate el pudor del invierno
 Bajo la perspectiva del volantín azulado por el infinito
 Color joven de pájaros al ciento por ciento
 Tal vez era un amor mirado de palomas desgraciadas
 O el guante importuno del atentado que va a nacer de una mujer o una amapola el florero de mirlos que se besan volando
 Bravo pantorrilla de noche de la más novia que se esconde en su piel de flor¹³⁵

La adopción y adaptación de estas técnicas en el poema contribuyen a una progresiva desconceptualización o descategorización lógica de las palabras,

¹³⁴ *Ibid.*, [IV, 1299-1314], p. 778.

¹³⁵ *Ibid.*, [IV, 1133-1144], pp. 772-773. En una especie de ironía, quizás, con este tipo de escritura “automática”, Huidobro introduce a continuación del pasaje que hemos citado, otro texto construido con las mismas palabras que éste, una versión *revuelta* del otro, es decir, con las mismas palabras, el poeta crea un nuevo texto (Goic 2003a:726). A este nuevo texto que introduce le antecede el siguiente verso: “Río revuelto para la pesca milagrosa”. *Ibid.*, [IV, 1147], p. 773.

por medio de un proceso lingüístico que altera la relación entre palabra e imagen, entre el signo y la referencia, para luego reconfigurarla en una morfología fono-semántica nueva, en una suerte de transignificación del lenguaje cotidiano (De Costa 1996:162; Montes 1981:40). Son palabras totalmente inventadas, formas lúdicas o de *non sense* (Hey 1979:149-156; García Pinto 1979:117-127), que atentan contra la morfología del lenguaje, creando de este modo en la obra, una atmósfera enrarecida por desconcertantes juegos verbales que generan en su extrañeza, paradójicamente, nuevos significados al interior del poema. Sin embargo, esta confección de palabras nuevas parece tener una cierta lógica, que opera de manera transgresora por las estructuras idiomáticas de la lengua castellana, por ejemplo: palabras sobre las que se efectúa un cambio de género y a las que se les traspasan sílabas de los términos relacionados: “Al horitaña de la montazonte”¹³⁶, “La violondrina y el goloncelo”¹³⁷. O la invención de palabras siguiendo una falsa etimología (Schopf 2003:1505-1506): “meteoro, meteplata, metecobre, metepiedras, meteópalos”¹³⁸. O ciertos neologismos: “nochería”¹³⁹, “marería”¹⁴⁰. O la inserción de palabras al interior de otras (obsérvese la intercalación de notas de la escala musical)

Pero el cielo prefiere el **rodoñol**
Su niño querido el **rorreñol**
Su flor de alegría el **romiñol**
Su piel de lágrima el **rofañol**
Su garganta nocturna el **rosolñol**
El **rolañol**
El **rosiñol**¹⁴¹

¹³⁶ *Ibid.*, [IV, 1215], p. 775.

¹³⁷ *Ibid.*, [IV, 1216], p. 775.

¹³⁸ *Ibid.*, [IV, 1342-1345], p. 779.

¹³⁹ *Ibid.*, [IV, 1265], p. 777.

¹⁴⁰ *Ibid.*, [IV, 1266], p. 777.

¹⁴¹ *Ibid.*, [IV, 1246-1252], p. 776. El destacado es nuestro. El Canto V continuará con este atentado violento contra la morfología de las palabras. Citamos a continuación un pasaje en el que aparece la siguiente secuencia de nuevos vocablos:

De la firmeza hasta el horicielo
Soy todo montalas en la azulaya
Bailo en las volaguas con espurinas
Una corriela tras de la otra
Ondola en olañas mi rugazuelo
Las verdondilas bajo la luna del selviflujo
Van en montonda hasta el infidondo
Y cuando bramuran los hurafones
Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas

Traspassando aquella complicada atmósfera de vocablos enrarecidos, llegamos al encuentro con la “clave” que sella este 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 aia i i ¹⁴²

Posado en las alturas, aligerado del sentido de las palabras, el poeta nos ha traído la *clave del eterfinifrete*; palabra compuesta *circular* (Goic 2003b:1601), palíndromo, la cual reduce su ambigüedad léxica al separar sus dos compuestos: éter y fin. Si continuamos en el contexto mítico en que se inserta la escritura de *Altazor*, notamos cómo lúdicamente el poeta ha reunido en una misma palabra los dos cielos: supralunar (éter-dioses), sublunar (fin-mortal). Esta palabra reúne los dos extremos o polos de la trayectoria *altazoriana* (cielo, tierra) y los hace girar sobre su mismo eje, en una especie de rotación permanente o sempiterna entre eternidad y fin. Un eterno retorno. Un ciclo que reúne paradójicamente lo eterno y lo finito. Esta palabra la presenta como una clave de su búsqueda tras la ausencia o la muerte de Dios, la caída de los valores cristianos y la muerte de la poesía (tradición). Nótese la cercanía que esta cuestión posee con el pensamiento de Nietzsche. El eterno retorno como idea que surge tras el fenómeno del nihilismo. En nuestro estudio del poema *Ecuatorial*, encontraremos una visión similar, cíclica, respecto al tiempo, tras el fenómeno de la ruina de la sociedad cristiana. Ahora bien, en *Altazor*, lo permanente y lo finito en un continuo círculo se presentan como signo clave de la temporalidad y de la estructura del poema. Esta cuestión será fundamental, como veremos, en *Ecuatorial*, para comprender la respuesta *creacionista* al problema de la unidad (estructura del poema, visión del mundo, comprensión de la historia). Aquí la clave del *eterfinifrete*, nos presenta el éter, el aire alto, puro que emana de los dioses; principio cósmico que llena el espacio, unido en un constante girar con el aire que respiran los mortales. El poeta nos transporta de este modo hacia esa antigua relación entre el éter cósmico con el aliento humano (alma).

Hay un naufrundo que grita pidiendo auxilio [V, 1937-1946], p. 798.

¹⁴² *Ibid.*, [IV, 1386-1391], pp. 780-781. “Entonces yo sólo digo / Que no compro estrellas en la nochería / Y tampoco olas nuevas en la marería / Prefiero escuchar las notas del alhelí”. *Ibid.*, [IV, 1265-1268], p. 777.

La palabra “clave” de su búsqueda, en este sentido, es ese éter cósmico del cual participa el soplo interior del alma: microcosmos. Si seguimos la interpretación de Concha (1975:299), la palabra poética tiene para Huidobro, en cuanto emanación sonora cósmica del alma, un triple valor, que coincide, responde a los tres momentos que gestan la tensión constructiva de la obra en el Canto I.

1) La palabra emana-surge-proyecta-expande el mundo interior en el exterior. La palabra expresa, comunica, se entrega, se dona. Como sostiene Concha, la palabra “capacita al ser humano para superar la soledad” (1975:299). Tal como pensaba Huidobro: “Hay que proyectarse en el mundo, y que el mundo se proyecte en nosotros”. “El poeta es el hombre que se siente en el ser. Aquél que se presenta al Universo, diciendo: te pertenezco porque me perteneces”¹⁴³.

2) La palabra, como emanación sonora (Concha 1975:299), apunta hacia esa latencia pura del lenguaje que es “la fuente de la poesía”: “cae del mar a la fuente”¹⁴⁴. La palabra es la apertura de lo puramente connotativo, lo figurado, el vocablo mágico que libera el significado de las palabras de su sujeción objetiva¹⁴⁵, que lo expande por el infinito: “Debemos liberar nuestro infinito, nuestro eterno. Hay que poner en libertad nuestras fuerzas. Los que no consigan esta liberación quedarán en el terreno de lo efímero. Sus obras serán pasajeras”¹⁴⁶.

3) Esta palabra poética llena de éter participa, es eterna como principio vivo cósmico. “Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro ‘tótem’. Es el gran misterio. El misterio inexplicable”¹⁴⁷.

Canto V-VII

A medida que la palabra va perdiendo su determinación objetiva previa o su significado convencional—y cobrando uno nuevo en el poema—se profundiza la separación del lenguaje poético con respecto al mundo objetivo, es ahí donde “comienza el campo inexplorado”¹⁴⁸, la apertura de un horizonte poético nuevo, deslumbrante, armónico, “Redondo a causa de

¹⁴³ *Estética*, [12-13/28-29], pp. 1374-1375.

¹⁴⁴ *Altazor*, [I, 60], p. 738.

¹⁴⁵ Como sostiene Paul Ricoeur, “la producción del discurso como ‘literatura’ significa precisamente que se suspende la relación del sentido con la referencia. La ‘literatura’ vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones” (1980:298).

¹⁴⁶ *Estética*, [35-36], p. 1375.

¹⁴⁷ *Ibid.*, [38-39], p. 1375.

¹⁴⁸ *Altazor*, [V, 1392], p. 782.

los ojos que lo miran / Y profundo a causa de mi propio corazón”¹⁴⁹. Huyendo de la muerte, el discurrir poético-experiencial del sujeto atraviesa la noche—allí suceden las transformaciones sustanciales, las desvirtuaciones, las “desfamiliarizaciones” (Aullón de Haro 1988:56; De Costa 1996:163) de todo lo conocido, consagrado y creído de antemano, pues: “os digo que el planeta que atravesó la noche / No se reconoce al salir por el otro lado / Y mucho menos al entrar en el día / Pues ni siquiera recuerda cómo se llamaba / Ni quiénes eran sus padres”¹⁵⁰—hasta llegar al mar.

Huye que huye de la muerte
De la muerte sentada al borde del mar
Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
Se abre la tumba y salta una ola
La sombra del universo se salpica
Y todo lo que vive en la sombra o en la orilla¹⁵¹

La disposición sintáctica de las palabras se transforma, los sustantivos se hacen verbos y los verbos se sustantivan (De Costa 1996:163): “Yo ojo el paisaje cansado / que se ruta hacia el horizonte”¹⁵². Irrumpe el amanecer y se abre ese cielo poético donde tiene lugar lo imposible: “entierros aéreos”¹⁵³.

Con el amanecer sucede ese tránsito estético que define a la obra y que concentra todos los contextos (lírico, mítico-filosófico, metapoético,) en los que el discurrir poético-imaginativo del hablante se inserta en el poema. El amanecer, la luz, trae ese cambio de la angustia romántica cristiana a la antipoesía, a lo lúdico, a la risa, al carnaval, al baile, al juego. Porque: “Razón del día no es razón de noche / Y cada tiempo tiene insinuación distinta / Todo es variable en el mirar sencillo / Y en los subterráneos de la vida / Tal vez sea lo mismo”¹⁵⁴. El amanecer acaba escatológicamente con esa angustia contractiva y voraz de tono patético del primer Canto: “Navío navío / Tienes la vida corta de un abanico / Aquí nos reímos de todo eso / Aquí en el lejos lejos”¹⁵⁵. El poeta celebra abierta, expansiva, apasionadamente su encuentro carnavalesco de la poesía, con un baile o una especie de canción infantil:

¹⁴⁹ *Ibid.*, [V, 1393-1394], p. 782.

¹⁵⁰ *Ibid.*, [V, 1981-85], p. 799.

¹⁵¹ *Ibid.*, [V, 1499-1500/1548/1578-1580], pp. 785-788.

¹⁵² *Ibid.*, [V, 1891-92], p. 797.

¹⁵³ *Ibid.*, [V, 1397], p. 782.

¹⁵⁴ *Ibid.*, [V, 1614-15/1619-21], p. 789.

¹⁵⁵ *Ibid.*, [V, 1492-1495], p. 785. Recuérdese la relación navío-sujeto poético.

Festejamos el amanecer con las ventanas
Festejamos el amanecer con los sombreros
Se vuela el terror del cielo [...]
Amanecer con esperanza de aeroplanos
Bajo la bóveda que cuele la luz desde tantos siglos
Nos frotamos las manos y reímos
Nos lavamos los ojos y jugamos¹⁵⁶

Este “campo inexplorado” ha desterrado a la lógica causal y secuencial, al logos apofántico, a la cronología, a la evidencia sensible, a la referencia objetiva; en él fracasa el principio de no contradicción. Presenta un mundo nuevo que se justifica por sí mismo, que cobra realidad en sí mismo, al desprenderse de todo sentido externo para ser pura expresión, pues no tiene semejanza alguna con el mundo cotidiano, no representa ni describe lo habitual, no es símbolo de nada, no dice nada de nada, sino todo de sí mismo.

Empiece ya
La farandolina en la lejantaña de la montaña
El horimento bajo el firmazonte
Se embarca en la luna
Para dar la vuelta al mundo
Empiece ya
La faranmandó mandó liná
Con su musiquí con su musicá¹⁵⁷

El desafiante, rebelde, subversivo y a la vez juguetón tono del sujeto poético comienza, una vez “superada” la separación sujeto-objeto¹⁵⁸, poco a poco a

¹⁵⁶ *Ibid.*, [V, 1599-1601/1603-1604/1606-1607], p. 788.

¹⁵⁷ *Ibid.*, [V, 1867-1874], p. 796.

¹⁵⁸ “El mundo se me entra por los ojos

Se me entra por las manos se me entra por los pies

Me entra por la boca y se me sale

En insectos celestes o nubes de palabras por los poros

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol

Mis ojos en la gruta de la hipnosis

Mastican el universo que me atraviesa como un túnel

Un escalofrío de pájaro me sacude los hombros

Escalofrío de alas y olas interiores

Escalas de olas y alas en la sangre

Se rompen las amarras de las venas

Y se salta afuera de la carne

Se sale de las puertas de la tierra

Entre palomas espantadas”. *Ibid.*, [I, 674-687], p. 756.

entrar en unión: “me diluyo en múltiples cosas”¹⁵⁹ y a profetizar su pronta disolución:

Callaos que voy a cantar
 Soy el único cantor de este siglo
 Mío mío es todo el infinito
 Mis mentiras huelen a cielo
 Y nada más
 Y ahora soy mar¹⁶⁰

Durante el trayecto que va del Canto III al V es posible reconocer la ardua empresa que emprende el sujeto en búsqueda de un nuevo lenguaje poético. La voz del hablante discurre en torno a las convenciones y generalizaciones abstractas del pensamiento de la modernidad, experimenta con las técnicas poéticas del lenguaje artístico de las vanguardias, cuestiona sus avances y desecha sus aportes, a los que termina por considerar como meros formalismos carentes de sentido (De Costa 1996:164), incapaces de vivificar el arte ante la decadencia de métodos y técnicas y de transmitir las necesidades expresivas de la sociedad del siglo XX. El sujeto poético entra

Si en sus anteriores trabajos, el objeto (natural o técnico) aparece referido continuamente al sujeto humano, mediado por el interés subjetivo del poeta, en *Altazor*, sucede una integración estética que logra acercar y complementar la subjetividad del yo lírico a la materialidad del elemento natural, a través de un proceso de transubstanciación continua de la sustancia lírica. Esta integración, desde el punto de vista estético, para Ana Pizarro, es total, pues logra que ya no haya en el poema tan solo “entidades individuales sino una sola vida donde uno ha penetrado en el otro y se expresa a través de él” (1975:241). La importancia que cobra el espacio sideral y la naturaleza por sobre la del elemento técnico y mecánico, como lugar en el que se funde el sentir del hablante, constituye para Jaime Concha, la respuesta que Huidobro entrega en *Altazor* al tópico futurista de la velocidad de la máquina. Sostiene este crítico que, “es al movimiento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde Huidobro trasplanta su visión futurista y, por tanto, su sensibilidad para lo veloz” (1975:288). Asimismo, Ana Pizarro concibe que la importancia de lo cósmico en *Altazor* manifiesta estrictamente la “plasmación de una actitud propia del hombre americano, frente a una búsqueda de técnicas y contenidos europeizantes y producto de una relación vital con la realidad artística europea de un momento determinado” (1975:244). Por último, Jaime Anguita considera que en *Altazor*, el mundo humano se agranda mediante la imagen cósmica, “se humaniza y domestica el cosmos inmenso al ser relacionado con las cosas humanas y próximas al corazón” (1945:25). Lo cierto es que la voz cósmica invade al poeta en esta obra por completo: “El infinito se instala en el nido del pecho”, éste se convierte ahora en el traductor de los astros: “Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir / Será por mi boca que hablarán a los hombres”. *Altazor*, [I, 651/434-435], pp. 755/749.

¹⁵⁹ *Ibid.*, [V, 1894], p.797.

¹⁶⁰ *Ibid.*, [V, 1927-32], p. 798.

en crisis ante la impotencia y la pobreza de sus facultades intelectuales para canalizar la expresión estética, simbólica y espiritual de la época, puesto que en crisis está el fondo último o fundamento de aquella época. Este sujeto ya deja de entrar en un debate de posibilidades teórico-literarias que encausen su expresión y cae (o sube), vertiginosamente, diluido, fragmentado, “fulminado”, “despedazado” en una escritura totalmente vacua o carente de sentido en los cantos VI y VII.

El Canto VI marca este descenso de la escritura en una palabra que ya había sido descompuesta en el horizonte abierto por el Canto V. Este descenso, avanza transgresoramente por el significado del lenguaje—aunque algunas palabras son reconocibles, el sentido de los versos es imposible de corroborar—hasta acabar en cristal: símbolo de la transparencia o entendimiento (Aullón de Haro 1988:56), que se contrapone a lo largo de este Canto a la vista, el sueño, la aventura y la muerte. El sujeto poético avizora una muerte inminente y total que está a punto de arribar “Alto alto / tenga muerte / Una dos y cuatro muerte / Para el ojo y entre mares”¹⁶¹.

Es así que una vez agotada al máximo las posibilidades combinatorias, de contexto y significado de las palabras y de haber discurrido por las operaciones intelectuales y los axiomas de comprensión del mundo natural—es decir, una vez que se ha liberado de la naturaleza, de la tradición mítica-literaria y del pensamiento especulativo: “Adiós hay que decir adiós / Adiós hay que decir a Dios”¹⁶²—que se llega a la escisión total del sujeto y a la desintegración del lenguaje por el aire. La expresión poética sufre el colapso de sus capacidades semánticas al quedar convertida en pura sonoridad desprovista de significado (De Costa 2009:38):

Ai i a
 Temporía
 Ai ai aia
 Ululayu
 lulayu
 layu yu
 Ululayu
 ulayu
 ayu
 yu
 Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
 Lalalí
 Io ia

¹⁶¹ *Ibid.*, [VI, 2092/2095-2097], p. 803.

¹⁶² *Ibid.*, [IV, 1292-1293], p. 778.

(i i i i o)
 A i a i a i a i i i i o i a ¹⁶³

Es este “nuevo” lenguaje, un lenguaje totalmente inventado, de pura expresión sonora, que no se lee, se canta, lo que se obtiene una vez que el sujeto poético ha cruzado la *otra* orilla, al *otro* lado, al otro extremo de su trayectoria: “más allá del último horizonte”, hasta desaparecer en su posible comprensión del absoluto o de dar alcance a un ideal: el precio es el lenguaje mismo. La desnudez original del lenguaje poético. Suprimida la ilusoria autonomía del sujeto moderno en su comprensión del absoluto, el canto *altazoriano* aparece como la inspiración primordial, “el ritmo primero / el ritmo que hace nacer los mundos”¹⁶⁴. Huidobro con este gesto, con esta imagen, nos remite a un “verbo auroral” (Yurkievich 1979:143), a una especie de espacio cosmogónico, a un momento originario de la lengua, a la matriz semántica original del lenguaje; libre de toda traba; al arrebato desencadenante, puro de toda crítica, de toda idea, de toda reflexión paralizante, de toda inspección mortal de la razón, “Una voz que se desfonda en la noche de las rocas / Una voz que da la vista a los ciegos atentos”¹⁶⁵. El vacío de esta *aniquilatio* del pensamiento, el momento culmine al que lo ha llevado la dialéctica (de la lírica) moderna. La desintegración del lenguaje en el que lo único reconocible son voces fónicas del castellano es la expresión misma de ese *estar* suspendido en el abismo, es un decir *arriesgado*, paradójico, pero que ¿funda o cierra una era?

¿Fracaso del sujeto al no obtener el nuevo lenguaje, la nueva poesía? ¿La ausencia de una revelación para el preguntar metafísico-cognoscitivo del sujeto poético se corresponde con la ausencia de Dios como experiencia religiosa de la sociedad del siglo XX? ¿En qué medida el lenguaje poético de Huidobro permite una comprensión de esta experiencia de lo increíble o de esta experiencia vacua del lenguaje? ¿Qué es lo que queda reducido a una pura nada carente de sentido semántico en el Canto VII de *Altazor*? La consideración escatológica del lenguaje poético *creacionista*, desarrollada en sus obras líricas publicadas entre 1916-1931, ¿nos puede dar una respuesta al problema de la trascendencia vacua como final de la búsqueda (ascética) de una poesía pura, autónoma, desligada de la tradición y del mundo objetivo? ¿Dónde y cómo se debe discernir como utópico el uso que el poeta hace del lenguaje? Y ¿en qué sentido esto puede dar una respuesta al problema que plantea el poema largo *Altazor*?

¹⁶³ *Ibid.*, [VII, 2243-2252/2266-2271], p. 808.

¹⁶⁴ *Ibid.*, [I, 373-374], p. 747.

¹⁶⁵ *Ibid.*, [I, 639-640], p. 755.

4.4. Sobre el manuscrito de *Altazor* y los orígenes de la obra

Estos movimientos en la voz del hablante, nos permiten considerar la tensión constructiva que posee la experiencia lírica de *Altazor*, a través de un orden de lectura desde el Prefacio al Canto I y desde el Canto III al VII. Sin embargo, al reconocer que el problema de la unidad de la obra se debe a su prolongado proceso de composición, tiempo durante el cual Huidobro llegó a escribir alrededor de diez obras más, hacen plausible lo ya expuesto por muchos, que *Altazor* es un poema que el artista va construyendo en forma paralela a su producción *creacionista*, en el que recoge, en gran medida, aquellas cuestiones que excedían o quebrantaban los moldes estrictos de su formulación estética¹⁶⁶.

Es este prolongado proceso de composición el que nos exige, para un adecuado análisis de la obra, indagar en la génesis de *Altazor*. A continuación, daremos una breve reseña sobre lo que contiene el manuscrito autógrafo del poema y a raíz de los datos que manifiesta indicaremos el proceso que hemos adoptado para estudiar los orígenes de la obra y las bases desde las que parte nuestro ulterior análisis.

¹⁶⁶ Para Federico Schopf: “*Altazor* sería el resultado final de ensayos escriturales que habrían surgido en contrapunto con el creacionismo y también con otras formas, tradicionales y vanguardistas, de hacer poesía” (Schopf, 2003:1493). Para Lihn, “varios Huidobros son los autores de *Altazor* [...] *Altazor* explica el creacionismo a la vez que trata de encarnarlo [...] Ese texto nos informa en buena medida de la razón de ser del creacionismo y de las preocupaciones intelectuales en que esa razón se funda. Menos y más que un poema creacionista es un discurso en torno al creacionismo: la poetización de una poética antes de que ésta pruebe, finalmente, a identificarse con el poema, disolviéndose en una ‘inanidad sonora’” (1977:101-102). Para René de Costa: “desde la perspectiva de hoy podemos afirmar que en el historial de Huidobro, este libro marca el fin del experimentalismo formal vanguardista y el comienzo de una literatura de contenido más humano”. Para este crítico, *Altazor* testimonia “el paso vital del autor de la vanguardia a la modernidad. Paso personal y artístico que hará trizas dos mitos divinos: Dios, y el poeta como pequeño Dios. Huelga insistir que el creacionismo a partir de aquí ya es letra muerta” (1996:165-166).

Antes del hallazgo del manuscrito de *Altazor*¹⁶⁷, existían publicaciones anticipadoras del Prefacio y de algunos fragmentos del Canto IV¹⁶⁸. Estas publicaciones fragmentarias del poema, unidas a ciertas informaciones extraídas de la prensa¹⁶⁹, sirvieron de base a los trabajos críticos para periodizar el proceso de composición de *Altazor* y estudiar los cambios que el autor operó sobre el diseño y elaboración final de la obra. Si bien, como

¹⁶⁷ Como señala Cedomil Goic (2003a:717), el manuscrito autógrafo de *Altazor*, fue heredado por Vladimir Huidobro, hijo del poeta, y entregado por éste a un particular. Este manuscrito se extravió, hasta que fue encontrado en el año 1994. Adquirido por el Banco del Estado de Chile, fue cedido en términos de comodato a la Fundación Vicente Huidobro, con sede en la ciudad de Santiago de Chile. Hemos tenido acceso al original, por lo que varias de nuestras hipótesis respecto a la génesis de la obra han podido ser resueltas. Además de cotejar varios elementos errados en la primera transcripción de este manuscrito por la edición facsimilar de: Andrés Morales (1999). Existe una crítica a dicha transcripción, véase para ello, Waldo Rojas (2001:217-228).

¹⁶⁸ La primera publicación corresponde a un fragmento del Prefacio traducido del francés por Juan Emar en sus *Notas de Arte*, La Nación, Santiago de Chile, 29 de abril de 1925, titulado: *Altazor: fragmento de un viaje en paracaídas*. Las otras publicaciones corresponden a fragmentos del Canto IV. Bajo el poema “Venus”, se publicaron, con ciertas variantes, los versos 1148-1156 de la edición príncipe (confróntese *Altazor*, p.773) en: *Favorables-Paris-Poema* (París, octubre, 1926), revista dirigida por Juan Larrea y César Vallejo. Con el título “Poema”, los versos 1134-1144 (Confróntese *Altazor*, p.772), en la revista chilena *Panorama* (Nº1, Santiago de Chile, abril, 1926). El manuscrito autógrafo de *Altazor* contiene el texto del Prefacio, del poema “Poema” y sólo algunos fragmentos del poema “Venus”. Por último, en 1930, en la revista *Transition* (París, junio) se publicó en francés, *Fragment d’Altazor*. Este fragmento es de elaboración tardía y no se corresponde con el manuscrito (en el cual sólo hay una pequeña secuencia de versos de este fragmento), a su vez, posee variantes y modificaciones respecto a la edición príncipe. Existe una reproducción facsimilar de estos fragmentos, confróntese René de Costa (2009:177-190). También en: (*Altazor*, pp., 818-819). Juan Larrea, en una carta enviada a David Bary, sostiene que Huidobro publicó un fragmento de *Altazor* en *El Imparcial* o en *La Correspondencia de España*, periódicos españoles, entre los años 1919-1922, lamentablemente no se ha podido confirmar esta referencia. Confróntese David Bary (1984: 48/61).

¹⁶⁹ La primera referencia sobre la composición de *Altazor* fue dada a conocer por la prensa española en el año 1919, en un artículo escrito por Rafael Cansinos-Asséns, donde sostiene: “[...] vuelve a hallarse presente entre nosotros, de paso para París, el gran poeta chileno Vicente Huidobro, el creador con Pierre Reverdy del interesante modo lírico denominado *creacionismo*. [...] El poeta que repite con más virtud propia el milagro rubeniano ha superado sus osadías líricas de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, evitando el peligro de una regresión, aventurada y presentida por algunos, y es portador de un libro todavía inédito, *Voyage en parachute*, en que se resuelven arduos poemas estéticos”. *Vicente Huidobro*, La Correspondencia de España, Madrid, 24 de noviembre de 1919. Citado por David Bary (1979:113-114).

señala Andrés Morales (1999:8), el manuscrito no ha contradicho gran parte de las observaciones y reflexiones de estos estudios, sí ha contribuido, en cambio, a precisar ciertas cuestiones referentes a los años de inicio de su redacción y, por sobre todo, ha motivado los estudios en torno a la manera en que el poeta organiza, estructura, añade y descarta ciertas partes, versos e imágenes del poema.

El manuscrito data entre los años 1918-1920, constituye una primera versión o borrador del texto¹⁷⁰, incluye el Prefacio escrito en francés—que se corresponde con la versión traducida por Jean Emar en 1925 y con un largo fragmento de la edición príncipe—y fragmentos de todos los cantos, a excepción del Canto VII que está completo y en él no se observan muchas modificaciones ni variantes respecto a la edición príncipe. Por su parte, el Canto VI, no aparece en este manuscrito.

La enumeración que poseen los cantos en el manuscrito no se corresponde con la que tendrán en la versión original, ni la escritura de los versos está completa respecto a esta edición. Sin embargo, el hecho de que la edición príncipe de *Altazor* conserve gran parte del contenido temático del manuscrito y que, en este último, el Canto VII se halle en su totalidad (y permanezca titulado bajo este número), entrega un importante dato para pensar que la obra en su conjunto estaba diseñada de acuerdo al planteamiento que obtendrá en la versión final, es decir, el texto permite suponer cómo el proyecto de la obra se define, desde un primer momento, a partir de un cuerpo verbal escrito en verso libre, el cual iría progresivamente reduciéndose y descomponiéndose hacia los últimos cantos y, en cuyo orden temático y secuencial, el Canto VI, que no aparece, actuará de tránsito necesario para graduar el proceso de la disolución verbal desde el plano sintagmático, semántico y morfológico al puramente fónico (Goic 2003a:721-722).

Contrastando las diferencias que existen entre este manuscrito en relación a la edición príncipe, permite concluir que el autor reordenará la enumeración final de los cantos, agregará largos y considerables fragmentos a distintas partes del poema y, fundamentalmente, insertará, como indica Cedomil Goic (2003a:721), los momentos metapoéticos claves para dar con aquellos movimientos de descenso y de ascensión de la voz del hablante, los cuales permitirán anticipar la disposición del poema y de los cantos y, por sobre todo, definir la tensión constructiva de la obra en

¹⁷⁰ Este manuscrito señala como subtítulos: “*L’Habitant de son destin / Altazor ou / Le Voyage en Parachute 1919 / Altazor o El pasajero de su Destino*”. Confróntese Andrés Morales (1999:16/25), también Cedomil Goic (2003a:720).

una dialéctica de unidad y dispersión, contracción-expansión, que comentamos anteriormente (Morales 1999:6-14).

Estos momentos metapoéticos serán insertados sobre el Prefacio en fecha posterior a su traducción en 1925 y, como no se han encontrado, hasta el momento, otras publicaciones de los cantos, la discusión acerca de la unidad de la obra sigue abierta y, como comenta Goic (2003a:720), la versión manuscrita, ha tendido a favorecer parcialmente el juicio de aquellos que interpretan el poema como un conjunto de fragmentos más que un poema provisto de unidad o coherencia estructural en la disposición de la composición lírica.

A la luz de los datos que arroja el manuscrito autógrafo y los cambios que sufren los fragmentos del poema publicados con anterioridad a la edición príncipe, es decir, los materiales con los cuales podemos indagar en la génesis de la obra, es posible dividir el periodo de elaboración de *Altazor* en dos ciclos, el primero abarca los años 1918 a 1920 y el otro desde 1925 a 1930. Dado estos materiales que disponemos y según nos informa una nota explicativa del manuscrito, *Altazor* fue escrito a “raíz” de *Ecuatorial* (1918), poema largo en el que Huidobro incorpora las técnicas del cubismo literario y en el que emplea además los motivos y modelos estructurales del lenguaje de la apocalíptica judeocristiana, en particular el Apocalipsis bíblico de Juan. Con *Altazor*, supuestamente, el poeta pretendía resolver arduos problemas estéticos, como ya antes había informado por la prensa madrileña el crítico español Rafael Cansinos-Asséns¹⁷¹. ¿Cuáles eran estos problemas estéticos que pretendía resolver? Para llevar a cabo esta pregunta, es necesario estudiar la situación en la que se encontraban sus ideas estéticas y literarias antes de su llegada a París, y observar los cambios que expresa en su poesía este contacto con las vanguardias artísticas.

Esta cuestión nos permitirá ingresar en el universo poético huidobriano y reconocer cómo en *Altazor* confluye en gran medida buena parte de su proyecto estético *creacionista*. Para precisar nuestro análisis, examinaremos aquellas ideas teóricas, como también algunos procedimientos lingüísticos o estilísticos y algunas imágenes poéticas que son anticipadoras de *Altazor* (la imagen adánica, la función cosmogónica

¹⁷¹ Esta nota del manuscrito sostiene: “en realidad este poema fue empezado en 1918 a [ilegible] raíz de la publicación de *Ecuatorial* (Madrid, julio de 1918) pero entonces sólo escribí el Prefacio y el Primer Canto. Todo el resto [en Chile] fué escrito en 1919 y corregido en 1920. En octubre de 1919 Cansinos Assens habló de el en la “Correspondencia de España” Equivocadamente dió a todo el poema el título del Prefacio ‘Altazor El viaje en Paracaídas’ [sic]”. Confróntese Andrés Morales (1999:17). Otra reproducción de este extracto del manuscrito se encuentra en: (Goic 2003a:718).

del poeta, la búsqueda utópica de la poesía, el empleo del lenguaje místico, el imaginario apocalíptico, los elementos temáticos de la trascendencia vacua) y veremos cómo éstas definen el uso del lenguaje poético y configuran el espacio lírico por el que se desplaza el hablante en estas obras. Por su parte, estas ideas teóricas e imágenes poéticas nos permitirán comprender la experiencia lírica y metapoética en *Altazor* como un proceso de interiorización, en el que el lenguaje *creacionista* avanza hacia un carácter heurístico y la obra en su conjunto se postula como vía hermenéutica negativa en la que el poeta medita, destruye y transforma su propio sistema estético.

A su vez, este estudio nos ayudará a distinguir los elementos filosófico-poéticos que participan en los orígenes de la obra, que estimulan su composición, como reconocer los cambios en los planteamientos teóricos que condicionan en *Altazor* una nueva apertura estética de la palabra poética huidobriana. Fundamentalmente a este aspecto, consideramos que en *Altazor* es posible reconocer cómo el poeta busca dar una respuesta a la poética moderna y a los valores morales y estéticos del cristianismo, lo cual se observa a partir de una cierta intención que pretende entregar una especie de superación de la angustia romántica cristiana por medio de la antipoesía, el juego, el carnaval y la risa; y, por otro lado, entregaremos ciertos lineamientos teóricos que nos permitan pensar el uso del lenguaje poético en Huidobro, concentrándonos en la problemática de la trascendencia del lenguaje y en la imagen poética de lo indecible, que se expresa en la desarticulación que sufre el lenguaje desprovisto de su carga semántica en el Canto VII de *Altazor*, como un proceso de negación espiritual de lo empírico, lo legado y lo subjetivo.

En este extremo de la tensión formal que expresa el lenguaje poético huidobriano, sobresalen también aquellos elementos temáticos y estructurales en sus obras de 1916-1931 que se vinculan con el modelo escatológico proveniente del lenguaje de la apocalíptica judía y cristiana. En este sentido, es importante examinar cómo ciertas imágenes y símbolos del Apocalipsis bíblico, en particular, contribuyen en la representación del fin del mundo y en la problemática en torno a la estructura de concordancia “narrativa” y de comprensión lineal del tiempo histórico en la obra poética de Huidobro. Una primera noción apocalíptica, como visión del tiempo que muere y renace (Goic 1999:5), y con la que el poeta contrasta el pasado y el futuro, tradición y novedad, se encuentra en los poemas *El espejo de agua* y *Año nuevo* de su libro *El espejo de Agua* (1916), en los poemas *Cruz* y *Égloga* del libro *Poemas árticos* (1918). En el poema *Aéropilane*, del libro *Horizon carré* (1917), aparecen algunas imágenes y símbolos que se relacionan con el imaginario apocalíptico “americano” y que servirán de genealogía simbólica para sus próximos poemas. El empleo del lenguaje apocalíptico adquiere una estructura mayormente definida en *Hallali*,

poème de guerre (1918), en el que opera de manera decidida un proceso de destrucción y renovación del tiempo en la representación del fin del mundo. En este poema el poeta textualiza la atmósfera bélica de una Europa en guerra y, aunque no emplea términos ni símbolos que refieran de manera directa a la apocalíptica, la estructura de este tipo de lenguaje pasa a ser comprendida por el poeta y transportada a la obra creacionista. De este modo, se observa cómo a la dimensión oscura y negativa a la que accede su palabra, al horror y la angustia que embriaga su expresión lírica; a la abundancia de imágenes que muestran un mundo en desmoronamiento, en confusión y en el dolor del pensar humano asediado por la máquina y la muerte, se le une o agrega, el júbilo de la renovación inminente que supone *El día de la victoria*¹⁷² y el nuevo re-nacimiento del mundo tras la muerte o el fin de la era pasada.

En los poemas largos *Ecuatorial* (1918) y *Altazor* (1931) el imaginario apocalíptico presenta una vía más profunda, como crítica social a lo moderno, a la técnica y a la industrialización, como también una crítica a la religión cristiana y a los presupuestos teológicos (trascendentes) de la política y de la historia. En *Ecuatorial*, al interior de un espacio lírico en el que predominan signos de ultimidad, destrucción y holocausto producto de la gran guerra, y en el extravío e incerteza que evidencia la crítica conciencia contemporánea como carencia de sentido, el hablante poético adquiere tonos testimoniales, proféticos (Goic 1999:22) y visionarios. En la crisis de la trascendencia, la poesía se postula como regeneradora del hombre y su mundo, el renacimiento de la vida tras la destrucción del mundo antiguo y de los valores espirituales del occidente cristiano¹⁷³. Es posible observar cómo perviven y se re-significan en *Ecuatorial*, de acuerdo a los esquemas con que se expresan los lenguajes artísticos de la moderna poesía de vanguardia y en el contexto del período de entreguerras, ciertas preocupaciones éticas de las corrientes milenaristas, humanistas y utópicas. Imágenes y modelos de pensamiento, que perduran en la búsqueda de un *tercer status* o nuevo verbo¹⁷⁴. Frente a la sospecha e incertidumbre

¹⁷² *Le tour de la victoire*, Hallali, pp. 606-608.

¹⁷³ Sobre el uso del imaginario apocalíptico en la poesía de Huidobro, en esta investigación seguimos, en parte, como aporte de crítica literaria, los siguientes estudios: Juan Larrea (1979;1987), Cedomil Goic (1994:715-722; 1999:5-29), Oscar Hahn (1998:27-38 / 79-91), Jorge Edwards (1995:99-103).

¹⁷⁴ Cedomil Goic señala múltiples referencias apocalípticas en el poema *Ecuatorial*, presenta una lista de pasajes bíblicos que el poema articula en su composición. Además, considera, siguiendo el estudio de Juan Larrea y el de Oscar Hahn antes citados, que el poema *Ecuatorial* alude a la interpretación crítica del Apocalipsis, ilustrada en América por el pensamiento de Manuel Lacunza, que concibe el libro como una profecía de la transformación y crítica de la Iglesia de Roma. Por otro lado, menciona que *Ecuatorial* adopta, probablemente, ciertas nociones de la corriente milenarista y utópica franciscana de la evangelización en

contemporánea por lo absoluto, la palabra huidobriana deposita su confianza en la poesía para “llenar” el vacío dejado tras el fenómeno de la muerte de Dios, como una búsqueda y *superación* del cristianismo.

Por último, al interior de estos elementos temáticos, es pertinente distinguir cómo el uso del lenguaje poético en Huidobro configura una concepción del tiempo en sus poemas *El espejo de agua* (1916), *Égloga* (1918) y en los poemas largos *Ecuatorial* y *Altazor* que se articula a partir de ciertas nociones escatológicas y apocalípticas de los lenguajes bíblicos. Estos poemas proponen o instauran dos tiempos—uno de destrucción-cancelación del pasado y otro de construcción-nacimiento o anuncio de un nuevo tiempo—y entre ambos media el instante o experiencia del presente entendida como visión reflexiva y de recapitulación que opera sobre la memoria del pasado y la anticipación del futuro. Estos poemas se construyen sobre la base de una contraposición y correspondencia entre el pasado/el futuro, la tradición/lo nuevo, la muerte/la vida, y deja en el presente el instante de la cancelación del pasado y el nacimiento o anuncio de un nuevo tiempo (Goic 1994:721). Desde aquí, es posible considerar cómo la poesía de Huidobro se relaciona con los lenguajes religiosos (escatológicos, apocalípticos), a través de ciertas nociones sobre la doctrina de las últimas cosas y el anuncio del fin de los tiempos como algo inminente. La espera del final considerado como algo cercano, la venida de un nuevo verbo y la transformación escatológica: la nueva poesía cambia el sentido/destino del hombre y la historia. Proximidad, cumplimiento y realización del mundo nuevo a partir de la cancelación o término del mundo antiguo. En estos poemas ciertas imágenes poéticas expresan, lo que hemos designado, una tensión escatológica entre lo que «ya-no» existe y lo que «aún-no» existe. Esta relación entre poesía, apocalipsis y escatología nos permite observar cómo el lenguaje *creacionista* de Huidobro alberga en su

México, que juzgan el continente americano como el espacio natural y social del advenimiento de un hombre nuevo (1999:17/22-23). Para este crítico literario, en *Ecuatorial*, es posible distinguir, respecto al carácter de la profecía de renovación de los tiempos y de la segunda venida en las que el poema se inscribe, “[...]la existencia de una extensa tradición hispanoamericana que interpreta el *Apocalipsis* de San Juan dentro de una de las corrientes polémicas como crítica de Roma y anuncio de la segunda venida”; y también “[...] con la existencia de una tradición de textos latinos e hispánicos sobre los *Signa Judicii*, los signos del juicio final” (Goic 1999:22). Para Juan Larrea el poema *Ecuatorial* posee una honda significación apocalíptica, además de una enorme vinculación con la última poesía de Rubén Darío, y establece la precedencia de este carácter apocalíptico de *Ecuatorial* en el poema *Altazor* (Larrea 1987:180-186). Si bien, nuestro estudio seguirá, en parte, estos comentarios como directrices, lamentablemente, estos autores no han ahondado en las apreciaciones apocalípticas que entregan sobre el poema *Ecuatorial*. Nuestro estudio pretenderá hacerse cargo de estas afirmaciones y profundizarlas.

interior las nociones: reino de Dios (poesía), mesianismo, apocalíptica (género literario y modelo de pensamiento), parusía y paraíso.

Es en el análisis tanto de los procedimientos lingüísticos o recursos estilísticos, en la comprensión de los elementos temáticos y estructurales de la poesía *creacionista*, como en los problemas éticos, estéticos y metafísicos que éstos expresan en sus obras líricas publicadas entre 1916-1931, donde buscaremos discernir si la consideración escatológica del lenguaje poético huidobriano permite elaborar una respuesta al problema de la trascendencia vacua que manifiesta su poesía en el anhelo de un absoluto, como proyecto y búsqueda total de su obra *Altazor*.

5. Estructura de la investigación

Una vez hemos podido reconocer en qué consiste el poema largo *Altazor* y la importancia que éste obtiene al interior del proyecto poético y estético huidobriano, como, por otro lado, tras haber observado la recepción que esta obra ha tenido por parte de la crítica literaria, y después de haber dado algunas indicaciones respecto a los intereses y objetivos que persigue esta investigación, hemos decidido desarrollar la siguiente estructura para estudiar el lenguaje y la poética *creacionista* de Huidobro, de tal manera que nos permita distinguir y clarificar la manera en la que opera tanto en los procedimientos lingüísticos, en la estructura lírica de los poemas, como en la retórica *creacionista* y en las relaciones que la poesía de Huidobro mantiene con la tradición literaria, la constante escatológica que esta investigación pretende reconocer en la obra del poeta chileno.

En la primera parte de esta investigación, dedicada al estudio del estilo y de la poética creacionista, indagaremos en torno a los primeros planteamientos teóricos de Huidobro respecto al arte y a la poesía. Nos detendremos en aquellos escritos en los que el poeta define su concepción de la poesía como antimimética y reconoceremos las primeras reflexiones de Huidobro sobre los elementos formales y estructurales del lenguaje poético. Una vez adquirida las nociones esenciales que moldean los primeros pasos de su teoría creacionista, apreciaremos las composiciones líricas más sobresalientes de este período y distinguiremos el tránsito literario que evidencian estos poemas, desde el modernismo a sus primeras producciones líricas creacionistas. Los apartados siguientes, estarán dedicados a comprender los procedimientos lingüísticos que Huidobro desarrolla en las obras líricas durante los años 1916-1918, asimismo estudiaremos los problemas teóricos más importantes en los que el poeta ahonda en su libro *Manifestes* y entregaremos algunas indicaciones metodológicas para el estudio de la poesía de Huidobro.

La segunda parte de esta investigación se concentra en las relaciones que la poesía de Huidobro establece con la tradición literaria de occidente. Por medio de un análisis mayormente descriptivo del lenguaje poético, buscaremos discernir el modo en el que el poeta emplea y contrasta términos, símbolos y estructuras de la tradición eglógica y apocalíptica. El primer apartado buscará reconocer la aproximación que la poesía de Huidobro realiza del lenguaje místico de la égloga sanjuanista, mientras que, el segundo apartado, se detendrá en la vinculación que la poesía de Huidobro mantiene con el modelo estructural y temático de la tradición apocalíptica judeocristiana. Estos dos apartados nos deben colaborar en nuestro trabajo para apreciar el modo en el que la poesía de Huidobro pareciese conservar en su interior una dialéctica de continuidad y diferencia con los modelos de las dos tradiciones anteriormente señaladas.

PARTE I

EL ESTILO Y LA POÉTICA *CREACIONISTA*

1. Primeros escritos teóricos y líricos (1914-1916)

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer; el creacionismo es una teoría estética general que comencé a elaborar hacia 1912 y cuyos primeros tanteos y primeros pasos podrán encontrarse en mis libros y artículos mucho antes de mi primer viaje a París.

En el número 5 de la revista chilena *Musa Joven*, escribí:

‘El reinado de la literatura ha terminado. El siglo veinte verá nacer el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, o sea de creación, como la llamaron los griegos, aunque ellos no llegaron jamás a realizar su definición.’¹⁷⁵

Si bien el poeta Vicente Huidobro sostiene esta declaración de intereses y principios estéticos y literarios en su manifiesto *El creacionismo* del año 1925, ha sido la crítica literaria alrededor de su obra la que se ha encargado de precisar y datar sus palabras. Como hemos mencionado anteriormente, en la introducción de esta investigación, varios estudios reconocen que, efectivamente, es a partir de aquellos años que Huidobro comienza a proponer y a desarrollar una poesía y una estética nueva, pero distinguen que éste concibe y accede a la idea de una nueva poesía de forma mayormente teorizada que en su técnica o praxis poética. Las afirmaciones, convicciones e incipientes ideas teóricas *vanguardistas* o de avanzada en el estudio de las técnicas expresivas y en la definición de la poesía, que Huidobro sostiene en sus opiniones y comentarios literarios publicados en las revistas *Musa Joven* (1912) y en sus ensayos de 1914 y 1916 (*Pasando y pasando*, *Non serviam*, el Prólogo a su libro *Adán*), demuestran un evidente desfase o falta de correspondencia respecto a sus primeros poemarios: *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1913), *Canciones en la noche* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914), *Adán* (1916), un hiato “entre el proyecto abstracto y su realización concreta” (Hahn 1998:15). Aunque en estas obras sobresalen el empleo de ciertos recursos líricos para la configuración de lo que más tarde llamaría “imágenes creadas”—algunas de las cuales serán reproducidas en sus poemas ya propiamente *creacionistas* de 1917 (Goic 2012:14)—y, por sobre todo, la experimentación plástica que sugiere la serie de poemas visuales o caligramas, *Japonerías de estío*: “Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Nipona”, “La capilla aldeana”, pertenecientes al poemario *Canciones en la noche*, considerados por algunos críticos anteriores a los caligramas del poeta francés Guillaume Apollinaire (De Costa 1996:26), tanto sus imágenes evasivas, sus versos rítmicos como el contenido orientalista que estos expresan, continúan con la métrica y los cánones de la retórica de fines

¹⁷⁵ *El creacionismo*, [1-8], p. 1338.

del siglo XIX, como con motivos literarios mundonovistas, el obsoleto lenguaje del viejo parnasianismo (Hahn 1998:15) y las preferencias estilísticas del modernismo hispanoamericano ya casi al final de su existencia; por lo que, estos poemarios, a juicio del poeta Óscar Hahn, “más parecen escritos por un modernista menor, tardío y derivativo que por el iconoclasta inventor del creacionismo” (Hahn 1998:16). Cedomil Goic, por su parte, distingue que “esta etapa juvenil de la poesía de Huidobro puede ser caracterizada como apropiación de la poesía del siglo XIX y particularmente del modernismo hispanoamericano, con el agregado de los poemas visuales” (Goic 2012:14).

Nos detendremos en ciertos elementos que nos permitan comprender este desfase que se produce entre sus reflexiones teóricas y su práctica escritural durante los primeros años de formulación de su estética *creacionista*. Intentaremos situar estas primeras averiguaciones estéticas de Huidobro al interior del ambiente social e intelectual chileno e hispanoamericano de inicios del siglo XX y de la compleja dinámica histórica que ejerce en el continente el ingreso del proyecto técnico industrial de la modernidad europea. Desde aquí buscaremos entender cómo surge la configuración del yo poético *creacionista*, la forma en la que se elabora y opera, en estos primeros trabajos, la constante escatológica que articula la poesía y el pensamiento lírico de Huidobro y, por otro lado, distinguiremos la manera en que lo *moderno* se manifiesta particularmente en Huidobro como una preocupación por el sentido y el tratamiento del lenguaje. Asimismo, observaremos de qué manera las primeras inquietudes y reflexiones propiamente vanguardistas de Huidobro, se conjugan con una fuerte inclinación introspectiva del sujeto lírico, como también con una serie de cambios a nivel personal del poeta chileno.

1.1. *Non serviam*, Pasando y pasando, El arte del sugerimiento

Non serviam es una conferencia leída por Huidobro en el Ateneo de Santiago de Chile en el año de 1914. Por aquel tiempo el ambiente cultural de Santiago permanece sumergido al interior de la conflictiva tensión entre tradición imperante y una incipiente novedad moderna, que afecta la dinámica histórica del país desde las últimas décadas del siglo XIX. Esta tensión que opera sobre la sociedad santiaguina, posee como focos o puntos de irradiación los modelos culturales del interior y de la ciudad. Estos “mundos” evidencian el contraste histórico entre dos órdenes culturales temporalmente distintos pero que conviven a un mismo momento y que actúan sobre diferentes estratos sociales.

El proceso económico y productivo gestado por la incursión nacional del capital extranjero, fomentó el crecimiento de una burguesía bancaria semiindustrializada en el país que, a merced del auge salitrero de exportación, fue restando el poder político e institucional de las antiguas familias oligárquicas, propietarias de extensos terrenos agrícolas. Este proceso económico propició el tránsito gradual desde antiguas formas tradicionales de la propiedad señorial-privilegiada hacia nuevas formas de tenencia de la tierra y cambio basados en la propiedad individual privada, lo cual fue modificando los lazos familiares y los patrones señoriales con los que se estructuraba la sociedad tradicional. Asimismo, este proceso económico condujo al afianzamiento de las relaciones de producción del moderno capitalismo industrial y al deterioro paulatino de las relaciones productivas agrícolas, lo cual incitó la emigración poblacional desde el campo a la ciudad, promoviendo, de esta manera, el contacto entre la urbe y el orden cultural del interior.

Este orden cultural del interior, de las viejas estancias y haciendas agrícolas, expresa la existencia de una sociedad tradicional de sentimientos, normas y valores hereditarios, de amplios sectores sociales en los cuales perviven instituciones, hábitos y costumbres de una mentalidad aferrada a elementos de la tradición hispánica heredada del pasado colonial. Al interior del espacio cultural santiaguino predominaba, durante la primera década del siglo XX, la llamada década del centenario de la independencia, como observa Bernardo Subercaseaux, una retórica y una poesía que promovía el nacionalismo, el criollismo o el costumbrismo (1998:137-139) y cuyo contenido esencial eran imágenes del culto católico unido a un hondo sentimiento popular que se afianzaba más a la tierra y a la regionalidad (Pizarro 1994:32). Este espacio cultural discrepaba fehacientemente con el panorama intelectual, político y social que se gestaba en la ciudad a raíz de las complejas transformaciones que ésta sufre, desde mediados del siglo XIX, a medida que ingresa la modernidad técnico industrializada al país.

La pervivencia de estos elementos coloniales, a lo largo del período de consolidación del Estado liberal en Chile (1861-1891), fue objeto de preocupación y reflexión para la literatura y la historiografía decimonónica chilena. Para muchos historiadores y escritores de aquel período, la permanencia de aquellos elementos coloniales, explicaba el *atraso* social del país respecto al proyecto ilustrado e industrializado de las grandes potencias europeas, ya que entorpecía el desarrollo de virtudes civiles en los individuos y el establecimiento de un Estado de Derecho en el orden jurídico¹⁷⁶. Aquel *atraso* era el obstáculo que impedía a la sociedad chilena

¹⁷⁶ Al respecto, confróntese: Francisco Bilbao, *Sociabilidad Chilena*. Obras Completas. Buenos Aires, Imprenta de Buenos Aires, Tomo I, 1865. José Victorino Lastarria. *Recuerdos Literarios*. Santiago de Chile, Ediciones Lom, 2001. Bernardo

de fines del XIX *llegar* a la modernidad, lograr el traspaso histórico desde una sociedad tradicional a una civil y republicana. Esta noción generó actitudes negativas y de confrontación con la tradición hispana y posibilidad, de alguna manera, en su afán progresista por superar el estado social anacrónico de las ideas políticas y sociales vigente en América Latina, fecundas relaciones con la tradición política, jurídica e intelectual anglo-francesa. El apogeo de un cierto espíritu moderno en la sociedad y la apertura cosmopolita que éste incentivaba, moldeó eficazmente la actitud de los movimientos intelectuales juveniles, los cuales se resistían a encontrar cabida para sus intereses y expectativas artísticas y culturales en la retórica oficial propuesta por España durante el siglo XIX a sus ex-colonias.

Como sostiene el filósofo mexicano Leopoldo Zea en su libro *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica, del romanticismo al positivismo* (1949), aquella actitud negativa hacia el pasado hispano, patrocinada mayormente por el romanticismo del siglo XIX en América latina y que lo diferencia del romanticismo europeo, pues mientras éste necesita del pasado para proyectarse en búsqueda del sentido nacional, reafirmarlo para su superación histórica, el romanticismo hispanoamericano necesita eliminarlo, negarlo para alcanzar su futuro más próximo. Es esta actitud por negar el pasado inmediato, la intención intelectual que establece una especie de dialéctica histórica negativa de los hispanoamericanos, pero que, en la práctica, no logra superar su condición primero colonial y luego de periferia respecto al modelo de desarrollo europeo. El conjunto de los movimientos intelectuales y artísticos del siglo XIX, que auspiciaban el ingreso de la modernidad técnico industrializada al país, en su recelo frente a los elementos coloniales, gestaron una dinámica de pensamiento que insistía en adoptar el filosofema europeo moderno y adaptarlo a las condiciones sociales y culturales latinoamericanas. Bajo este proceso o dinámica de pensamiento, la intelectualidad y los movimientos literarios y artísticos del país se convertían en consumidores de formas simbólicas, filosóficas y culturales europeas, estableciendo, de este modo, la situación particular de una modernidad periférica. Al mismo tiempo que se volvían en demandantes y consumidores de bienes y teorías foráneas, dejaban bajo un tupido velo las reales condiciones histórico-sociales propias de la sociedad que habitaban.

El paulatino proceso de urbanización e industrialización de la ciudad, durante la primera década del siglo XX, los cambios tecnológicos, la aparición de los tranvías eléctricos, el telégrafo sin hilos, los teléfonos, el alumbrado público, la masificación de los folletines, los primeros vehículos

Subercaseaux, *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX, Lastarria, ideología y literatura*. Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1981.

de transportes con motor a gasolina, el primer vuelo en aeroplano; la ampliación del comercio y de los sectores de servicios: boticas, relojerías, sastrerías, multitiendas al estilo europeo, entre otros¹⁷⁷, fueron acelerando los hábitos de vida y modificando progresivamente los gustos, intereses y los valores de los sectores sociales que accedían a los beneficios de la vida moderna, despertando su atención por lo nuevo y por todo aquello que provenía de las grandes capitales europeas, en especial, de París, centro del proyecto técnico-racional de la modernidad, del nuevo estilo de vida y de las modas literarias para muchos de los integrantes de estos sectores¹⁷⁸.

El contraste entre estos dos espacios culturales y el conflicto entre tradición y novedad que éste produce, se evidencia para comienzos del siglo XX, período en el que la cultura capitalina permanecerá, como indica Rosa Sarabia, dentro de los cánones decimonónicos, romanticismo-realismo-simbolismo, “con una fuerte presencia de la Iglesia respecto a la regulación de las manifestaciones culturales” (2007:156) y en el que los elementos culturales del pasado luchan por perseverar en su esencia y conservar su predominio haciendo frente a la novedad y al sentimiento de actualidad universal modernista¹⁷⁹. Es así como esa modernidad técnico-industrial que

¹⁷⁷ Para la documentación de estos cambios, confróntese Bernardo Subercaseaux (1998).

¹⁷⁸ Esa francofilia que empapaba el sentir y los intereses intelectuales de la alta clase santiaguina hacia finales del siglo XIX, puede ser retrotraída a partir del influjo que la cultura francesa ejerciera sobre los movimientos literarios juveniles de la generación de 1844. Como indica Rosa Sarabia, siguiendo la documentación entregada por el estudio de Alejandro Canseco-Jerez, “para finales del siglo XIX, la burguesía partía a París a retratarse y era consumidora de bienes simbólicos, hecho que luego se transformaría en formas de participación cultural activa como el mecenazgo, becas y viajes de estudio, hasta la creación de chilenos en la vida artística internacional de París. En 1889 el idioma más usado en Chile luego del castellano era el francés (La Biblioteca Nacional durante ese año tenía adscritos 28.758 lectores, de los cuales 20.893 solicitaban obras en castellano, mientras que 4.126 lo hacían en francés y sólo 102 lectores en inglés)” (2007:156). Para una mayor aclaración de éstos y otros datos sociológicos de la época, véase: Alejandro Canseco-Jerez, *La vanguardia chilena*, Santiago-París, ACJB Editions, 2001, p. 24. Asimismo, para una pequeña introducción a la recepción literaria francesa en Chile, confróntese Waldo Rojas, *En torno a Automne régulier y Tout à coup: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro*. en: Vicente Huidobro *Obra poética*. Ed. Cedomil Goic. pp. 1440-1463. Por su parte, para reconocer la influencia de las ideas políticas francesas en Chile, confróntese Ricardo Donoso. *Las ideas políticas en Chile*. Buenos Aires, Eudeba, 1975. Mario Góngora. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1986.

¹⁷⁹ Como sostiene Bernardo Subercaseaux, en la prensa conservadora y en los ambientes culturales tradicionales de la ciudad de Santiago en aquel entonces, se acusaba a los tardorománticos y modernistas como literatura feminizada y a la

“no surge, sino que llega a Chile” (Pizarro 1994:22), adquiere, como señala Ana Pizarro, el carácter y la condición de un proceso de integración complejo, híbrido, de coyunturas culturales y de intereses sociales diversos; la mezcla indeterminada de una dinámica social múltiple, de difícil integración, en el que conviven, por un lado, elementos indígenas, campesinos, tradicionales, señoriales, coloniales y, por otro, republicanos, urbanos, técnicos, industriales, obreros, *periféricos*.

Este proceso de indeterminación, tensión y de difícil integración social, que manifiesta durante la primera década del siglo XX la sociedad chilena, expresa para Bernardo Subercaseaux, la complejidad de “una experiencia vital contradictoria”, pues, “la modernización y el cambio ofrecen para los individuos oportunidades nuevas, pero conllevan también, sobre todo para las comunidades más tradicionales, grandes peligros y desafíos”; “la modernidad fue multiplicando su tejido a expensas o en tensión con la sociedad y la cultura tradicional” (1998:96). Para Subercaseaux, en definitiva, “la libertad y el riesgo” eran el interés transgresivo y el sentimiento último que motivaba y dificultaba el adentrarse en el universo de la modernidad (1998:92). La opinión de este historiador y crítico literario coincide con el parecer que expresa el escritor mexicano Octavio Paz, para quien la modernidad en América Latina surge fundamentalmente de un gesto, una intención, “una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo” (1977:5). Es allí, en ese panorama cultural, al interior de ese espacio social en tensión, sumergido en aquella compleja coyuntura histórico-cultural que afectaba al país, que el poeta Vicente Huidobro comienza su averiguación estética *creacionista*:

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo. El poeta dice a sus hermanos: ‘Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar el mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. 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

novedad de una vanguardia artística incipiente como antiarte (Subercaseaux 1997:47). Además, véase (Subercaseaux 1998:137-139).

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 le dio la misma Madre Naturaleza a él, únicamente a él'. *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu Amo¹⁸⁰.

Dos cuestiones fundamentales para la elaboración de la poética *creacionista* se extraen de este pequeño escrito o pintoresco manifiesto *Non Serviam*. Por un lado, la actitud antimimética, entendiéndola ésta, como rechazo total a una poética reproductiva de los elementos existentes en la naturaleza, dando paso, de este modo, a la composición de una poesía puramente creativa. Este paso desde una poética reproductiva a una creativa, Huidobro, entiende, por aquel entonces, no simplemente como un acto de rebeldía superficial, sino como “el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias”¹⁸¹ en la historia del arte. Por otro lado, se puede observar en este manifiesto, cómo subyace en su interior aquella problemática propia del contexto socio-histórico y cultural en el que irrumpe la reflexión antimimética de Huidobro. Este contraste entre el pasado y el futuro, entre tradición y novedad u originalidad, en el intersticio de una era que acaba y otra que comienza, será una de las preocupaciones constantes de la lírica huidobriana, la cual se imprimirá en sus obras publicadas a lo largo de las próximas dos décadas del siglo XX y que, a nuestro parecer, es en el poema *Ecuatorial* (1918) y en su obra *Altazor* de 1931, en las que esta problemática tendrá su mayor desarrollo. Ahora bien, frente a esta actitud antimimética y ante este enfrentamiento con el pasado y la tradición, es importante reconocer cómo el poeta accede a esta realidad de transformaciones materiales, valóricas y representacionales en el arte, cómo su producción literaria se convierte en testigo directo de este tránsito histórico, al textualizar o simbolizar esta nueva relación del hombre consigo mismo y con el mundo. Pero, por sobre todo, haciéndonos parte de lo ya expresado por Ana Pizarro, es preciso entender cómo asume lo moderno un hombre nacido en un ambiente familiar con valores tradicionales reticentes a la modernidad y en un país periférico al centro impulsor de aquel paradigma; cómo logra adherirlo a su discurso poético y articularlo en sistema estético¹⁸².

¹⁸⁰ *Non serviam*, [12-16/20/22-27], pp. 1294-1295.

¹⁸¹ *Non serviam*, [11], p. 1294.

¹⁸² Huidobro proviene de las antiguas familias oligarcas del patriciado chileno, dueños de extensos terrenos agrícolas y de viñedos, de férreos valores asentados en la religión, la familia y la patria. Sus primeros trabajos, aunque influidos por concepciones teóricas del modernismo hispanoamericano y de una cierta sensibilidad simbolista, mantiene buena parte de estos valores tradicionales. En este sentido, el escritor chileno Volodia Teitelboim, al referirse al primer libro de

Como señala René de Costa, Huidobro estaba al tanto de lo que pasaba en el ámbito intelectual y artístico parisino. Estaba suscrito a las revistas *Les Soirées de Paris* y a *Vers et Prose*. Para este crítico, probablemente fue en el primer número de *Les Soirées de Paris*, de febrero de 1912, donde Huidobro pudiese haber tenido noticia de esta noción antimimética del nuevo arte expuesta por Guillaume Apollinaire en “Du Sujet dans la peinture moderne” (De Costa 1984:48). Asimismo, en otro trabajo, De Costa observa que existe un “eco concreto” de las *Méditations Esthétiques. Les peintres cubistes* (1913) de Apollinaire en la conferencia *Non serviam* (1996:27), bajo la idea de que el arte debe liberarse de la esclavitud que ha mantenido hasta entonces con la naturaleza. Por su parte, Ana Pizarro, considera que más que un eco de las *Méditations Esthétiques* de Apollinaire, Huidobro comparte ideológica y conceptualmente la visión apollinairiana, la posición del artista respecto a la naturaleza, con este: “*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo” (1975:235), el cual coincide, hasta terminológicamente, con el parecer de Apollinaire: “dejamos a los obreros dominar el universo y los jardineros tienen menos respeto por la naturaleza que los artistas. Es tiempo de ser los amos” (Apollinaire 2009:13).

Como es bien sabido por la crítica literaria, Apollinaire recoge en este ensayo de 1913, los artículos que un año antes publicara en la revista parisina anteriormente señalada. La crítica literaria, ante la falta de un escrito de esta naturaleza, ha valorado este ensayo del poeta francés, como una suerte de manifiesto artístico del grupo de pintores cubistas. El artículo comentado por De Costa, corresponde al texto que conforma el segundo capítulo de las *Méditations Esthétiques*, mientras que los capítulos tercero, cuarto y quinto de esta obra, forman parte de un único artículo titulado “*Les peintres nouvelles, notes d’art*”, el cual apareció en el número de abril de 1912. A su vez, los dos últimos capítulos de esta obra, proceden del número de mayo de 1912 de *Les Soirées de Paris* (Bozal 2009:91-92); por lo cual, si aceptamos el dato que entrega De Costa, debemos suponer que Huidobro, si no leyó el ensayo completo de Apollinaire de 1913, por lo menos, al estar suscrito a esta revista parisina, conoció buena parte del texto que sería

poemas de Huidobro *Ecos del Alma* (1911), sostiene aquella dependencia que el poeta mantiene con los valores y costumbres de su familia y los de su clase, pues en este libro, el poeta “[...] se inclina en una sucesión de venias ante los mitos del clan. Incienso para los dioscellos lares. Acata, como un buen chico, la mitología religiosa-patriótica-militar que se respira en el hogar y en el colegio. Canta casi simultáneamente a su abuelo Domingo y a Arturo Prat. Se posterga ante la Santísima Virgen, ‘a quien corazón férvido adora’ [...] exalta los poderes tutelares”. (Teitelboim 1996:35). Para el mismo Huidobro *Ecos del Alma*, representará unos pocos años después de su publicación, un “libro romántico, demasiado retórico y hueco” (1914:26).

publicado un año después, ya que los artículos de *Les Soirées de Paris*, integran la primera parte de este ensayo, la cual consta de siete capítulos, los más elementales para comprender esta obra, pues en ellos Apollinaire trata sobre los principios teóricos que rigen a la pintura cubista.

La confluencia de intereses y de principios teóricos que parece existir entre el manifiesto *Non serviam* de Huidobro y la primera parte del ensayo *Méditations Esthétiques* de Apollinaire, versa en torno a las exigencias de que el arte nuevo, en oposición al arte tradicional, no debe ser una imitación de la naturaleza, sino la representación de una realidad concebida por el artista. Apollinaire distingue que “lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación” (2009:30). Esta cuestión está en completa concordancia con la postura que Huidobro asume como exigencia para la composición de una poesía nueva, la cual no debe buscar representar el mundo en sus aspectos, sino la creación de una realidad propia, producida por el poeta.

Además, es posible reconocer que tanto Apollinaire como Huidobro conciben que para la configuración de un arte de creación, que desea adquirir sus formas y modelos independientemente de los elementos del mundo sensible, es fundamental realizar primeramente una completa observación y un cabal estudio de la naturaleza, pues sólo de esta manera el nuevo arte puede adquirir para sí sus propias realidades y efectuar el olvido de los modelos naturales (Apollinaire 2009:14). Este estudio de las formas naturales, como paso previo para la composición de la obra plástica, ha sido entendido como las fuentes de realismo que los pintores cubistas se autoimpusieron para la conformación de los recursos formales del lenguaje pictórico, de allí el interés que éstos demostraron, en un primer momento, por la obra pictórica de Courbet. Asimismo, este interés por el estudio visual tendrá un marcado carácter empírico en el análisis de los objetos, que definirá la primera etapa del cubismo, como pronto veremos. Apollinaire, refiriéndose a los pintores cubista, sostiene que éstos, “aun cuando sigan observando la naturaleza, ya no la imitan y evitan cuidadosamente la representación de escenas naturales observadas y reconstruidas por el estudio” (2009:17). Estas últimas cuestiones aludidas, aparecen de manera jocosa en el manifiesto de Huidobro, expresando el cambio en sus intereses artísticos, en una suerte de despedida con la que el poeta se aleja de la naturaleza:

Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Y ya no podrás decirme: ‘Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores’.

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.

Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó mi rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.¹⁸³

Si bien podemos observar que existen convergencias entre los intereses que la obra poética de Huidobro expresa durante estos primeros años de elaboración de la estética creacionista con los principios que rigen la propuesta teórica de la pintura cubista expuestos por el ensayo de Apollinaire, aquella confluencia actúa, en lo que respecta al manifiesto *Non serviam*, al nivel de los contenidos y planteamientos representacionales que deben exhibir el nuevo arte, en tanto arte de no imitación de la naturaleza y en su propuesta teórica entendida como rechazo al arte tradicional. Sin embargo, esta convergencia no se evidencia aún, en *Non serviam*, al nivel del estudio de los rasgos compositivos y formales del lenguaje, materia a la que, como pronto veremos, Huidobro se acercará desde el simbolismo de Mallarmé y de cierta poesía metafísica a los planteamientos teóricos del cubismo.

Antes de ingresar en esta última cuestión aludida, debemos reconocer la importancia que adquiere, en estos primeros años de elaboración del *creacionismo*, sobre las ideas en torno a la función antimimética de la poesía, la figura del poeta (creador), y sobre la comprensión de la obra poética como realidad puramente creativa, el pensamiento del poeta y filósofo Ralph Waldo Emerson. Huidobro desde muy temprano hizo suyas las palabras de Emerson. Las ideas del poeta como genio visionario creador de realidades nuevas y la comprensión de la obra poética como forma orgánica, que Emerson desarrolla en su ensayo “The Poet” (1844), seducen al joven Huidobro. En el Prefacio de su libro *Adán* (1916), Huidobro cita un largo pasaje de este ensayo y dedica al vate norteamericano la obra. Mireya Camurati (1980:17-21), sostiene que los ensayos de Emerson: “Sobre la naturaleza”, “Confianza en sí mismo”, “El poeta”, adquieren una enorme importancia para estos años de aprendizaje de Huidobro como también para la primera reflexión teórica del *creacionismo* que el poeta realiza en Chile, antes de su primer viaje a París. Huidobro comparte la visión de Emerson, de que la idea es la que debe crear el ritmo, pues la

¹⁸³ *Non serviam*, [29-43], p. 1295.

poesía no la hacen los ritmos, sino el pensamiento creador; un pensamiento, “tan vivo, que como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza como una cosa nueva”¹⁸⁴. Esta noción orgánica de la poesía que, si bien no imita a la naturaleza, pareciese actuar como ella, será elemental para comprender las próximas definiciones de la noción antimimética de Huidobro. Por otro lado, el poeta chileno, continúa además con la visión romántica de Emerson, que establece la relación intrínseca que el poeta guarda con su época, en tanto agente revelador de realidades nuevas, pues, “el poeta tiene un pensamiento nuevo; tiene una experiencia nueva para desenvolver, nos dirá los caminos que ha recorrido y enriquecerá a los hombres con sus descubrimientos. Pues cada nuevo período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mundo parece que espera siempre su poeta”¹⁸⁵.

No será sino años después, en su ensayo de estética *La creación pura* (1921) y en sus *Manifiestos* teóricos del año 1925, en donde Huidobro entregará una definición más completa de esta visión no mimética de la naturaleza. La cual, más allá de una concepción idealista o abstracta, se basará en nociones claramente entendidas en función de lo que podemos considerar como una poética orgánica. Cuestión que, como vemos, proviene en gran medida de la recepción que Huidobro realiza de la obra de Emerson, pero que también puede reconocerse en ella, la influencia de una cierta línea teórica del cubismo pictórico. En este ensayo de 1921, Huidobro sostiene que no se trata de imitar a la naturaleza en sus apariencias, “sino de proceder como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en su mecanismo de producción de formas nuevas [...] no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador”¹⁸⁶. Esta visión orgánica de la poesía la expresa también en el epígrafe de su libro *Horizon carré* (1917), en donde declara que se debe “faire un Poème comme la nature fait un arbre”¹⁸⁷. Asimismo, en el manifiesto *Época de creación*, la visión orgánica de la poesía adquirirá una vertiente ontológica en su definición: “la poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas que son su esencia y que le dan la independencia propia de todo lo que es”¹⁸⁸. Esta comprensión de la creación poética que procura proceder de manera análoga a los procesos de la naturaleza será esencial para comprender la estructura y la temporalidad de varios poemas, como veremos, especialmente, en nuestro estudio al poema *Ecuatorial*.

¹⁸⁴ *Prefacio*, Adán, p. 325.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *La creación pura*, [106-108/112-113], p. 1311.

¹⁸⁷ *Horizon carré*, p. 416.

¹⁸⁸ *Época de creación*, [9-11], p. 1358.

Ahora bien, como habíamos adelantado anteriormente, la noción antimimética de la poesía junto a aquel rechazo a los valores y principios del arte tradicional se conjugan con una fuerte inclinación introspectiva del sujeto lírico y con una honda preocupación por el lenguaje y sus medios de expresión. Frente a esto, es preciso reconocer que la ruptura que gestaran las reflexiones teóricas de Huidobro en sus ensayos de 1914 y en sus posteriores poemarios *Adán* y *El Espejo de Agua* de 1916, no sólo repercutieron en su estilo, convicciones e ideas literarias, sino también en varios aspectos de su vida personal. Huidobro rompe su relación con el medio intelectual chileno de la época y, en particular, con su ambiente familiar, conservador y católico. Aquella separación se configura poéticamente en uno de sus poemas dispersos *El hijo pródigo*, escrito entre los años 1914-1916: “Llega un día / Llega siempre una hora / En la cual todo joven / Desde lo alto de la casa paterna / Contempla el horizonte / Y sueña en lejanos viajes / [...] / Hijo mío, no abandones la casa de tu padre / Pero ese hijo estaba lleno de orgullo / Y de voluntad / Y cogió su parte en los bienes de su padre / Y partió para lejanos países”¹⁸⁹.

Esta ruptura teórica y vivencial abre una brecha importante en su horizonte lírico, que inclina su voz hacia una creciente individualización y hacia una intensiva singularidad de su expresión poética: “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” (Huidobro 1914:27). En su autobiográfico y ególatra escrito titulado “YO”, con el que da comienzo a su libro de críticas y comentarios literarios *Pasando y pasando*, Huidobro expresa una decidida “conciencia rupturista de avanzada” (Sarabia 2007:154), como una especie de afirmación personal frente a un medio social y cultural que no acoge los intereses artísticos y las expectativas intelectuales del joven poeta. En este escrito, Huidobro, a la par que exhibe una rebeldía desacralizadora contra lo estatuido y conservador, un enérgico espíritu iconoclasta, expone los inicios de una averiguación estética en búsqueda de una nueva poesía más allá de los límites de la tradición y de la religión cristiana. En este escrito y luego de criticar de forma rotunda la educación recibida por los jesuitas en el prestigioso Colegio de San Ignacio, de vilipendiar a los miembros de esta orden santiaguina, los hábitos y prejuicios de los sectores familiares señoriales y de establecer un claro límite social en la recepción de su poesía, “quiero que mis libros queden muy lejos de la visual de las multitudes y del vientre de la sana burguesía” (Huidobro 1914:28)—Bernardo Subercaseaux señala que en Chile “lo burgués más que una categoría sociopolítica fue para la vanguardia una categoría espiritual” (1998:53), referida al interés utilitarista y mercantilista—; Huidobro nos presenta, en un discurso o

¹⁸⁹ *El hijo pródigo*, [20-25 / 15-19], Poemas dispersos de 1914-1916, p. 371.

manifiesto programático, de estructura anafórica, construido de manera enumerativa sobre la base de dos extremos odiar versus amar (negar y afirmar), el corte o ruptura con el pasado y con la retórica de fines del XIX, anunciando, de este modo, una especie de “grado cero en la poesía” (Sarabia 2007:154), en el que concluye con una imagen lírica precursora de su poesía *creacionista*.

En literatura me gusta todo lo que sea innovación. Todo lo que es original.

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

Odio las momias y los subterráneos de museo.

Odio los fósiles literarios.

Odio todos los ruidos de cadenas que atan.

Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.

Amo lo original, lo extraño.

Amo lo que las turbas llaman locura.

Amo todas las bizarrías y gestos de rebeldía.

Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.

Amo a los que sueñan con el futuro y solo tienen fé en el porvenir sin pensar en el pasado.

Amo las sutilezas espirituales.

Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que solo advierten los de muy buena vista.

Y creo firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas. [sic] (1914:29-30)

La metáfora que subyace en la imagen “plástica” de aquellos “versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que solo advierten los de muy buena vista”, alude a una aguda percepción poética capaz de percibir “las relaciones más lejanas de las cosas”, que Huidobro define unas páginas más adelante, en el pequeño ensayo *El arte del sugerimiento* (1914:141-147), como una visión de “horizonte”, es decir, una visión abierta hacia esas últimas y lejanas correspondencias entre las cosas, situadas en lo más remoto de la experiencia, en donde “la percepción de esa poesía que se resbala, que se esfuma, que pasa” (1914:146), gesta el tránsito que disipa y excede los límites de lo conocido y ordinario. Una poesía que sólo podrán contemplar unos ojos refinados, pues ésta se produce en “razón directa con la sensibilidad del lector” (1914:146). Por medio de este tipo de percepción y recepción, el poeta presenta la problemática capital de la lírica moderna de vanguardia, que será la propuesta central del llamado cubismo literario o estilo del grupo *Nord-Sud*: fundar en la imagen poética una relación, aproximación, justeza entre elementos, términos o cosas dispares,

distantes o alejadas, además del requerimiento necesario que para descubrir un lenguaje nuevo, que revele las más remotas correspondencias entre las cosas, es preciso construir o producir una nueva recepción. Sensibilizar, educar, para adquirir una nueva experiencia estética, unos “ojos” nuevos, que perciban lo más lejano.¹⁹⁰

Es a partir de estos pequeños escritos pertenecientes al libro *Pasando y Pasando* en donde la reflexión teórica de Huidobro comienza a destinar mayor énfasis a los rasgos estructurales y formales de la composición poética, es decir, ya no sólo se enfocará en los contenidos o planteamientos conceptuales de un nuevo arte, sino que suscitará una meditación mayormente concentrada en discurrir sobre los medios o procedimientos

¹⁹⁰ Obsérvese cómo Huidobro comparte desde muy temprano, en estos primeros escritos teóricos previos a su primer viaje a París y a su encuentro con la comunidad de artistas e intelectuales que conformarán los movimientos de la vanguardia parisina, una definición de la imagen poética que será representativa de la estética del grupo *Nord-Sud*. En el número 13, del mes de marzo de 1918, de la revista *Nord-Sud*, el poeta Pierre Reverdy en su breve escrito *L'image*, entrega la siguiente definición: “l'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (1980 s.p.). Sin embargo, años después, en su escrito *Manifeste manifestes* (1925), Huidobro criticará y se opondrá a esta definición de la imagen poética como aproximación de dos realidades distantes, proponiendo, en cambio, una noción de imagen como revelación. En aquel escrito, Huidobro sostiene que, “à propos de l'imagination, les surréalistes nous donnent comme nouvelle la définition qui dit que l'imagination est la faculté par laquelle l'homme peut rapprocher deux réalités distantes. Cette définition que j'ai donné en mon livre *En passant*, en 1913, non pas comme de mon invention mais bien comme la définition courante qui se trouve dans n'importe quel texte de rhétorique pas très mauvais, est peut-être une des plus anciennes que l'on connaisse”. *Manifeste manifestes*, [188-194], p. 1321. Asimismo, en otro de los manifiestos de aquel año sentencia: “quant à moi, je nie absolument l'existence de l'arbitraire en art. De même que je ne crois pas à ces fameuses réalités distantes en parlant de l'imagination. Distantes, oui; mais pour qui?”. *Je trouve*. [24-26], p. 1343. Pese a su rechazo inicial, Huidobro comparte la cuestión del acercamiento de realidades lejanas en el verso; no obstante, su posición se concentra y persigue, más allá de lo arbitrario, la capacidad de videncia que el poeta debe expresar por medio de la imagen, como también el comprender que la imagen debe ser la revelación de algo antes desconocido: “le poète est celui que surprend la relation occulte entre les choses les plus lointaines, les fils cachés qui les unissent. Il s'agit de toucher du doigt comme une corde de harpe ces fils cachés, et donner une résonance qui met en branle les deux réalités lointaines. L'image est l'agrafe qui les attache, l'agrafe de Lumière. Et sa puissance réside dans la joie de la révélation... Donc je dis que l'image est une révélation. Plus cette révélation sera surprenante, plus elle sera transcendante dans son effet”. *Manifeste manifestes*, [202-208/213-214], p. 1321.

lingüísticos y estilísticos que permitan la producción de una nueva poesía y de una nueva estética. En este sentido, para dar con aquel interés programático, tendiente al encuentro lírico de esas “relaciones más lejanas de las cosas”, Huidobro propone, en *El arte del sugerimiento*, siguiendo el concepto de sugestión (del simbolismo) de Mallarmé, el empleo de ciertos procedimientos que permitan a la poesía adquirir otro modo de expresión, que elimine lo anecdótico, lo descriptivo y lo retórico.¹⁹¹ Plantea para conseguir este objetivo, la necesidad de suprimir los lazos de unión entre las ideas, reducir la sintaxis, operar mediante elipsis que permitan igualmente reducir el discurso, para así dejar “el placer de la reconstitución de la imagen poética en el intelecto del lector” (Huidobro 1914:141). De este modo, la fragmentación del discurso, la concisión del lenguaje, se conciben como el medio eficaz que otorga una máxima apertura y libertad sugestiva para la interpretación del poema por parte del lector. Para que sea este último el que elabore la síntesis intelectual o conceptual de la obra.

Al implicar al lector en la resolución del objeto estético, éste “se convierte en co-creador de la obra”, como distingue Hans Robert Jauss (1986:108), refiriéndose a las innovaciones que la obra en prosa de Paul Valéry realiza sobre el concepto de *poiesis*, consiguiendo, de esta manera, liberar la recepción estética de una mera pasividad contemplativa. En este mismo sentido, Jauss valora, en otro trabajo (2004:187-218), cómo los procedimientos lingüísticos empleados por Apollinaire a partir de su poema *Zone* (1912), se enmarcan al interior de este proceso que afecta a la poética moderna y que estimulan la participación del lector en la concreción del objeto estético. Estos procedimientos (verso libre, fragmentación de la sintaxis) contribuyen a la realización de una “nueva actitud lectora”: “activa, compositiva y estructurante” (2004:192), por parte del lector, lo cual, a su vez, permite comprender, cómo los cambios al nivel de los elementos o rasgos compositivos del poema promueven una modificación en las condiciones del tradicional concepto de recepción, al incentivar “la sustitución de la tradicional actitud contemplativa por otra productiva” (2004:192) y, con ello, a una modificación de la experiencia estética, que acaba con el ideal clasicista de una “visión tranquila y desinteresada” (2004:213). Para Jauss, el lector o receptor “se convierte en coautor de la obra en la medida que abandona la expectativa de una forma cerrada, plena

¹⁹¹ “Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché. Que ya no haya más mujeres humildes que se ocultan cual la violeta entre la hierba. Que ya no vuelen más las incautas mariposas en torno de la llama, ¡Por Dios! ¿Hasta cuándo? Que si hay una alma no sea *blanca y pura*, sino cualquier otra cosa. Que si hay una montaña no sea una alta o encumbrada cima. Es preferible que sea una montaña que dialoga con el sol o con pretensiones de desvirgar a la pobre luna. Todo menos alta o encumbrada [...] Si no se ha de decir algo nuevo, no hay derecho para hacer perder tiempo al prójimo”. (Huidobro 1914:142).

de sentido (la ilusión clásica por excelencia) y entiende la interpretación fundadora de sentido y la actividad artística como una solución solamente posible en una tarea inacabable” (2004:213).

La preocupación que destina Huidobro por el tratamiento del lenguaje poético y por sus consecuencias al nivel de las transformaciones que afectan a la experiencia estética, en esta serie de ensayos que conforman el libro *Pasando y Pasando*, pareciese estar en línea con las modificaciones que afectan al concepto de *poiesis* y de recepción en la literatura europea. Esta preocupación por la producción y la recepción en Huidobro actúa de forma complementaria. Si bien esta problemática de la poesía moderna es tratada aún en forma incipiente por Huidobro, resulta importante reconocer cómo el poeta logra fusionar elementos como la teoría de la correspondencia y la noción del poeta vidente romántico-simbolista junto con una reflexión por la imagen poética y por los medios expresivos del lenguaje, que lo acercan mayormente a las preocupaciones formales y estructurales que caracterizará a los movimientos artísticos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX.

En este sentido, el *arte del sugerimiento* de Huidobro pretende promover un tránsito hacia una poética vanguardista a partir de ciertas nociones simbolistas (Mallarmé). Pues, por un lado, como señala Rosa Sarabia, establece la posibilidad de generar un traspaso desde una estética representativa a una estética de la recepción, en la que se observa una insistencia teórica por ir más allá de la percepción impresionista hacia una concepción intelectual del objeto artístico (cubismo) (2007:162). Por otro lado, por medio de este tipo de procedimientos lingüísticos o de técnicas literarias, el poeta logra introducirse en la problemática en torno a la autonomía del objeto y del discurso poético, que concentra esencialmente su preocupación por la forma del lenguaje y de la composición poética, alejada de la función reproductiva, para concebirse como una especie de manifestación autónoma de sí mismo (Friedrich 1974:158). Estas dos cuestiones definen el carácter de la primera reflexión en torno al lenguaje en la obra teórica de Huidobro, que serán desarrolladas en su posterior encuentro con las vanguardias parisinas.

El arte del sugerimiento puede ser concebido entonces como una obra de transición, que busca acabar con el exceso de retoricismo en los versos y destinar una importancia central a la producción del discurso como también a la percepción, recepción y participación del lector en la búsqueda de significado del objeto poético. De acuerdo a frases construidas en forma concisa, exacta y con la suficiente fuerza expresiva para sorprender al lector. Pues este tipo de arte, declara Huidobro, consiste en sugerir, evocar, no plasmar las ideas brutalmente, sino esbozarlas, no nombrar directamente al objeto, sino aludir, insinuar. De este modo, consideramos, además, que

la preocupación por la recepción en la lírica huidobriana, constituye, desde muy temprano, una hermenéutica que se concentra fundamentalmente en una función parenética del lenguaje poético, en la medida que exhorta al lector a que entregue, asigne o descifre el significado del poema; haciéndose parte de ese mensaje, semejante a ese nuevo decir que manifiesta la palabra poética. Pues: “con un procedimiento algo distinto, evocareis inmediatamente una idea simple o una imagen poética que percibireis más pronto cuanto más estéis refinados” [sic] (Huidobro 1914:146).¹⁹²

¹⁹² Hugo Friedrich considera que el concepto de sugestión en la lírica mallarmeana, exige estar atento a la plurivalencia que asume el lenguaje en Mallarmé, como una especie de comprensión múltiple del poema, en la medida que éste no se agota en una estricta univocidad del sentido, sino en una infinita posibilidad de sugerencia interpretativa. Para Friedrich, la lírica de Mallarmé, “excita al lector a que continúe con su propio esfuerzo el acto creador inconcluso que en ella se encierra, evitando, del mismo modo que lo evita el poeta, llegar a un reposo final. La infinita potencialidad en que este lenguaje se mueve, sólo alcanza al lector en cuanto le impulsa a buscar una potencialidad igualmente infinita de significados. Lo que importa no es tanto que el lector descifre, como que entre a su vez en el misterio, intuyendo soluciones pero sin precipitarse al final, e incluso pensando en interpretaciones del poema que ni siquiera figuraban en el plan del autor”. No obstante, para Friedrich, el concepto de sugestión en Mallarmé, aleja la noción de la poesía como un lenguaje de comunicación, pues “comunicación supone comunidad con aquel al cual se comunica”, mientras que, el lenguaje mallarmeano “es sólo manifestación de sí mismo [...] para Mallarmé, como para casi toda la lírica posterior a él, es significativo que el único puente que se conserva para llegar hasta el lector sean los efectos de sugestión. Pero la auténtica unión con el lector ha desaparecido. La sugestión sólo brinda a un posible lector una posibilidad de sumarse a unas determinadas vibraciones. Ello no excluye que el lector pueda reconocer los temas descifrables básicos de la lírica mallarmeana y los siga hasta allí donde se pierden en lo impreciso: de lo contrario toda interpretación sería absurda. Pero ese reconocimiento no es necesario” (1974:158-160). Aunque mantenemos ciertos reparos respecto a lo que sostiene Friedrich como falta de comunicación en el concepto de sugestión que desarrolla la lírica de Mallarmé, esta última cuestión, parece coincidir con ciertas estrategias negativas del lenguaje de las vanguardias, tendientes a explorar las infinitas posibilidades de interpretación que se abren a un lenguaje que ha roto con los criterios de univocidad hermenéutica, como más adelante veremos. Sin embargo, frente a esta cuestión, lo que sigue siendo fundamental es la capacidad de recepción del lector y, por otro lado, la facultad inherente que deben poseer los procedimientos lingüísticos de la poesía, de tal manera que permitan ejercer el estímulo de una sugerencia infinita que no se agote con una sola lectura. Hacia esa preocupación por la recepción y hacia aquella reflexión en torno a los recursos lingüísticos apunta el ensayo de Huidobro antes citado.

1.2. Adán: la mirada originaria

La configuración del yo poético *creacionista* en Huidobro comienza a plasmarse paulatinamente a partir de su libro *Adán* (1916), al mismo tiempo en que empiezan a emerger y converger entre sí los elementos centrales del campo axiológico y estético huidobriano. El pasado rechazado de modo tan patente en los escritos teóricos de 1914, regresa, ahora, no de manera histórica, sino mítica y simbólica. En este poema, el poeta reescribe el Génesis y simboliza por medio de esta imagen adánica, una actitud de retorno a lo originario, como vía o camino de renovación estética y espiritual. En ese libre estado de los inicios, sobre el campo virgen en donde todo comienza, se proyecta la mirada del hombre que observa el mundo por primera vez, sin prejuicios ni herencias. Por medio de esta imagen adánica el poeta consigue expresar las primeras definiciones de su poética *creacionista*: la mirada originaria y la voluntad inaugural, que busca un mundo nuevo, acceder a un momento auroral del lenguaje.

El poema, dedicado a la memoria del poeta y filósofo Ralph Waldo Emerson—quien, según Huidobro, “habría amado este humilde poema”—, es un poema largo, de 1038 versos, escrito en verso libre, consta de 16 partes, cantos o poemas provistos de títulos y un prefacio. En éste, el poeta explica los motivos del texto, seguido de una definición en torno al verso libre que ha adoptado para la ejecución del poema y, por último, cita un largo pasaje del ensayo “El poeta” de Emerson, uno de los ensayos de la segunda serie publicados en 1844. Aunque Huidobro se empeñe en distinguir en el Prefacio del texto, bajo intereses positivistas, naturalistas y panteístas, propios de la época, que su Adán no es el Adán bíblico, “aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz”, sino un “Adán científico”¹⁹³, “el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración”, a quien el biólogo ruso Élie Metchnikoff, citado por el poeta, llama “el hijo genial de una pareja de antropoides”¹⁹⁴, el poema posee como trasfondo el relato bíblico que entrega consistencia temática y estructural al texto. Sólo en la parte final, Canto 15, Huidobro alude de manera directa al Génesis bíblico, a través del trágico relato de Caín y Abel (Gn 4, 1-16), que el poeta interpreta como símbolo de la lucha entre la ciencia, el pragmatismo e instrumentalismo de la vida, frente al amor místico y espiritual.

Más allá de esta declaración de intereses mayormente científicistas en la redacción temática del texto por parte del autor, el cuerpo del poema continua bajo un estilo decimonónico, demasiado descriptivo y retórico, aunque sobresalen algunas imágenes líricas que se siguen de las ideas

¹⁹³ *Prefacio*, *Adán*, p. 323.

¹⁹⁴ *Ibid.*

elaboradas por Huidobro en los textos teóricos anteriores, y el hecho de que el poeta aboga por una lírica libre de esquemas tradicionales y del predominio de la métrica en los versos. El hiato que se establece entre el Prólogo del libro y la configuración de los versos, la morfología predominante de las imágenes, es la expresión más fidedigna de aquel desfase entre las reflexiones teóricas del poeta y su praxis escritural.

Los tres primeros cantos siguen de manera aislada el esquema de los días de la creación bíblica. El poema comienza con un sublime “silencio” que nos transporta a las oscuras tinieblas de toda ausencia temporal y a la pérdida de toda referencia espacial. En un tono predominantemente romántico, el poema se inicia, sumergiéndose en aquel ámbito germinal, simiente de las posibilidades venideras,

Silencio. Noche de las noches.
 Ausencia de todo vigor, noche honda y oscura. Inercia
 preñada de futuras fuerzas,
 anhelos y deseos incompletos,
 creaciones en embrión frustradas,
 truncos intentos,
 ansias comprimidas y guardadas.
 Revolución de gérmenes,
 Anuncio de simientes.
 Nebulosa sin mundos,
 Instante sin presente,
 Anhelante mirada hacia el futuro,
 Ansias expectantes en espera.
 Fuerza en donde aún no hay fuerza,
 Tiempo en donde aún el Tiempo no comienza,
 Silencio que va a ser resonancia,
 Instante que será, y sin ser Hoy tiene Mañana,
 momento que va a empezar,
 onda que aún no es campanada
 porque falta la fuerza que hace el aire vibrar.
 Éter que va a ser luz cuando tiemble y ondule,
 Neblina que camina a condensarse
 Que será sólida cuando a sí misma se fecunde,
 Cuando en revoluciones logre compenetrarse.
 Caos, vientre que no es
 Hinchado de preñeces que serán.
 ¡Comience el despuntar de mundos invisibles
 Que los soles y los astros formarán!
 Surjan y vibren las grandes energía

que duermen sin dormir su neblina.¹⁹⁵

De este profundo silencio cargado de todos los gérmenes de las transformaciones futuras, comienzan a surgir lentamente el sol y la tierra, como globo solitario, “Iba rodando virgen de historia, / Desnuda de leyenda, / Sin días, y sin años y sin fechas”¹⁹⁶. En el cuarto Canto aparece Adán sobre la faz de la tierra. Desde aquí el poema se concentra en éste, su protagonista, siguiendo los intereses descritos en el Prefacio del texto. Adán, “como si acabara de surgir de la tierra”, “parecía que su cuerpo”, “de fibras de árbol fuera hecho”. “Era el hombre que ante el mundo se alzaba”, “comprendía de las cosas el único designio, veía en todo el verdadero sentido”¹⁹⁷. Y este Adán *creacionista* anda, explora, busca y se maravilla, ante el agua, los árboles, el mar, las montañas, la noche, que a su paso se le muestran; descubre el origen marino de la vida¹⁹⁸, el encuentro del primer amor junto a Eva¹⁹⁹ y la creación del lenguaje: “Adán habló, y el hombre puso palabras / en todas partes donde antes callaba”, fue “la primera / palabra humana que sonó en la tierra / fue impelida por la divina fuerza / que da al cerebro la belleza”²⁰⁰. Adán se siente parte de todo lo que le rodea, exclama la fiebre imperiosa de su panteísmo que agita en sus entrañas, “y dijo”:

Entrad en mí, Naturaleza,
Entrad en mí ¡oh cosas de la tierra!
Dejad que yo os adquiera,
Dadme la suprema alegría
De hacer os substancia mía.²⁰¹

Los primeros hallazgos de los elementos que conformarán el campo axiológico y estético huidobriano quedan revestidos en Adán por medio del trasfondo mítico del génesis bíblico. Huidobro busca acceder a la manifestación de una pureza del hombre, del mundo y del lenguaje; a una plenitud del comienzo de los tiempos, al encuentro con una naturaleza originaria y a una mirada comprensora virginal, que despierta ante el espectáculo de un mundo recién nacido,

Y con sus ojos nuevos sin nada de profundo
Adán iba adquiriendo las bellezas del mundo²⁰²

¹⁹⁵ *Adán*, [1-30], p. 326.

¹⁹⁶ *Ibid.*, [173-175], p. 331.

¹⁹⁷ *Ibid.*, [221 /223/226/248/251-252], pp. 332-333.

¹⁹⁸ *Ibid.*, [541], p. 342.

¹⁹⁹ *Ibid.*, [729-874], pp. 348-352.

²⁰⁰ *Ibid.*, [403-404/391-394], p. 337.

²⁰¹ *Ibid.*, [395-400], p. 337.

²⁰² *Ibid.*, [229-230], p. 332.

Es posible rastrear, como señala Mireya Camurati, durante estos años en los que se desarrollan los primeros planteos de la poética creacionista, la influencia de Emerson, la cual se centra en los ensayos “Sobre la naturaleza”, “El poeta”, “Confianza en sí mismo” (Camuratti 1980:21), como habíamos comentado antes. En la introducción al ensayo “sobre la Naturaleza”, Emerson, al igual que Huidobro, rechaza el férreo sometimiento al pasado, destinando una preocupación por el futuro, enfocado en el proyecto de descubrir una relación original con el universo. Emerson especula si no fuese acaso mejor “poseer una poesía y filosofía de comprensión y no de tradición” (Camuratti 1980:22). El poema de Huidobro va en aquella línea con estos versos, pues su Adán,

¡Oh la primera mirada comprensora
que recorrió la Tierra! [...]
 Primer placer del contemplar,
del escuchar, goce primero,
primer placer del admirar,
y del sentir y del palpar²⁰³.
¡Oh padre Adán! primera
mirada comprensora sobre la amada Tierra.
Única comprensión verdadera,
porque todo miraba por vez primera
libre de adquisiciones anteriores,
libre de herencias.
Bendito seas, Padre Adán,
Árbol agosto, supremo manantial.²⁰⁴

1.3. *El espejo de agua*: de la no imitación al “vocablo virgen de todo prejuicio”

El espejo de agua (1916), libro compuesto por nueve poemarios, de composiciones breves, de cuatro a diez estrofas, metro variable, de uno a cuatro versos o de uno a seis. Estos nueve poemas gestan, al interior de la obra poética huidobriana, por su estilo, su temática y por la estructura, el cierre de su etapa modernista y el primer paso hacia su estética *creacionista*. Si bien el libro mantiene ciertos rasgos literarios tradicionales (menores) como la puntuación o la rima asonante de los versos, es el ideario, el estilo y la técnica del modernismo el que es llevado a sus últimas consecuencias. Observemos el poema titulado de forma homónima al libro.

²⁰³ *Ibid.*, [315-316 / 328-331], p. 335.

²⁰⁴ *Ibid.*, [1031-1038], p. 357.

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.²⁰⁵

El poema, de metro irregular y rima parcial, se compone tan solo de once versos, dispuestos en cinco estrofas, cuatro dísticos y un terceto, con el que finaliza. Su estructura se organiza a partir de dos grupos o segmentos claramente definidos, que dividen su exposición y la temporalidad del poema. El primer grupo se establece a partir de las tres primeras secuencias de estrofas o dísticos, enlazadas en torno a la anáfora “Mi espejo”, que refieren propiamente al ámbito del objeto y a sus sucesivas transformaciones. El segundo segmento, desde el cuarto dístico al terceto final, se configura a partir de las determinaciones espaciales: “sobre”, “De pie”, “en mi pecho”, “en mi dedo”, que afianzan la modalidad progresiva del poema, por medio de las distintas modificaciones de planos y espacios en las que varían las imágenes y la intencionalidad lírica de la obra. El tránsito desde el primer al segundo segmento del poema se realiza a partir del cambio en la enunciación, de primera a tercera persona, que afecta al tercer dístico.

El texto ejecuta una doble función, actúa como poema y metapoema (Hahn 1998:18). El repertorio de términos que utiliza proviene mayoritariamente del sistema de preferencias del modernismo hispanoamericano: arroyo, cisnes, desnudez, ensueños, rosa, ruiseñor, y de algunas reminiscencias románticas: noche, sueños, ebriedad, secreto. Además, destaca el uso de un tipo de adjetivación impertinente o paradójica que reúne vocablos que expresan diferencia, oposición o extrañeza: cielos sonámbulos; desnudez anclada.

²⁰⁵ *El espejo de agua*, [1-11], *El espejo de agua*. p. 392.

Por último, también desde un punto de vista estructural, podemos observar la insistencia del poema de poner en contacto y en tensión elementos contradictorios, basados en los ámbitos físicos, inmovilidad y movimiento o estaticidad y cambio, como también elementos temporales de agotamiento y comienzo o culminación y nacimiento.

Ahora bien, como inmediatamente notamos, el poema no es una descripción realista del objeto ni menos aún la imitación de alguno de sus aspectos objetivos. Rompe desde sus primeros versos con el ideal clasicista de la imitación como también con su exigencia de verosimilitud en el arte. El poema en cada una de sus partes constitutivas como todo su conjunto considerado como unidad, nos presenta “un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo”²⁰⁶.

Este espejo sorpresivamente adquiere vida en el poema y abandona el cuarto convertido en arroyo, y así es el cauce por donde se hace estanque y luego un profundo mar. El poema consigue transfigurar un objeto de la realidad a partir de una serie de imágenes verbales, perceptivas y eidéticas en las que éste permuta. Cada dístico gesta un movimiento por el que nos sugiere otra imagen, un cambio de lugar o referencia que se desenvuelve al interior de otro ámbito poético; un tránsito que nos abre a un nuevo espacio de significaciones. En una resonancia romántica, el poema sugiere, como lugar *corriente* en el que se producen estas distintas transformaciones, la noche y el medio la liquidez, el agua. Para comprender este espejo, diríamos de éste, que es arroyo, que es estanque, que es más profundo que el orbe, lo cual supondría reconocer el paso en la enunciación desde una imagen tradicional a una propia del arte de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, en la medida en que busca transitar desde la metáfora—del “como”—a una pertinencia literal de la imagen poética, ya que no se trata de una analogía o comparación, sino más bien de una identidad: “el espejo es...” (Benko 1993:65).

El segundo segmento del poema refiere al cambio mayor que opera entre las distintas modificaciones del objeto. Una vez hecho mar, es el lugar del hablante, de la subjetividad lírica del poeta: “Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos, / Mis ensueños se alejan como barcos”; cobrando, de esta manera, la significación tradicional del espejo como reflejo o símil del alma, la conciencia (Goic 2003c:386) o la intimidad. La transformación operada sobre el objeto, merced al espacio onírico de la noche y el ensueño, es el encuentro del poeta consigo mismo. En este lugar, el poeta aparece como marinero o navegante desplegado exaltadamente en la aventura poética: “me veréis cantando”. El objeto o hecho nuevo creado en el poema toma de esta forma, “lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte

²⁰⁶ *El creacionismo*, [47-49] p. 1339.

y diferente de los otros fenómenos”²⁰⁷ y “su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos”²⁰⁸, como sostendrá Huidobro años más tarde, en su conferencia *La poesía*, dictada en el Ateneo de Madrid en 1921.

La progresiva gradualidad espacial que afecta la modificación del objeto se desarrolla a través del tránsito desde el espacio restringido de la clausura—configurado a partir de los términos que refieren a los elementos íntimos de la casa y a los estrictos límites conceptuales del objeto: espejo, cuarto, muralla—al profundo espacio exterior del orbe y el mar. A partir del segundo segmento, la gradualidad espacial confluye desde esta misma inmensidad e inconmensurabilidad exterior al espacio de la interioridad e intimidad del poeta. Desde aquí, se puede observar cómo opera en los tres primeros dísticos un movimiento o tendencia centrífuga, que rompe y libera el espacio de la clausura interior y, a partir del cuarto dístico, una tendencia centrípeta, que absorbe o reúne, lo exterior liberado, en el interior del poeta.

Rotas cualquier tipo de señal que nos permita identificar tan solo este espejo con el objeto de la realidad cotidiana adosado a la pared del cuarto, éste se convierte en hecho poético al romper su valor usual, cotidiano. De esta manera, se requiere de otros elementos que nos ayuden a comprender el poema. Si ingresamos en el lenguaje poético y en el pensamiento estético de Huidobro, notamos que la figura del espejo es una imagen con la que el poeta insiste en comparar la doctrina de la obra de arte como reflejo o reproducción mimética de la realidad, lo cual representa todo lo contrario a su estética *creacionista* (Hahn 1998:20). Huidobro lo confirmaría unos años después: “en una conferencia que di en julio de 1916 en el Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires, dije que toda la historia del arte no era más que la historia de la evolución del hombre espejo hacia el hombre-dios, y que estudiando esta evolución se veía claramente la tendencia natural del arte a desligarse cada vez más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad”²⁰⁹.

A partir de este dato, podemos apreciar la función metapoética y la intención rupturista que expresa y ejecuta el poema. Asimismo, reconocer de qué manera, el poema realiza la reflexión mencionada antes, es decir, cómo logra desligarse de la realidad preexistente para buscar su propia verdad. Pues en este espejo, que ha roto ya los estrictos límites de la comprensión ordinaria en torno al objeto, y que se ha hecho por esto, *más profundo que el orbe*; allí, en la infinita extensión de todo lo existente: *todos los cisnes se ahogaron*. El cisne, ideal de belleza para los poetas

²⁰⁷ *Ibid.*, [49-50], p. 1339.

²⁰⁸ *La poesía*, [17-18], p. 1296.

²⁰⁹ *La creación pura*, [72-77], p. 1310.

modernistas hispanoamericanos, es ya en el poema de Huidobro un símbolo caduco y extinto. El poema anuncia y enuncia el fin del sistema poético precedente por medio de la negación y cancelación del ideal modernista de la belleza.

Para distinguir lo que este gesto significaba en el contexto literario hispanoamericano de 1916, bastaría recordar que tan solo once años atrás, con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, comenzaría el modernismo en América Latina a entrar en la fase de su plena vigencia, que perduraría hasta los años de 1914 (Goic1991:433). Sirvan estos versos del poema *Los Cisnes* de Rubén Darío, publicado en 1905, a modo de ejemplo, para reconocer el gesto lírico del poema huidobriano. En este poema, Darío, concibe los ideales de la belleza, la armonía, la sensualidad, la grandeza y la paciencia, simbolizadas en la figura de los cisnes. Con ellos se opone a la guerra, al dominio imperialista, a la oscuridad y al espanto. Desde sus primeros poemarios, este ideal configuraba para Darío el inicio de una aurora nueva, en el que el cisne cantaría para revivir (1984:217),

Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas
den a las frentes pálidas sus caricias más puras
y alejen vuestras blancas figuras pintorescas
de nuestras mentes tristes las ideas oscuras [...]

Faltos del alimento que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos? (1984:269).

La intencionalidad que demuestra el poema de Huidobro, pareciera atacar el carácter descriptivo que posee la figura o símbolo modernista de los cisnes, en tanto supone la asignación de valores y conceptos determinados de antemano al acto de creación. Por otro lado, debilita el ideal modernista con su crítica, al punto de sellar con su muerte un estilo, una era y una tradición literaria. De este modo, una vez *ahogado* el ideal de los cisnes en el espejo huidobriano, el canto, como la búsqueda de un nuevo lenguaje poético, es labor de un trabajo eminentemente subjetivo del poeta, que consiste en descifrar la “rosa secreta” que crece en su interior, mientras navega exaltado en la popa de sus ensueños y un ruiñeñor ebrio agita su pluma. Todos estos elementos nos llevan a considerar que el nivel de las transformaciones que operan en el poema no sólo se reduce a los cambios que rigen al objeto sino también a los que afectan al código de la literatura y a los significados que adquiere la creación poética.

El poema sugiere, de este modo, un tránsito desde el ideal modernista—como de la función descriptiva y de la asignación de valores predeterminados de los términos y símbolos—en poesía, a la nueva imagen o ideal desconcertante que refleja el espejo: “tu desnudez anclada”. Imagen

paradójica, que asocia dos vocablos distintos y distantes entre sí. Tras la cancelación del antiguo ideal; el nuevo ideal reflejado en el espejo, nos sugiere la nota semántica de una “desnudez”, es decir, la configuración de una imagen—belleza desnuda, liberada de cualquier contenido y modelo tradicional de comprensión, sin ropajes, ni cargas, sin nudos, ni valores preestablecidos. La presentación de una imagen simple, que consigue negar todo ideal y renunciar a su absoluta comprensión, (o a una comprensión unívoca), al presentarnos la representación de un imposible: la imagen une de manera impertinente la noción abstracta que sugiere el término “desnudez” con la carga material, concreta, que supone el adjetivo “anclada”. Reunión de dos realidades distintas y alejadas. Lo simple, desasido y abstracto, se concretiza en el poema, queda anclado en el mar (no—lugar) del nuevo espejo. La dificultad que suscita comprender el sentido que expresa la nueva imagen reflejada en el espejo, pareciera seguir el misterio que nace con aquella rosa secreta en el pecho del poeta y la ebriedad del canto nuevo del ruiseñor. Sin embargo, a pesar de su intención rupturista, respecto a los antiguos valores literarios modernistas, el poema no deja de albergar entre sus versos el tono romántico que caracteriza su expresión. Para Cedomil Goic, el *Espejo de agua* es un “poema metapoético, poema que habla de la poesía y de su factura creacionista, es decir, de su transformación del mundo en el proceso de hacerlo y de plasmarlo efectivamente distinto, mágico y exaltado” (2012:39). De este modo, podemos ver, cómo opera, en el ámbito de la praxis poética de Huidobro, una conjugación de elementos románticos con una preocupación formal por la imagen en poesía.

Sugeridas algunas de las distintas transformaciones que operan en el poema y que motivan el tránsito hacia nuevos espacios de significaciones en su interior: desligarse del antiguo ideal, para encontrar en el poema los elementos de una nueva verosimilitud, de una nueva retórica que configura el sentido de los recursos utilizados en esta nueva verdad artística. Quisiéramos detenernos en la dinámica temporal que articula el poema.

El poema nos presenta, en su conjunto, una estructura temporal en la que “confluyen y se separan dos tiempos” (Goic 2012:35). Uno de destrucción, aniquilación y otro de una nueva configuración. En el primer momento o tiempo, organizado a partir del primer segmento del poema, se produce una destrucción, culminación, consumación, en el que se niega la objetividad cotidiana del objeto y se cancela el antiguo ideal de belleza modernista. En este tiempo actúa un régimen estético que se establece a partir de un elemento, que designaremos, escatológico, entendido éste como un “ya no”, que afecta la comprensión sensible y conceptual en torno al objeto, como también a la convencionalidad de los términos y símbolos literarios tradicionales empleados en el poema. En este “ya no”, opera una negación que afecta al conjunto de notas características que configuran el objeto

habitual y al ideal de belleza tradicional (modernista). El otro tiempo, que se desarrolla a partir del segundo segmento del poema, establece una nueva configuración, es lo *otro*, lo completamente distinto, que se realiza a través del tono afirmativo, aseverativo; que constata, confirma y proclama la nueva forma que adquiere el objeto y el nuevo ideal de belleza. Sin embargo, esta operación no cierra del todo este espacio, sino más bien, en este segmento del poema actúa, lo que consideraremos, un “aún no”, que es el segundo componente de esta constante escatológica, en la medida que, el objeto y la nueva belleza adquirida no pareciesen estar del todo concluidos, pues la rosa proclamada por el canto del poeta, sigue siendo un secreto: “la palabra aún secreta, aún no escrita” (Benko 1993:66). La nueva pertinencia significativa o el nuevo ideal propuesto por el poema, establece, de este modo, una hermenéutica que opera en una continua transferencia de los contenidos semánticos de los términos que constituyen la imagen, un régimen estético transicional, como veremos, cuya identificación final no se muestra del todo concluyente, sino, más bien, vive en un proceso o devenir que impide asignar una resolución final en su comprensión.

Entre ambos segmentos, tiempos o momentos, que establecen la tensión temporal del poema, actúa una inversión de valores, que transforma los límites conocidos del objeto, la comprensión habitual en torno a éste, cancelando lo ordinario, a partir de una dinámica que motiva la descomposición del objeto y la (re)configuración de éste, de acuerdo a una nueva convencionalidad. Esta inversión posibilita la enunciación inusual, paradójica, de la nueva imagen reflejada en el espejo: desnudez anclada, nuevo ideal que propone el poema, una forma *creacionista* de aproximación hacia “el vocablo virgen de todo prejuicio”²¹⁰.

2. Los procedimientos lingüísticos y estilísticos de la poética creacionista

Como hemos podido observar, en estos primeros escritos teóricos, elaborados por el poeta chileno unos años antes de su encuentro con los movimientos artísticos de la vanguardia parisina, Huidobro, a la par que exhibe una postura rupturista, iconoclasta y rebelde frente a la tradición cultural hispanoamericana y al medio social y artístico chileno de la época, comienza a definir lo que serán a la postre las preocupaciones fundamentales de su propuesta estética *creacionista*, las cuales se circunscriben en el universo de las problemáticas elementales que las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX plantearían a

²¹⁰ *La poesía*, [11], p. 1296.

la teoría del arte²¹¹. Por un lado, la reflexión en torno a la autonomía de los medios o recursos de expresión artísticos, por medio de una averiguación formal (analítica y estructural) en torno al lenguaje, que pretende liberar los términos, las técnicas y los procedimientos de producción en poesía de toda objetividad y convencionalidad previa. Por otro lado, el desarrollo de la eficiencia de estos recursos, por medio de una programática estética que se postula crítica de la sociedad o bien de la razón moderna y de las religiones cristianas. La primera de estas cuestiones, como señala Christoph Menke, “inscribe el arte como un momento entre otros modos de experiencia y discursos en la razón diferenciada de lo moderno”; mientras que, la segunda, “por el contrario, sitúa en el arte un potencial que trasciende la razón de los discursos no-estéticos” (2011:37-38).

Frente a estas dos preocupaciones que moldean, desde sus inicios, la averiguación estética vanguardista del poeta chileno, es necesario distinguir que para Vicente Huidobro la poesía se define, esencialmente, como creación; creación y no imitación. Esta noción antimimética, elaborada muy tempranamente, en sus escritos teóricos de 1914, es el postulado inicial de una dirección teórica concentrada en liberar al lenguaje poético de servir de mera reproducción, descripción o representación de la realidad empírica o de imitación de la naturaleza: “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”²¹². A partir de esta idea, esta crítica, es posible apreciar cómo el poeta avanza en sus obras posteriores en un trabajo de exploración en torno al lenguaje, que permita franquear al poema de cualquier tipo de sujeción o referencia externa al mundo objetivo. En el epígrafe de su obra *Horizon Carré* (1917), escribía y anunciaba el modo de proceder de esta nueva poesía:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice.²¹³

Los recursos o procedimientos lingüísticos y estilísticos de semejante proyecto poético y estético, debían, de acuerdo a su naturaleza y a la intencionalidad perseguida, expresarse forzosamente de manera inhabitual e insólita.

²¹¹ Sigo, en parte, para lo que viene, sobre este criterio que resume la labor productiva de las vanguardias artísticas, el trabajo de Cristoph Menke (2011: 37-67).

²¹² *Manifiesto tal vez*, [47-49], p. 1364.

²¹³ *Horizon carré*, p. 417.

Os diré lo que entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos.²¹⁴

Huidobro insiste en sus obras de 1916-1918 en el uso de un lenguaje que permita a la poesía adquirir otro modo de expresión, fuera no sólo del canon, las normas y reglas literarias sino también fuera de los límites del lenguaje representativo, las formas objetivas, la denotación literal de los términos, las estructuras habituales y convencionales de la lengua.

Esto es lo que debe hacer el poeta, hacer una cosa que no sea ni imitación ni exageración de la realidad. Hacer un poema que no sea otra cosa que un Poema. Sin ningún elemento extraño, completamente puro, absolutamente desligado de todo: un poema es una página en el cielo.²¹⁵

Entre sus obras *El espejo de Agua* (1916) y *Ecuatorial* (1918) Huidobro consigue configurar un lenguaje poético que responde a una lógica particular, construida a base de organizados procedimientos destinados a la motivación del lenguaje (Yúdice: 1978), según normas de relación o comparación: analogías, contigüidades, oposiciones o diferencias, entre términos u objetos distantes y a veces contradictorios, los cuales logran ser integrados en un nuevo orden que les confiere un nuevo sentido.

Si observamos compendiosamente algunos procedimientos que operan al interior de estas obras de 1916-1918 y que consigan mostrarnos la preocupación (analítica y estructural) que estos recursos destinan en la búsqueda de significados nuevos en/por el lenguaje, notamos en primer lugar el uso de adjetivaciones concisas que producen ciertos efectos paradójicos: “boscaje afónico”²¹⁶, sinestésicos: “lanterne sourde”²¹⁷ o indeterminados: “canción solidificada”²¹⁸, “cielos sonámbulos”²¹⁹. Este

²¹⁴ *El creacionismo*, [46-50] p. 1339.

²¹⁵ René de Costa (1996:44), sostiene que este fragmento citado, encontrado por él entre algunos papeles inéditos del poeta, al que titula: *Yo he recorrido todas las escuelas*, puede ser parte del discurso que Huidobro sostuvo en la conferencia que dictó en el Ateneo de Buenos Aires, en julio de 1916 (1996:43). Conferencia, a la que hemos aludido en la introducción de esta investigación, en la cual, el poeta chileno fue bautizado como *creacionista*.

²¹⁶ *Ecuatorial*, [95], p. 495.

²¹⁷ *Pluie*, [12], Horizon carré, p. 448.

²¹⁸ *Universo*, [2], Poemas Árticos, p. 582.

²¹⁹ *El espejo de agua*, [7], El espejo de agua, p. 392.

tipo de adjetivaciones antitéticas (Goic 1974:102), logran hacer extraños a los sustantivos al generar nociones equívocas entre los términos, además consiguen transferir rasgos naturales a conceptos abstractos: “horas maduras”²²⁰ o actitudes propias del reino animal o vegetal a objetos técnicos, artefactos y máquinas: “Bujías florecidas”²²¹, “Los aeroplanos fatigados / iban a posarse sobre los pararrayos”²²², las cuales incentivan una animación o vitalidad de lo abstracto e inerte y una mecanización de lo vivo.

Por otro lado, en esta especie de lógica desviadora o desvirtuadora de las nociones objetivas, de las definiciones convencionales y del uso habitual de los términos, que opera en la combinatoria de los recursos estilísticos de la poesía *creacionista*, es posible apreciar también ciertos procedimientos lingüísticos que tienden a perturbar la sintaxis convencional de la lengua, como el uso de determinaciones espaciales en expresiones de referencia temporal: “al fondo de los años”²²³, “sobre los mares y las primaveras”²²⁴, “la tropa desembarca al fondo de la noche”²²⁵, “Sobre la nieve se oye resbalar la noche”²²⁶, “al fondo de las horas olvidadas”²²⁷; o la configuración de descripciones líricas sin uso verbal en la composición: “Fils téléphoniques / Chemin des mots / Et dans la nuit / Violon de la lune / Une voix”²²⁸.

La crítica literaria en torno a la obra lírica de Huidobro, suele reconocer que la imagen poética *creada* en su poesía, opera en la disociación de los elementos relacionados (Benko 1993:62). Tanto para David Bary (1963:89) como para George Yúdice (1978:102), Huidobro construye un vocabulario poético a partir de la unión de dos verosimilitudes poéticas puestas en tensión, ciertos términos tradicionales de la poesía (romántica, modernista), referentes al ámbito de la naturaleza: noche, astro, luna, rosa, pájaro, canto, árbol, mar, con términos propios del sentimiento urbano simbolista y, en especial, de aquella tendencia del “Esprit Nouveau” de Apollinaire y del futurismo de Marinetti, expresada en la valoración de la velocidad del elemento mecánico: avión, ferrocarril, paquebot, focos eléctricos. En *Poemas Árticos* encontramos los siguientes versos en los que se fusionan estos elementos: “Estrellas eléctricas / se encienden con el viento”²²⁹; “Cien

²²⁰ *Horas*, [12], *Poemas Árticos*, p. 532.

²²¹ *Hijo*, [12], *Op. cit.*, p. 552.

²²² *Ecuatorial*, [103-104], p. 495.

²²³ *Hijo*, [4], *Poemas árticos*, p. 552.

²²⁴ *HP*, [18], *Op. cit.*, p. 591.

²²⁵ *Gare*, [1-2], *Op. cit.*, p. 545.

²²⁶ *Noche*, [1], *Op. cit.*, p. 535.

²²⁷ *Vermouth*, [2], *Op. cit.*, p. 556.

²²⁸ *Téléphone*, [1-5], *Horizon carré*, p. 446.

²²⁹ *Emigrante a América*, [1-2], *Poemas árticos*, p. 538.

aeroplanos / Vuelan en torno de la luna / (...) / Los obuses estallan como rosas maduras”²³⁰; “el poste electrizado / Orillas del arroyo / ... / En todas las ramas / mil canciones mecánicas / Unas venían / otras se alejaban / La primavera da vueltas al manubrio”²³¹; junto a imágenes que recuerdan lugares tradicionales de la poesía: “Tú sola/ el astro de mi plafón / yo miro tu recuerdo náufrago / Y aquel pájaro ingenuo/ bebiendo el agua del espejo”²³², como una especie de (re)descripción del viejo pájaro que bebe el agua del río o del lago.

Sobresale también, en estas obras de 1916-1918, el uso de ciertas metáforas, elaboradas bajo una estructura impertinente o símil disímil, que pretende comparar lo incomparable: “Mis ensueños se alejan como barcos”²³³, “les heures glissent comme des gouttes d’eau sur une vitre”²³⁴. La estructura impertinente de este tipo de metáforas o comparaciones—si bien construidas sobre un adverbio de modo, tal como funciona el lenguaje coloquial y la poesía tradicional, en la medida en que los términos que sirven de comparante no tienen correspondencia (alguna) con lo comparado—asocia en su diferencia dos realidades distintas y contradictorias, es decir, la metáfora busca establecer una semejanza inédita a pesar (o por medio) de la diferencia supuesta entre los términos comparados. La producción de una nueva pertinencia o innovación semántica como una manera de percibir lo semejante dentro de lo desemejante. Esta última cuestión, estaría en línea con las llamadas “realidades distantes”, programática en torno a la imagen poética, promulgada por el cubismo literario, a la que hemos hecho referencia en los apartados anteriores.

Para Paul Ricœur, “la semejanza es un hecho de predicación que opera entre los términos mismos en los que la contradicción crea la dinámica de la tensión” (1980:265)²³⁵. En este sentido, la dinámica que opera en la

²³⁰ *Alerta*, [11-12/14], Op. cit., p. 536.

²³¹ *Primavera*, [1-2 / 7-11], Op. cit., p. 577.

²³² *Astro*, [13-17], Op. cit., p. 540.

²³³ *El espejo de agua*, [8], El espejo de agua, p. 392.

²³⁴ *Minuit*, [1-2], Horizon carré, p. 545.

²³⁵ Sigo a Paul Ricœur en su visión, según la cual, para distinguir el papel que desarrolla la metáfora en el problema de la innovación semántica, que une o aproxima dos ideas a pesar de su distancia y diferencia lógica, es pertinente alejarse de la alianza de carácter puramente semiótico entre semejanza y sustitución y centrarse en el aspecto propiamente semántico de la semejanza, es decir, en la instancia de discurso constitutiva de la frase (1980:264). Esta distinción entre semiótica y semántica opera en paralelo con la diferencia existente entre una teoría de la sustitución y una teoría de la tensión, pues mientras la primera concibe la función de la metáfora al efecto de sentido que ejerce ésta a nivel de la palabra o término aislado, la segunda aplica la metáfora en el seno de la frase tomado como

estructura de estas metáforas, opone y une la identidad y la diferencia entre los términos a partir de la atribución predicativa. La diferencia supuesta entre los términos comparados sigue existiendo, pero al mismo tiempo se elimina (se contradice) y se reformula tras la inversión del sentido objetivo de los términos. De este modo, este tipo de metáforas en la poesía de Huidobro, consigue operar con un procedimiento que permite la transferencia o permutación semántica entre los términos, es decir, un proceso por el que éstos pierden su propia determinación y adquieren la determinación del otro término (o extremo) de la comparación. Un proceso por el que adquieren su diferencia: los términos pasan de su determinación abstracta a una concreta o viceversa. En este proceso, la estructura impertinente de estas metáforas produce una nueva pertinencia semántica que opera al nivel de toda la frase, verso o enunciado. Desde aquí, se podría sostener que el lenguaje poético huidobriano buscaba producir una descategorización o transgresión de las categorías lógicas del lenguaje en favor del establecimiento de relaciones impertinentes entre los términos. “En otras palabras, el poder de la metáfora consistiría en destruir una categorización anterior, para establecer nuevas fronteras lógicas sobre las ruinas de las precedentes” (Ricoeur 1980:269).

Esta nueva pertinencia creada se expresa en el devenir o tránsito formal entre los términos. Su distinción nos faculta para reconocer desde ya el régimen estético transicional que afecta a las imágenes poéticas en la poesía de Huidobro: de lo propio a su diferencia. Régimen que estará a la base de lo que concebiremos como una operatoria escatológica que será una constante tanto en los procedimientos, en la disposición estructural de los poemas, como en las relaciones que la poética *creacionista* establece con los modelos de la tradición literaria.

Ahora bien, en el caso de las metáforas empleadas por Huidobro, podemos apreciar, cómo esta permutación o tránsito formal entre los términos, es el que permite especular una posible unión y conciliación de los opuestos, como un proceso de inversión del sentido por el cual se postula en/por el lenguaje la unión de lo disímil: el acercamiento o proximidad entre significaciones hasta entonces alejadas o la unión o recomposición de lo que habitualmente se presenta como separado o desunido (diferente y lejano). Sin embargo, esta permutación semántica entre los términos o extremos de la comparación—que permitiría especular una posible unión o conciliación de los opuestos, en torno a la nueva semejanza o innovación

un todo. Para Ricoeur, “a diferencia de Roman Jakobson, lo que en la metáfora puede generalizarse, no es su esencia sustitutiva, sino la predicativa. Jakobson generalizaba un fenómeno semiótico, la sustitución de un término por otro; nosotros generalizamos un fenómeno semántico, la asimilación mutua de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita” (1980:270).

semántica producida por la metáfora—es un proceso cuyo devenir asume, niega y transforma las determinaciones objetivas previas de los términos, pero que su final, es decir, la constitución de una nueva identificación (o semejanza) al interior de la frase o verso, no parece del todo concluyente, pues no hay en este proceso una consumación que lleve al cumplimiento final de aquella conciliación de los opuestos, sino, más bien, un continuo aplazamiento de las identificaciones, que mantiene al interior del verso abierta la tensión u oposición semántica entre los términos (ya invertidos o permutados).

Como señala Ricœur, la ganancia en significación, producida por la instauración de una nueva pertinencia semántica entre los términos del enunciado metafórico, aún no es una ganancia conceptual. Sigue habiendo por ello, en este tipo de metáforas impertinentes en la poesía de Huidobro, una exigencia de concepto y no un saber por el concepto. Para Ricœur: “al decir ‘esto es (como) aquello’—esté o no ‘marcado’ el *como*—, la asimilación no alcanza al nivel de la identidad de sentido. Lo ‘semejante’ sigue sin llegar al plano de lo ‘mismo’” (1980:400-401). Por ello, “la ganancia en significación no se añade al concepto, en la medida en que permanece preso en este conflicto de lo ‘mismo’ y de lo ‘diferente’, aunque constituya el esbozo y la exigencia de una instrucción mediante el concepto” (1980:401). La enunciación metafórica, “no alcanza a lo ‘mismo’ más que hasta el grado de lo semejante” (1980:406).

No obstante, para la crítica literaria, la imagen poética o verbal, “como entidad que coaliga objetos disímiles” (Mitre 1980:27), muestra una clara tendencia en la poesía de Huidobro, por dejar de funcionar como comparación o símil entre dos objetos y busca establecer una nueva identidad semántica entre objetos distintos (Benko 1993:59-60). En este sentido, Hugo Friedrich (1974:263) sostiene que bajo este tipo de procedimientos en la lírica moderna, se buscaría que el “como” de la comparación suprimiera la diferencia entre el “es” y el “parece”²³⁶. De este modo, la comparación pretende convertirse en la absoluta identificación de lo completamente diferente (Friedrich 1974:268-273). En *Poemas árticos*, leemos: “La sombra es un pedazo que se aleja camino de otras playas”²³⁷; “la sombra es algo que alza el vuelo”²³⁸. Siguiendo esta postura, podríamos sostener que, en estos versos, el verbo “ser” no se limitaría a servir tan solo de agente copulativo entre los términos, es decir, a unir la atribución (pedazo-algo) con el sujeto (sombra), estableciendo una clara impertinencia relacional entre los dos términos y sus determinaciones objetivas (concretas: pedazo, algo y el fenómeno de ausencia lumínica: sombra), sino

²³⁶ Sobre este mismo asunto, confróntese Eduardo Mitre (1980:30).

²³⁷ *Sombra*, [1-2], *Poemas árticos*, p. 585.

²³⁸ *Universo*, [7], *Op. cit.*, p. 582.

que implicaría además una innovación semántica por la que el verbo ser adquiriría una función identificativa y existencial que re-describiría lo que el sujeto “sombra” de la comparación “es”. Por tanto, el verso demandaría concebir el verbo “ser” en un sentido literal. Como ha visto ya Hugo Friedrich, refiriéndose a la insistencia de los líricos del siglo XX, para los que el “poema no *significa*, sino que *es*” (1974:237). Sin embargo, a nuestro parecer, con esta insistencia por la literalidad del poema, volvemos al problema de la irresoluble tensión entre identidad y diferencia, que mencionábamos en torno a la estructura de las comparaciones o metáforas impertinentes. Pues, por más que se pretenda establecer la nueva pertinencia como literalidad, lo insólito de estas metáforas e imágenes poéticas vive o actúa en el efecto mismo de transición que genera entre los términos o materiales que componen el verso, en una suerte de tensión permanente, que impide la resolución final de las identificaciones, pues esta nueva pertinencia no alcanza y siempre está en exigencia de llegar al concepto. De allí la riqueza en interpretación que poseen.

Aunque, en lo que sigue, sostendremos nociones como identidad, literalidad y conceptos creados por las innovaciones semánticas que promueven los procedimientos del estilo huidobriano, de acuerdo a los planteamientos propuestos por el mismo Huidobro y por la crítica literaria alrededor de su obra, esta investigación pretende, a lo largo de este estudio, reafirmar nuestra convicción en torno al efecto transicional que produce la lectura e interpretación tanto de los recursos lingüísticos como de la disposición estructural de los poemas en la poesía *creacionista*.

Es pertinente en este punto detenernos un momento, para apreciar los procedimientos lingüísticos predominantes que están a la base de las figuras tropológicas en la poesía de Huidobro, pues, por medio de ellos, el poeta pone en juego la eficiencia de estos recursos para establecer relaciones, semejanzas o identificaciones nuevas entre los términos comparados, logrando configurar un universo lingüístico original en su poesía. Distinguiremos cómo se realizan estas relaciones e identificaciones propuestas en su poesía a partir de ciertos versos de su obra *Poemas árticos*, la cual, para George Yúdice, constituye la obra más acabada desde el punto de vista estructural (1978:66). Continúo, a grandes rasgos, con varias nociones y aportaciones estructurales que plantea el análisis lingüístico, que Yúdice desarrolla en su lectura del poemario *Poemas árticos* (1978:67-111).

Por ejemplo, el poeta consigue establecer, a fuerza de una continua repetición en la forma predicativa de algunos versos, en distintos o similares contextos, la relación e identificación entre los términos noche y árbol, canción y árbol, noche y canción. En el poema *Horas*, el primero de los cuarenta y cuatro poemas que conforman el libro, leemos el siguiente verso:

“la noche cuelga en la arboleda”²³⁹, en el que se dice de la noche lo que es propio de los frutos en el árbol: colgar, en vez de la expresión cotidiana: la noche cae. De esta manera, el verso, al alejarse de la expresión literal o del uso corriente del lenguaje, gesta un desplazamiento y una transformación, que anula las determinaciones o identificaciones objetivas previas de los términos y nos sugiere la metáfora noche-fruto (Yúdice 1978:70). Esta metáfora es la que permite comprender los versos con los que finaliza el poema: “De cuando en cuando / Las horas maduras / Caen sobre la vida”²⁴⁰. La metáfora noche-fruto construye, de esta forma, una semejanza en el poema, entre la noción abstracta de medición de lo temporal: noche, horas, con las propiedades indicativas del objeto vegetal, en este caso, madurar. Por lo cual, si la metáfora tuviese la intención de referirse al paso del tiempo, éste, “no es descrito mediante recursos temporales sino a través del objeto: la maduración del fruto es indicativo de que las horas pasan” (Benko 1993:97) y la noche “cae”. Esta nueva relación o semejanza creada a partir de términos o campos semánticos distintos, contribuye a establecer una identificación nueva, que se realiza en el contexto de la obra, independientemente del mundo exterior, pues no hay noción alguna que explicita y presuponga la idea de una semejanza previa entre los términos propuestos. Por ello, es preferible sostener que la metáfora es la que crea la semejanza y no que la metáfora expresa o constata una semejanza que ya antes existía. De este modo, la anulación, desaparición y transformación de la configuración semántica anterior de los términos se vuelve un primer momento indispensable para el cambio de estructura y la manifestación de un sentido nuevo en el poema. Este proceso consigue arrebatar la identidad convencional de los términos u objetos y asignarles una nueva identidad semántica.

Tras esta nueva semejanza creada, el poeta persiste con ella en la forma de atribución o predicación de algunos versos en el poemario. En otro de los poemas del libro, *DonJon*, leemos: “Los frutos que caen son ovalados y las horas también”²⁴¹. Más adelante, en uno de los últimos poemas, se confirma el tropo señalado, desde el poema *Horas*, al inicio de la obra, y la nueva identificación establecida entre los términos, por medio de la creación de un nuevo “concepto”, que pretende regir desde ahora el universo lingüístico de *Poemas árticos*: “Aquello que cae de los árboles / Es la noche”²⁴², como emergencia de una significación nueva *más allá* de cualquier condicionamiento previo. Como señala Huidobro: “el poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que, aquí, esos elementos son todos

²³⁹ *Horas*, [7], Op. cit. p. 532.

²⁴⁰ *Ibid.*, [11-13], p. 532.

²⁴¹ *DonJon*, [5-6], Op. cit., p. 573.

²⁴² *Cigarro*, [1-2], Op. cit., p. 574.

inventados sin ninguna preocupación por lo real o por la verdad anterior al acto de realización”.²⁴³

Ahora bien, a partir de esta nueva identificación o semejanza asignada entre la noche y los frutos del árbol, es posible comprender, conforme al contexto generado por la forma predicativa de los versos de los tres poemas anteriormente mencionados, la relación de equivalencia (Yúdice 1978:75) que la obra crea entre los términos noche y canción: “la noche cuelga en la arboleda” = “la canción caía de los árboles”²⁴⁴ = “Aquello que cae de los árboles / Es la noche”. De esta forma, la relación noche-árbol se asemeja a la relación canción-árbol, por medio del proceso de permutación semántica que afecta a los términos comparados en la poesía de Huidobro, generando una especie de sinonimia entre los términos noche, canción y árbol, al interior del poemario: “Canciones cortadas / tiemblan entre las ramas”²⁴⁵, “En el bosque oblicuo / se quedó mi canción”²⁴⁶. La constante repetición de este tipo de predicación en diversos poemas de esta obra, permite entrecruzar distintos campos semánticos entre los términos y, de esta manera, configurar un vocabulario poético singular, que no deja de mantener, por cierto, ciertas tonalidades (literarias) románticas, como veremos más adelante en nuestro estudio, por más que se presenten en una técnica o estilo extra-ordinario, o quizás debido a esto mismo. Aquí, la nueva identificación o semejanza creada, nos *hace ver* la noche, de forma orgánica, como fruto y, sugiriendo, talvez, a la creación poética, como canto o canción. O expresada en esta nueva “literalidad” creada: la noche *es* fruto *es* canción.

El recurso de la metáfora como figura tropológica en estos versos es la que produce la intersección de varios campos semánticos y la que funda la semejanza entre los términos. Por medio de la metáfora, las palabras entrecruzadas, yuxtapuestas o combinadas, reciben un nuevo sentido, es decir, la constitución de un sentido nuevo o una innovación semántica creada en/por el lenguaje poético. A partir de esta manera de operar con el lenguaje en la poesía de Huidobro, podemos reconocer la vinculación que los procedimientos lingüísticos empleados en su poesía conservan, a grandes rasgos, con ciertos recursos formales utilizados por el cubismo pictórico. Manifestando, de esta forma, una cierta confluencia de pareceres e intereses estéticos entre ambos estilos artísticos.

En este sentido, una de las características más sobresalientes de la pintura cubista, en su esfuerzo por superar la imitación de la realidad exterior al

²⁴³ *El creacionismo*, [70-73], p. 1340.

²⁴⁴ *Noche*, [2], Poemas árticos, p. 535.

²⁴⁵ *Alerta*, [16-17], Op. cit., p. 536.

²⁴⁶ *Ruta*, [16-17], Op. cit., p. 544.

cuadro o el ilusionismo que confiere la perspectiva tradicional del espacio en la representación pictórica, y en su preocupación por presentar una composición tridimensional del espacio en la superficie plana de la tela, desarrolló una modalidad procedimental que tendía a descomponer, fragmentar o desconfigurar los objetos sólidos y a analizarlos desde múltiples perspectivas, por medio de la yuxtaposición de planos y superficies sobre el lienzo. La presentación simultánea de diversos planos yuxtapuestos, constituye uno de los recursos formales que evidencia la primera etapa del cubismo (analítica), como veremos en seguida. Este procedimiento adquiere una estrecha relación con los recursos estilísticos empleados en las metáforas *creacionistas* de Huidobro. Para René de Costa, “la yuxtaposición de lo aparentemente dispar”, es el proceso creativo que define al cubismo como un “arte de yuxtaposición”. Proceso asociativo que, a nuestro juicio, permite la instauración de nuevas similitudes entre los objetos o entidades presentadas en el cuadro. Este crítico literario sostiene que “al transferir esta idea a la poesía, conceptos que de otra manera hubieran estado separados quedaban yuxtapuestos de manera análoga. En ambas actividades, la resultante colisión de lo disímil creaba metáforas, plásticas para los pintores, líricas para los poetas” (1984:68-69).

Ahora bien, siendo conscientes del riesgo que involucra la comparación entre los lenguajes de dos disciplinas artísticas tan diferentes, a nuestro parecer, más allá de este aspecto operacional en torno a la yuxtaposición, que permite acercar la manera estratégica por la cual tanto en la poesía como en la pintura se buscaba acceder a la reunión de lo completamente diferente, es posible, además, distinguir una aproximación que logre identificar con mayor alcance los procedimientos lingüísticos del estilo *creacionista* de Huidobro con los recursos formales empleados por el cubismo pictórico. Esta aproximación se establece, a nuestro juicio, tanto al nivel de la dinámica procedimental que define los rasgos compositivos del lenguaje poético y pictórico, como también a un nivel estético, enfocado a la producción y a la recepción de los lenguajes de ambos movimientos artísticos.

Para comprender esta relación entre el *creacionismo* de Huidobro con el cubismo pictórico, es necesario reconocer primeramente que la contravención del contenido semántico convencional de los términos, la anulación de su literalidad y de su referencia ordinaria, la tensión y contradicción que supone el acercamiento de éstos en el verso, es sólo la cara negativa de un proceso, en la poesía de Huidobro, en cuyo reverso, la nueva atribución gestada por la metáfora o semejanza, se postula como contrapartida de una estrategia de orientación final positiva, creadora de un sentido nuevo en el texto. Este proceso que gestionan los procedimientos lingüísticos de la técnica *creacionista*, articula, como podemos ver, una operatoria que se constituye a partir de dos momentos o movimientos, uno

de negación y otro de (re)configuración. Es esta operatoria la que, consideramos, se aproxima a la dinámica que establecen los recursos formales provenientes de las llamadas fases analíticas y sintéticas del cubismo pictórico.

John Golding (1993:115-118), sostiene que la incorporación de los llamados papeles pegados (*papiers collés*), a finales de 1912, inicia una serie de cambios en la pintura cubista de Picasso y en la de Braque, lo cual ha motivado a que los investigadores de este movimiento pictórico, dividan la historia del cubismo en dos períodos, una fase analítica (1909-1912 aproximadamente) y otra fase sintética (1912-1916). Se suele reconocer que la fase analítica correspondería a los planteamientos formales tendientes a la descomposición, fragmentación o disolución del objeto, es decir, a una “vía de fraccionamiento”, conducente a “la presentación de múltiples caras del mismo objeto”, como concibe Daniel-Henry Kahnweiler, en uno de sus primeros escritos sobre el pintor Juan Gris (2013:69), o ya a la exhibición de todas las dimensiones del objeto a la vez, como aprecia Juan Eduardo Cirlot (1959:27). Esta etapa define los procedimientos formales del cubismo como una pintura empírica, que tiende al estudio visual pormenorizado de los objetos, como también a una actitud eminentemente negativa, por medio del abandono de la perspectiva tradicional y la deformación de los objetos, como una especie de solución al conflicto entre representación y construcción en el cuadro (Kahnweiler 2013:44). Mientras que la etapa sintética del cubismo, se distingue fundamentalmente por su voluntad de reconstruir la forma, por medio de un predominio general del concepto por sobre el análisis detallista del objeto y de las zonas del cuadro (Cirlot 1959:27). Sin retornar por ello a una etapa ilusionista, esta síntesis se produce a partir de una representación concisa o reducida de elementos que constituyen de manera esencial al objeto, a través de una especie de pintura mayormente deductiva, que tiende hacia la concreción de lo abstracto. Como aprecia Mario de Micheli, “el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resume en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación” (1994:211).

Si bien, declara John Golding, resulta demasíadamente complejo diferenciar de manera adecuada estas dos fases en la pintura de Picasso y en la de Braque, es en los escritos de Juan Gris, en cambio, donde se puede apreciar con mayor solidez la existencia de un enfoque analítico y otro sintético (1993:116). Es a partir de estos dos enfoques que caracterizan el pensamiento estético de Juan Gris, en donde se concretiza, a nuestro parecer, esta relación entre los procedimientos lingüísticos de Huidobro con los recursos formales del cubismo pictórico. Sabida es la amistad entre estos dos artistas, durante la primera estancia de Huidobro en Francia, como, por lo demás, el apoyo que el pintor madrileño brindó al poeta chileno, en la

traducción y conocimiento de la lengua francesa, como también en el estudio de los medios de expresión artísticos de los movimientos de la vanguardia parisina.

Como distingue Daniel-Henry Kahnweiler, la obra pictórica de Juan Gris, a partir de 1914, se dirige de manera consciente y acrecentada hacia la invención, hacia la síntesis, por medio de un enfoque netamente conceptual (1995:262), que deja atrás la actitud negativa, que deforma la representación del objeto, por medio del análisis visual de una multitud de datos de éste, hacia una actitud que intensifica, en cambio, la composición de una nueva formalidad y de un nuevo significado. Esta actitud sintética, conceptual, busca superar toda convencionalidad previa como toda percepción sensible del objeto hallada de antemano al acto de creación. Para Kahnweiler,

Los emblemas que inventa desde ahora Juan Gris, *significan* en su conjunto el objeto que pretende representar. No dan todos sus detalles. No tendrían explicación sin unas experiencias visuales anteriores; pero lo que autoriza a hablar ahora de pintura conceptual es que no son las formas reunidas en la memoria visual del pintor las que resurgen en el cuadro, sino más bien unas formas nuevas, diferentes de las formas de los objetos ‘reales’ encontrados en el mundo sensible; unas formas que no son verdaderamente más que emblemas, haciéndose objetos sólo en la percepción del espectador (1995:274-275).

Kahnweiler considera que esta vertiente inventiva y creadora de formas y significados nuevos, por medio de la composición pictórica, en la obra de Juan Gris, posee como fundamento técnico la visión de Cézanne, en torno a la convicción del cuadro como “organismo constituido”, y como fundamento espiritual, la poesía de Mallarmé, el cual, según este crítico y marchante alemán, influye en la obra de Gris, a partir del interés por acceder a una especie de “acto de creación total” por medio del arte. Como pudimos observar anteriormente, la obra de Mallarmé también actúa como uno de los alicientes esenciales de la primera elaboración de la poética *creacionista* de Huidobro. Ahora bien, lo que queremos especificar, es cómo esta actitud creadora que motiva el enfoque conceptual o sintético del pensamiento de Gris, en tanto se sigue de una actitud primeramente negativa, que rechaza la pintura ilusionista, presupone la idea, como aprecia Kahnweiler, de que ninguna convención previa puede dotar de significado a los emblemas que el pintor madrileño emplearía en adelante en su pintura. Según Kahnweiler, para Juan Gris, estos nuevos emblemas totalmente inventados por el pintor, crearían “la realidad por él imaginada, alejada de todo suceso, de todo recuerdo imitativo de la emoción de la que habría surgido” (1995:276). Es

esta misma dinámica procedimental (negativa y re-configuradora), como también esta actitud por acceder a la creación de nuevos significados por medio del arte, las que, a nuestro parecer, consiguen vincular la manera en la que operan los recursos estilísticos de la poesía de Huidobro, como también, de acuerdo a lo que en los próximos apartados estudiaremos, permite observar la confluencia de intereses y convicciones estéticas entre la poética *creacionista* y el cubismo.

En este sentido, la operatoria que impulsan los procedimientos lingüísticos de la poesía de Huidobro, pareciera adquirir una cierta proximidad con el proceder formal que anima cada una de las fases del cubismo pictórico. La operatoria *creacionista* se desarrolla a partir de un proceso, por el cual, el primer momento o movimiento negativo logra descomponer (anular, desvirtuar, trastocar o destruir) las nociones semánticas, convencionales y tradicionales, ya sea del objeto, término o símbolo que sea incorporado en esta dinámica operacional; para luego, el momento o movimiento (re)configurador, propiamente, genere o le asigne una nueva pertinencia o sentido, a modo de síntesis, en tanto hecho nuevo creado por el poeta.

En este proceso de negación y (re)configuración, se juega toda la eficiencia innovadora de los recursos utilizados en el lenguaje poético huidobriano, como también las posibilidades con la que los medios formales y compositivos del poema buscan incidir sobre la recepción o lectura de la obra, modificando con ello la experiencia estética y sustituyendo una contemplación pasiva o desinteresada frente al objeto estético, por una observación mayormente productiva por parte del lector. Esta última cuestión, que hemos mencionado anteriormente, a partir del análisis que Hans Robert Jauss realiza sobre los recursos lingüísticos de la poesía de Apollinaire (2004:187-218), confirma el interés que la poesía, que surgiese o emplease las innovaciones formales del cubismo pictórico, destinara por una cierta modificación de los hábitos tradicionales de la lectura, así como la pintura cubista contribuyó con ciertas transformaciones en los modos de ver, contemplar o interpretar el arte pictórico. En este sentido, para George Yúdice, las innovaciones lingüísticas, que la dinámica operacional del estilo poético de Huidobro introduce en su obra *Poemas árticos*, determinan la lectura de este poemario como una práctica, que exige “una ejecución activa por parte del lector” (1978:76).

Una vez reconocidas estas aproximaciones en los aspectos formales y en los intereses estéticos entre el *creacionismo* de Huidobro y el cubismo, si volvemos a nuestro análisis de las figuras tropológicas desplegadas en *Poemas árticos*, notamos de qué manera la insistencia en la poesía de Huidobro de entrecruzar, yuxtaponer o combinar diversos términos provenientes de distintos campos semánticos en torno a una matriz común, se postula como estrategia innovadora que permite la consecución de

nuevos significados a partir de la unión de entidades, objetos o términos disímiles; además, incentiva la participación del lector para el hallazgo de nuevos sentidos por medio del lenguaje poético.

De este modo, podemos distinguir las identificaciones que el poeta establece entre los términos astro y flor, astro y reloj, las cuales aparecen conjugadas en torno a los ámbitos de lo luminoso, lo vivo y lo temporal. La relación entre los términos astro y flor se repite varias veces en el poemario, “Las rosas deshojadas / iluminan las calles”²⁴⁷, “Y en tus manos una estrella fresca”²⁴⁸, “Es un astro apagado / o / una rosa madura”²⁴⁹. La inclusión del término reloj entre la serie de identificaciones en torno a lo temporal, promueve la inclusión del reino de los artefactos humanos en el orden cósmico, quizás con el claro propósito huidobriano de “Humanizar las cosas”²⁵⁰. En este sentido, la relación astro-reloj combina, nuevamente, lo cósmico con la forma de medición humana del tiempo (ahora propiciada por el artefacto), ésta aparece constantemente referida entre las metáforas del poemario: “Escucha el ruido de las tardes vivas / Reloj del horizonte / Bajo la niebla envejecida / Se diría un astro de resorte”²⁵¹. También esta relación se expresa de forma implícita en la comparación visual entre la luna y el reloj (de una torre), pero sugerida de manera sinestésica: “La luna suena como un reloj /.../ la luna olvidó dar la hora”²⁵²; “Después en el valle sin sol, un mismo ruido, luna y reloj”²⁵³. Por último, podemos apreciar de qué manera esta relación es utilizada como descripción del atardecer o de la puesta del sol: “Sobre la lejanía / Un reloj de vacía”²⁵⁴.

Es pertinente reconocer que estos nuevos sentidos o identificaciones, a los que nos hemos referido en este apartado, surgen a partir de una continua reiteración predicativa a lo largo de este poemario. De este modo, tal como distingue George Yúdice, podemos apreciar cómo en *Poemas árticos*, “no todas las imágenes pueden comprenderse con una primera lectura de un poema particular; en muchos casos necesita el contexto provisto por los otros poemas de la serie” (1978:76).

Además, quisiéramos detenernos, por último, en los recursos tropológicos que el poeta desarrolla para combinar distintos campos semánticos, ahora referidos a los códigos de la religión y de la tradición cristiana. Nos

²⁴⁷ *Emigrante a América*, [17-18], Op. cit., p. 538.

²⁴⁸ *Luna o reloj*, [8], Op. cit., p. 576.

²⁴⁹ *Vaso*, [22-24], Op. cit., p. 593.

²⁵⁰ *Le créationnisme*, [263], p. 1335.

²⁵¹ *Astro*, [7-10], *Poemas árticos*, p. 540.

²⁵² *Luna*, [3/13], Op. cit., p. 562.

²⁵³ *Luna o reloj*, [9-11], Op. cit., p. 576.

²⁵⁴ *Campanario*, [12-13], Op. cit., p. 580.

referimos a la constante identificación que expresa la lírica de Huidobro durante estos años entre los términos: (Yo)poeta-pájaro-avión-cruz-cristo. Estos términos o símbolos forman parte de la imaginería aérea huidobriana, la cual constituye uno de los aspectos más sensibles y profundos de su lenguaje poético, dada la serie de posibles interpretaciones que motiva, a partir de la vinculación que establece entre el hombre y lo divino, como también entre el reino de las creaciones humanas (símbolos, artefactos, maquinarias) y el reino de las creaciones divinas (naturaleza). Para George Yúdice, esta imaginería tendría un claro antecedente en el léxico que emplea el poema *Zone* (1912) de Apollinaire como también en el poema *Prose du Transsibérien* (1913) de Blaise Cendrars, mientras que, como temática, hundiría sus raíces en la poesía futurista, en especial, en el poema *Le Monoplan du pape* (1911) de Filippo Marinetti (1978:63-64). En torno a estos antecedentes literarios que definirían el léxico y la temática de la asociación entre estos términos, considera Yúdice que “Huidobro se preocupa más por las relaciones formales entre los vocablos mientras que Cendrars y Apollinaire se interesan más en la nueva verosimilitud provista por la época moderna” (1978:63).

En el poema *Cruz*, del libro “Poemas árticos”, leemos los siguientes versos: “Mi cruz no cargó mis espaldas / Ni vuela sobre los techos”²⁵⁵. La relación se produce a partir del uso de la contigüidad o metonimia y la metáfora como recursos para establecer el tropo o la nueva identificación sugerida entre los términos. El término “cruz”, en este caso, refiere por contigüidad a Cristo, a partir del contexto que provee el código religioso, el cual posibilita que el símbolo cristiano de la cruz desarrolle la permutación semántica de la imagen poética. Mientras que el término “cruz” se relaciona metafóricamente con pájaro o aeroplano, de acuerdo al predicado del verso: “no vuela sobre los techos”. La metáfora, de este modo, nos viene sugerida por la imagen plástica/visual que asemeja ambos objetos (Benko 1993:126). De esta forma el tropo o la identificación creada por estos versos, asocia no sólo los órdenes semánticos entre los términos, sino también, el ajuste o aproximación, se realiza entre términos que no tienen necesariamente una relación semántica entre sí, en este caso, al aludir a la visualidad de los objetos. Pero, si la metáfora relaciona ideas, el problema para entender estos versos se produce, en la medida que la nueva semejanza creada es una relación puramente perceptiva, pero no conceptual. Entonces, precisamente, para llenar ese vacío conceptual generado por la carga semántica previa de los términos, la asignación de semejanza viene producida por la impertinencia misma del tropo, que ha creado un valor que aproxima los campos semánticos de dos términos distantes. La creación de un sentido nuevo que surge sólo en el contexto producido por la

²⁵⁵ *Cruz*, [9-10], Op. cit., p. 564.

perturbar las condiciones objetivas del orden espacial y temporal: “Aquella casa sentada en el tiempo”²⁵⁷; a producir un desenfoque causal de los fenómenos de la realidad: “Bajo el agua / Enterraban a los muertos”²⁵⁸; a crear o establecer una causalidad nueva: “Alguien que lloraba / Hacía caer las hojas”²⁵⁹; o una causalidad mágica (Sucre 1985:96): “De una mirada encendí mi cigarrillo”²⁶⁰, o lúdica: “En mis dedos hay secretos de alquimia / Apretando un botón/ Todos los astros se iluminan”²⁶¹, “De un grito elevé una montaña/ Y en torno bailamos una nueva danza”²⁶².

Estos recursos o procedimientos lingüísticos son creadores también de situaciones (Benko 1993:87) o imágenes límites, que tienden a jugar en las fronteras de la percepción y la representación: “Derrière sa tête / Le bord du monde / En levant un pied / il tomberait dans le vide”²⁶³, “Estábamos tan lejos de la vida / que el viento nos hacía suspirar”²⁶⁴, “Sur le pont / qui ne rejoint pas l’autre rive”²⁶⁵, “La casa junto al mar vacío”²⁶⁶, “L’horizon parle / Et derrière on s’efface”²⁶⁷, “El faro que agoniza al fondo de los años”²⁶⁸, “Sobre la vida lejana / Alguien llora”²⁶⁹.

Por medio de estos procedimientos el poema suscita *otro* mundo, distinto, en donde lo vago y lo difuso se precisa: “yo he tenido en mis manos todo lo que se iba”²⁷⁰; en donde la comprensión habitual de los fenómenos se suspende: “La noche viene de los ojos ajenos”²⁷¹; “Un ruiseñor en su cojín de plumas / tanto batió las alas / que desató la nieve”²⁷². El poema deviene un mundo nuevo con leyes propias creadas por el poeta: “Tanto fumamos bajo los árboles / Que los almendros huelen a tabaco”²⁷³, que incide en lo insólito y en lo paradójico, como formas con las que irritar y superar el orden categorial de la razón (discursiva), aquellas formas “que el arte

²⁵⁷ *Niño*, [1-2], Op. cit., p. 541.

²⁵⁸ *Ecuatorial*, [191-194], p. 499.

²⁵⁹ *Ibid.*, [193-194], p. 499.

²⁶⁰ *Noche*, [4], Poemas árticos, p. 535.

²⁶¹ *Nadador*, [4-6], Op. cit., p. 570.

²⁶² *Marino*, [13-14], Op. cit., p. 568.

²⁶³ *Voix*, [6-9], Horizon carré, p. 450.

²⁶⁴ *Luna*, [1-2], Poemas árticos, p. 562.

²⁶⁵ *Tragédie*, [4-5], Horizon carré, p. 461.

²⁶⁶ *Llueve*, [2-3], Poemas árticos, p. 558.

²⁶⁷ *L’homme triste*, [16-17], Horizon carré, p. 425.

²⁶⁸ *Ecuatorial*, [113], p. 496.

²⁶⁹ *Luna*, [11-12], Poemas árticos, p. 562.

²⁷⁰ *Cigarro*, [10-11], Op. cit., p. 574.

²⁷¹ *Hijo*, [3], Op. cit., p. 552.

²⁷² *Osrám*, [5-7], Op. cit., p. 566.

²⁷³ *Luna*, [8-9], Op. cit., p. 562.

obtuvo únicamente a través de la diferenciación de dicha razón: como ‘suplemento’, como ‘simulacro’, como ‘juego’” (Menke 2011:40).

Mon petit garçon
 Pour monter à la Tour Eiffel
 On monte sur une chanson
 Do
 ré
 mi
 fa
 sol
 la
 si
 do
 Nous sommes en haut²⁷⁴

En este conciso panorama de procedimientos, técnicas y estilos utilizados por Huidobro en sus obras de 1916-1918, podemos observar, por último, aquellos recursos que destinan una preocupación por la disposición visual o composición espacial y plástica de sus poemas. A partir del poemario *Horizon carré* (1917), el poeta suprime la puntuación, juega con la grafía y con los espacios en blanco al interior de la página—técnicas literarias promulgadas por la comunidad de intelectuales que participaban alrededor de la revista parisina *Nord-Sud*, dirigida por Pierre Reverdy, y en la que, junto a Huidobro, publicaron en ella, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Paul Dermée, Paul Eluard, entre otros—. Estos recursos generan un mayor “movimiento” en la lectura de los versos, al propiciar el rompimiento de la linealidad del tiempo, por medio de la presentación de imágenes o hechos líricos unidos de manera paratáctica sin respetar el orden de la causalidad lógica o de la sucesión temporal entre éstos, lo cual provoca la perturbación en el encadenamiento entre las palabras y las conexiones entre los versos. Además, producen una especie de fragmentación e indeterminación visual del espacio en la superficie plana del texto. Juegos tipográficos que promueven en el espacio lírico una especie de desencadenamiento causal, motivado por la representación simultánea de distintos fenómenos yuxtapuestos:

Los más bravos capitanes	El capitán Cook
En un ice-berg iban a los polos	Caza auroras boreales
Para dejar su pipa en labios	En el polo sur
Esquimales	

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

²⁷⁴ *Tour Eiffel*, [15-26], p. 616.

o imágenes que funcionan como espejos que reflejan y confrontan diferencias visuales;

Les saules	Des femmes
qui écoutent	qui lavent
penchés	leurs chevelures ²⁷⁷

o ya la conformación de verdaderas composiciones plásticas;

SOLEIL

Qui réveille Paris

S
O
L
E
I
L

Le plus haut
peuplier de la rive

Sur la Tour Eiffel
Un coq à trois couleurs
Chante en battant des ailes
Et quelques plumes en tombent

S
O
L
E
I
L

En recommençant sa course
La Seine cherche entre les ponts
Sa vieille route

Et l'Obélisque
Qui a oublié les mots égyptiens
N'as pas fleuri cette année

S O L E I L

278

3. El desgaste de la función denotativa del lenguaje en la lírica *creacionista* y el tránsito metodológico desde la semántica a la hermenéutica para su estudio

Hasta ahora hemos podido observar cómo estos procedimientos lingüísticos o recursos estilísticos en la poesía de Huidobro actúan al nivel de estrategias innovadoras para la adquisición de nuevos significados en/por el lenguaje. Aquellos recursos han sido propuestos para el encuentro de sentido, siempre

²⁷⁷ *Fleuve*, [4-6], Horizon carré, p. 470.

²⁷⁸ *Matin*, Horizon carré, p. 472.

en contraste, perturbando o irritando, las categorías lógicas del lenguaje, o anulando y transformando, las determinaciones semánticas de los términos, o ya enfrentando y reduciendo las representaciones “visuales” de los objetos. De esta forma, hemos podido distinguir la manera en que estos procedimientos nos sugieren un nuevo sentido a partir de las permutaciones e inversiones del sentido literal de los términos.

Ahora bien, por medio de estos procedimientos lingüísticos, podemos reconocer además de qué manera las imágenes poéticas en la poesía de Huidobro se desentienden de la función denotativa de los términos como del modelo referencial que supone la dependencia del lenguaje a una realidad extralingüística, preexistente en la naturaleza o en el mundo objetivo, para la asignación de verdad o falsedad del acto predicativo. Por medio de este modelo referencial, la semántica establece la relación intrínseca entre el discurso (lenguaje) y el mundo objetivo, en la medida que el acto predicativo postula un objeto extralingüístico que designa como referente de la intención del discurso. Para Paul Ricœur, la semántica “pone en relación la constitución interna del sentido con el objetivo trascendente de la referencia” (1980:294)²⁷⁹. Es preciso distinguir estas dos funciones (sentido, denotación o referencia) para una mayor claridad de lo que queremos sostener. Pues, al reconocer que los procedimientos lingüísticos

²⁷⁹ Continúo en la distinción operada por Paul Ricœur en torno a la diferencia entre la disciplina semiótica y la semántica. Sobre la base del acto predicativo, esta relación entre el lenguaje y el mundo objetivo, diferencia el análisis semiótico del semántico. Pues, mientras el primero actúa en la dinámica de diferencias y de oposiciones que se establece entre significantes y significados al interior del código fonológico y lexical de una lengua, la semántica, contrapone a esta dinámica, el carácter sintético de la predicación, en tanto concibe ésta como la operación central del discurso correlativa al rango de toda la frase. Desde aquí, la *intención* del discurso, “es irreductible a lo que en semiótica se llama significado, que no es más que la contrapartida del significante de un signo en el interior del código de la lengua”. De este modo, para la semántica, el acto predicativo, en la medida que la intención del discurso postula una realidad extralingüística que toma como su referente, consigue finalmente distanciarse y enfrentarse al análisis semiótico confinado en el mundo abstracto de los signos, ya que, “mientras que el signo sólo remite a otros signos dentro de la inmanencia del sistema, el discurso tiende a las cosas. El signo difiere del signo, el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia, semántica” (Ricœur 1980:293). Más allá de esta oposición entre el análisis semiótico y el semántico, Ricœur, pretende subordinar el primero al segundo, en la medida que, considera que lo semiótico no es sino una abstracción de lo semántico, pues, “en último análisis, el signo debe su propio sentido de signo a su uso en el discurso; ¿cómo sabríamos que un signo *vale por...*, si no recibiese, de su *empleo* en el discurso, su objetivo, que lo relaciona con aquello *para lo que vale*? La semiótica, en cuanto recluida en el mundo de los signos, es una abstracción de la *semántica*, que pone en relación la constitución interna del sentido con el objetivo trascendente de la referencia” (1980:294).

en la poesía de Huidobro se alejan del modelo referencial, se abre con ello nuevos problemas para la interpretación de su poesía, como también la necesidad de pasar, en nuestro estudio, de un tipo de análisis y de disciplina a otra.

Por referencia o denotación, podemos entender, siguiendo la terminología fregeana, no *el* sentido (Sinn) o significado de una expresión, sino *lo* significado por ella (Bedeutung), o, para mayor precisión, el modo como algo es presentado en el lenguaje (sentido) y aquello que es presentado (denotación), como distingue de manera bastante sintética, Alfonso Gómez-Lobo en la introducción a su traducción de la obra *Lógica y semántica* de Gottlob Frege (1972:16-17). El problema de la referencia para la semántica lógica, de la cual Frege es uno de los principales exponentes, atañe primordialmente a entidades de discurso comprendidas al nivel de la frase o enunciado. Desde aquí, para Frege, el paso del sentido a la denotación en una proposición (entiendo por esto no sólo su teoría en torno a los nombres propios sino también al nivel de las oraciones asertivas), es la exigencia que se destina para que a un nombre o término pueda atribuírsele o negársele un predicado (1972:55). Para Frege, la denotación de una proposición es su valor de verdad (Wahrheitswert), es decir, la condición de que ésta sea verdadera o falsa. De este modo, lo verdadero o lo falso se asigna y se comprende sólo a partir de objetos, entidades extralingüísticas. Sólo por medio de éstas es posible establecer juicios de verdad, existencia (realidad) e identidad, en la medida en que presentan, indican o ratifican objetos preexistentes al acto predicativo²⁸⁰.

Si la semántica lógica plantea el problema de la referencia en el lenguaje al nivel de la frase o enunciado, éste exige un desarrollo y una explicitación distinta cuando atañe a entidades de mayor dimensión que la frase, es decir, cuando afecta a composiciones como las literarias (poemas, novelas, ensayos), cuyo alcance, disposición estructural y organización, sobrepasa

²⁸⁰ Frente a esto, Frege sentencia la distancia que aleja al arte del problema de la verdad, pues éste último sólo le compete a la ciencia: “al escuchar un poema épico, por ejemplo, nos cautiva solamente, aparte de la eufonía del lenguaje, el sentido de las oraciones junto con las representaciones y sentimientos que éste evoca. Si preguntáramos por la verdad abandonaríamos el goce estético y nos entregaríamos a una observación científica. Por eso, mientras acogemos el poema como obra de arte nos es indiferente que el nombre ‘Odiseo’, p. ej. tenga o no una denotación. Es en consecuencia *el esfuerzo por alcanzar la verdad lo que siempre nos impulsa a avanzar del sentido a la denotación*”. (1972:55-56) (el resalte es nuestro). De esta manera, para Frege, las entidades artísticas o las palabras en poesía sólo poseen sentido, pero no denotación. Son posibles de ser pensadas o de adquirir una representación mental, pero debido a la estricta imposibilidad de asignarles denotación, no pueden a éstas planteárseles la confirmación de verdad o falsedad de sus elementos y enunciados.

la mera extensión de la frase o enunciado. El problema de la referencia al nivel de los discursos literarios, compete, por tanto, como señala Paul Ricœur (1980:296), a la hermenéutica más que a la semántica, pues, para ésta, la frase es a la vez la primera y la última entidad del discurso.

Esta cuestión en torno al problema de la referencia en los procedimientos lingüísticos en la poesía de Huidobro, nos obliga a dejar atrás el análisis estructural en torno a la función predicativa de las figuras tropológicas, propuestas como estrategias innovadoras para la adquisición de sentido, para centrarnos en el análisis del discurso organizado al nivel de la producción del texto como obra literaria. De esta manera, procederemos en el estudio que realicemos de la poesía de Huidobro en sus relaciones con la tradición literaria, en la segunda parte de esta investigación. Pues, los discursos literarios, en la medida en que incorporan otras categorías para su interpretación; categorías propias de la producción del discurso como obra: disposición, pertenencia a géneros, realización de un estilo singular (Ricœur 1980:296-297), plantean un tratamiento más complejo, una diferencia y una excepción a la exigencia de un referente extralingüístico para la asignación de verdad o falsedad de sus elementos. Frente a esto, continuamos en la visión de Ricœur, para el que, “la estructura de la obra es su sentido”, mientras que, “el mundo de la obra, su denotación”. Desde aquí, Ricœur concibe que, “la hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’” (1980:298). Es esta cuestión la que nos lleva, en palabras de Ricœur, “a pasar de la estructura—que es al conjunto de la obra lo que el sentido al enunciado simple—al mundo de la obra, que es a ésta lo que la denotación al enunciado” (1980:298).

El paso de un análisis estructural de la función predicativa, en razón de la búsqueda de sentido, al análisis interpretativo que busca la naturaleza referencial diferenciada de las obras literarias, supone conceder a éstas un régimen referencial distinto respecto a los discursos no-estéticos, para los que, “el esfuerzo por alcanzar la verdad”, les requiere efectuar el tránsito desde el sentido a un referente extralingüístico. Las obras literarias, en cambio, plantean un tratamiento diferente y una excepción a la exigencia de un referente extralingüístico. Para Ricœur, “la producción del discurso como ‘literatura’ significa precisamente que se *suspende* la relación del sentido con la referencia” (1980:298). De este modo, la literatura se aleja de la exigencia denotativa, pues, “por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso” (1980:299).

Hemos creído pertinente realizar estas vicisitudes terminológicas y disciplinarias una vez que hemos supuesto que los procedimientos lingüísticos o recursos estilísticos, que están a la base de la operatoria que configura las imágenes poéticas en la poesía de Huidobro, se desentienden de la función denotativa o del modelo referencial. Estas últimas averiguaciones, nos permiten reconocer el tránsito necesario que se debe practicar, a nuestro parecer, tanto en el análisis como en el método a seguir, una vez que se distingue, al nivel del lenguaje poético, la diferencia estructural en torno al sentido y a la denotación. Ahora bien, si suponemos que los procedimientos lingüísticos en la obra huidobriana, se alejan del modelo referencial y, con ello, suspenden la referencia del discurso descriptivo, para desplegar el ‘mundo’ de la obra, entonces, ¿cuál es la relación que guarda el lenguaje poético huidobriano con nuestros conceptos convencionales de verdad, mundo y realidad? En los próximos dos párrafos pretendemos llevar a cabo esta cuestión, a partir de una primera aproximación a la retórica huidobriana en torno a la morfología de la imagen poética y a sus ideas y convicciones teóricas sobre la poesía.

4. La retórica creacionista de Huidobro

Hemos dicho más arriba que las imágenes poéticas en la poesía de Huidobro se desentienden de la función denotativa de los términos como del modelo referencial que supone la dependencia del lenguaje a una realidad extralingüística, preexistente en la naturaleza o en el mundo objetivo, para la adquisición de sentido y verosimilitud. En la poesía de Huidobro no hay un referente ni un ámbito externo al poema (texto) que sujete el sentido de las palabras. De esta manera, el sentido pasa a concebirse al interior de un proceso subjetivo que inventa la unión o el acercamiento entre los términos u objetos distantes propuestos en la imagen poética, es decir, un proceso por el cual crea su semejanza y con ello el espacio lírico (mundo de la obra) en que éstos se sitúan. Huidobro, reuniendo ciertos criterios romántico-simbolistas con una preocupación formal por el lenguaje, sostiene que,

el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas (1976:726)

Bajo este proceso, los recursos lingüísticos que operan en la poesía de Huidobro, actúan como el generador de “inusitados encuentros” (Mitre 1980:30), asociaciones inéditas (Pizarro 1994:29) o lo que en esta investigación consideraremos una vía de acceso a una nueva *visión* o redescipción de la realidad, en la medida en que podamos apreciar un carácter heurístico en estos procedimientos, por el cual consiguieran

mostrarnos nuevas posibilidades de percepción y de concebir esquemas expresivos y cognoscitivos, con los que modificar nuestra experiencia estética y nuestra comprensión habitual y convencional en el mundo. Este interés no estaría del todo alejado de la propuesta estética *creacionista*, pues se corresponde con la facultad revelatoria que Huidobro concede a la imagen poética. Para Huidobro, “l’image est une révélation. Plus cette révélation sera surprenante, plus elle sera transcendante dans son effet”²⁸¹. Y su efecto, según el poeta, el hallazgo de una revelación antes desconocida, produce un estado de entusiasmo en el lector, pues, “l’homme aime qu’on lui découvre certains côtés des choses, certains sens cachés de phénomènes, ou certaines formes qui, de plus ou moins habituels passent à être imprévus, à pendre une doublé importance”²⁸². El poema *creacionista* será el resultado final de “une suite de révélations par images pures sans exclure les autres révélations de concepts, ni l’élément mystère, créera cette atmosphère de merveilleux que nous appelons poème”²⁸³.

Frente a esto surge una de las primeras interrogantes que se plantean al trabajo de comprensión de la poesía y de la estética huidobriana. ¿Cómo el lenguaje poético puede redescubrir la realidad, si su lenguaje ha roto toda referencia exterior al mundo de la naturaleza y de la experiencia ordinaria, es decir, todo referir a entidades del mundo objetivo? He aquí uno de los problemas interpretativos que se gesta entre la palabra y la cosa al nivel del pensamiento y la realidad en el mundo de la obra poética. Aunque extraordinarias, debemos reconocer que las imágenes poéticas en la poesía de Huidobro no surgen de lo arbitrario²⁸⁴, ni de lo azaroso—como será el temple que anime la gratuidad de las metáforas dadaístas o el criterio involuntario e inconsciente de la escritura surrealista—, sino a partir de los elementos que la naturaleza y el mundo de la experiencia habitual le entregan al poeta; tal como lo señalaba Huidobro, en el epígrafe del libro *Horizon carré*. A partir de estos elementos y tras las permutaciones que sufre el objeto natural o cotidiano, merced a los procedimientos lingüísticos que operan en la poesía huidobriana, se produce el nuevo hecho poético. Para Huidobro, “un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho [...] Hay que ser un verdadero poeta para poder dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que nos maravillen” (Huidobro 1976:730)²⁸⁵.

²⁸¹ *Manifeste manifestes*, [213-214], p. 1321.

²⁸² *Ibid.*, [209-212], p. 1321.

²⁸³ *Ibid.*, [215-217], p. 1321.

²⁸⁴ *Je trouve*, [18-19], p. 1343.

²⁸⁵ Huidobro se refiere, en su ensayo de estética *La creación pura*, sobre este proceso de creación que se dirige de lo dado por el mundo sensible y objetivo a la

El proyecto estético huidobriano nace de una clara sobreestimación de la poesía y de un lógico desprecio del realismo. “El realismo en el sentido usual de la palabra, es decir, como descripción más o menos hábil de las verdades preexistentes, no nos interesa y ni siquiera lo discutimos [...] El realismo carece de carta de ciudadanía en nuestro país” (Huidobro 1976:722). La estética *creacionista* enfatiza en la poesía la capacidad de revelar una verdad distinta, superior a la verdad de la razón y de transformar con ella la condición existencial del hombre en el mundo moderno. Desde esta postura, la estética *creacionista* continúa el modelo romántico que considera lo estético como medio de comprensión y manifestación de valores y principios superiores que trascienden la verdad de los discursos no-estéticos (Menke 2011:61).

En este sentido, la imagen poética en la poesía de Huidobro nos presenta lo que la evidencia sensible o el estatuto de lo razonable y convencional está impedido de ver y conocer. Como aprecia George Yúdice, tanto Huidobro como Rimbaud, proponen visiones completamente inverosímiles (1978:125). La poesía *creacionista* postula de esta manera “la paradoja de una modalidad de imagen no visible, que no impone una presencia sensorial inequívoca” (Nordenflycht 2003:1526), sino a lo más, nos sugiere algo que es imposible en nuestra actual realidad. Las metáforas huidobrianas al trastocar las normas básicas del significado de las palabras, nos proponen otras aprehensiones del mundo (Yurkievich 1984:115). Postulan así, la presentación de lo inexpresable, ideal que persigue la intencionalidad poética en el horizonte estético huidobriano. Este abandono de la estricta denotación literal de los términos, esta inversión de la realidad concreta, esta actitud por atravesar las formas actuales y convencionales es en Huidobro una constante imaginativa, impulsada a partir de un trabajo que motiva el lenguaje y transforma las entidades del mundo objetivo, que conduce a la palabra para que revele otras realidades posibles, que busca crear lo que no existe, es decir, dar forma a aquello que *aún no* la tiene,

configuración de otro nuevo, como *sistema*, es decir, una cierta comprensión analítica y estructural sobre el proceso subjetivo de producción artística que posibilita la creación de un objeto y un orden poético nuevo. Este *sistema* permite el estudio de las relaciones entre el mundo objetivo con el yo, y la reflexión en torno al hecho nuevo creado por el artista, constituiría la indagación estética o teoría del arte. Para Huidobro, “el estudio de los diversos elementos que los fenómenos del mundo objetivo ofrecen al artista, la selección de algunos y la eliminación de otros, según lo que conviene a la obra que se persigue, es lo que forma el sistema [...] En consecuencia, el sistema es el puente por el que pasan al yo o mundo subjetivo los elementos del mundo objetivo. El estudio de los medios de expresión de esos elementos ya escogidos, para hacerlos volver al mundo objetivo, es la técnica. Por consiguiente, la técnica es el puente establecido entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista”. *La creación pura*, [124-140], p. 1311.

realización a aquello que aún permanece en el ámbito de lo meramente posible, actualidad a aquello que aún es pura potencialidad imaginativa. Obsérvese que la finalidad, o la función teleológica, de la poesía en Huidobro sigue la línea estética que planteara la poesía de Rimbaud, con esa intencionalidad volitiva de “llegar a lo desconocido”, como afirma Hugo Friedrich en su trabajo sobre la lírica moderna (1974:83).

El uso que Huidobro hace del lenguaje pretende dar un estatuto estético a la imaginación, que busca ir más allá de la sensibilidad²⁸⁶ y presentarse, con el poder subversivo y transgresor de sus recursos, como un “desafío a la razón”: “la Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO [sic]”²⁸⁷. Esta comparación nos presenta una primera clave de comprensión sobre el mundo de la obra poética en la teoría *creacionista*. Asimismo, nos faculta para comprender cómo opera el régimen estético transicional de las imágenes poéticas en su poesía. Pues mientras el mundo de la razón, es el mundo de lo mismo, de lo fijo, estable y conclusivo; el mundo de la poesía, es decir, el mundo nacido a partir de la imaginación creadora, es un mundo en devenir, un mundo dinámico, de continuas gestaciones y transformaciones, de procesos nunca del todo resueltos, mas siempre abiertos a nuevas consideraciones.

Este desafío que la imaginación impone a la razón, con sus imágenes, con sus posibilidades, con el acercamiento de entidades distantes y diferentes, con la presentación de una semejanza entre ideas, objetos o términos desemejantes, impulsan a la razón a “pensar más”, a fabricar la presentación paradójica de un imposible, en donde lo especulativo debe trascender lo sensible y convencional, para proyectarse hacia zonas límites o últimas en las que al parecer no cabe pensamiento conceptual adecuado para la formulación de tales ideas. Este desafío que la imaginación plantea a la razón en la poesía de Huidobro, se relaciona con lo que Kant señala en el famoso párrafo 49, de la sección sobre la Deducción de los juicios estéticos puros, en la *Crítica de la facultad de juzgar* (*Kritik der Urteilskraft*). Allí, sostiene Kant, que el juego de la imaginación y del entendimiento, como facultades del espíritu cuya reunión (en cierta proporción) constituye al *genio*, recibe la misión de exponer las Ideas de la razón, a las que ningún concepto puede fácilmente concebir ni expresar. En aquel juego,

A semejantes representaciones de la imaginación se las puede llamar *ideas*, por una parte, porque al menos tienden hacia algo que yace fuera del límite de la experiencia y buscan, así,

²⁸⁶ *El creacionismo*, [185], p. 1333.

²⁸⁷ *La poesía*, [34-36], p. 1297.

aproximarse a una presentación de los conceptos de la razón (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva; por otra parte, y sin duda principalmente, porque en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado (1992:223).

La facultad de la imaginación, para Kant, imita el ejemplo de la razón en el logro de un *máximum*, para el cual no se halla ejemplo alguno en la naturaleza, “y es propiamente en el arte poético donde la facultad de ideas estéticas puede demostrarse en toda su medida” (1992:223). La definición que Kant entrega sobre la imaginación creadora, adquiere una estrecha cercanía con la programática estética de las poéticas vanguardistas, en especial, con aquellas que surgieran de los planteamientos teóricos del cubismo. Pues, la imaginación creadora en Kant, no es posible de comprender sino como aquella instancia del espíritu dirigida al pensamiento conceptual para superar sus límites,

Ahora bien: cuando se pone bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a la presentación de ése concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (lo cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella pueda ser aprehendido y puesto en claro (*aufgefasset und deutlich gemacht*) (1992:223).

De este modo, a nuestro parecer, esta capacidad espiritual que Kant asigna a la imaginación creadora y al arte poético, en tanto consigue extender el pensamiento conceptual hasta desbordar los límites de su comprensión en la representación de las ideas estéticas, posee una cierta relación con la definición que Huidobro entrega a la poesía y a la imaginación. Para Huidobro,

Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese linder final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y

al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva²⁸⁸.

A partir de esta primera aproximación a los procedimientos lingüísticos que operan en la poesía de Huidobro durante estos años, y por medio de estas indicaciones preliminares en torno a ciertas ideas teóricas sobre la imaginación creadora y a la morfología de la imagen poética, que están a la base de la estética huidobriana, podemos reconocer que la vía asumida por Huidobro en el estudio del arte y de sus medios de expresión, propone un modelo estructural y una operatoria estilística distinta a la poesía alógica y a la subconciencia surrealista, en la medida en que si éstas pretenden prescindir de la voluntad y del elemento de control racional o momento reflexivo-especulativo del lenguaje como recurso de la producción artística, en la poesía de Huidobro, por el contrario, es la motivación, la especulación operativa y dinámica de una imaginación creadora, la que incide sobre el lenguaje y busca reunir en una misma voluntad (sensibilidad, intelecto e imaginación) el impulso hacia el encuentro de nuevos medios o recursos con los que expresar nuevas experiencias o significados.

Je trouve qu'à la phrase de Vico qui écrivait en 1725: 'Plus faible est le raisonnement, plus robuste sera la fantaisie', il faut répondre que 'Plus fort sera le raisonnement de l'imagination, plus belle sera l'imagination du raisonnement.'²⁸⁹

Huidobro, distanciándose de la idea o principio del “automatismo psíquico” planteado en el primer manifiesto surrealista (1924) por André Breton, sostenía en su escrito *Manifeste manifestes* (1925), que la poesía ha de ser creada por el poeta con toda la fuerza de sus sentidos más despierto que nunca²⁹⁰, pues el poeta desarrolla un papel activo y no pasivo en la composición lírica y en la disposición estructural del poema. Huidobro opone a la praxis automática de la escritura surrealista, una postura idealista, constructiva (de rasgos cuasi clasicistas) y espiritualista, muy cercana, esta última, a una especie de misticismo y hermetismo esotérico, orientado a estados meditativos superiores de la conciencia, con la que concibe que: “le poème créationniste naître seulement d'un état de superconscience ou de délire poétique”²⁹¹. En aquel delirio poético, sostiene Huidobro, la razón y la imaginación se hallan unidas, trabajan juntas, ascienden a un estado superior del espíritu, que traspassa lo sensible, potenciando el viaje hasta los últimos límites de lo comprensible. La razón es el tamiz, el control y la organizadora de este delirio. De este modo,

²⁸⁸ *La poesía*, [66-72], p. 1298.

²⁸⁹ *Je trouve*, [57-60], p. 1344.

²⁹⁰ *Manifeste manifestes*, [111], p. 1319.

²⁹¹ *Ibid.*, [126-127], p. 1319.

Huidobro define que: “la superconscience est le moment où nos facultés intellectuelles acquièrent une intensité vibratoire supérieure, une longueur d’onde, une qualité d’onde, infiniment plus puissantes qu’à l’ordinaire”²⁹². Aquel estado de delirio supraconsciente, para Huidobro, sólo pertenece a los poetas, mientras el ensueño es una cosa popular, accesible a todo el mundo.

Es pertinente señalar que el trasfondo filosófico de las ideas de Huidobro en torno a la imaginación, a la autonomía formal del lenguaje poético y a su concepción sobre la poesía, tal como nos lo presenta en sus manifiestos estéticos—*La creación pura* (1921), *La poesía* (1921), *El creacionismo* (1925)—hunde sus raíces en el idealismo y en el romanticismo alemán, en la línea estética de Kant, Schleiermacher, Hegel, Schelling, como también en el simbolismo francés y en el modernismo hispanoamericano. El *creacionismo* de Huidobro proviene de un tratamiento teórico que éste realiza sobre sus lecturas y convicciones de algunas ideas de estos movimientos y pensadores. En el que resume y revive algunos de los principales problemas de la estética moderna, de una forma bastante peculiar, pero que le permite elaborar una visión estética singular. Huidobro retoma del romanticismo alemán, la crítica al racionalismo de la ilustración como cuestionamiento del camino cientificista, técnico e industrial tomado por la cultura moderna, pero a la vez elogia los triunfos y creaciones de la razón técnica, sus artefactos, sus máquinas y las novedades de la vida urbana. Reasume algunas reconocidas ideas del movimiento romántico desde finales del siglo XVIII, los conceptos como infinito, eterno, universo, las tensiones entre lo absoluto y la limitación y aquellas nociones que relacionan poesía y filosofía para unir lo religioso con lo estético, aparecen constantemente en sus escritos. La concepción de la poesía que Huidobro elabora en estos manifiestos del año 1925, aspira a un absoluto en el proceso de *creación*, que deifica al poeta (genio-visionario-guía), como expresión de sí mismo, consecuentemente con el estilo romántico-hegeliano, pero que establece la irrelevancia de la naturaleza para la autoconciencia y posibilidad de expresión de lo absoluto del espíritu (Aullón de Haro 2003: 1483-1484)²⁹³. Ya años antes, en 1916, en el poema *Arte poética*, del

²⁹² *Ibid.*, [128-131], p. 1319.

²⁹³ De forma un tanto propagandista y programática, Huidobro declaraba la conjunción de estas ideas: “Por el poema el hombre se pone en contacto con el Universo, descubre el sentido de la unidad, se convierte en un pequeño Dios y crea su cosmos. El poeta es el puente que va del universo al hombre. La poesía es la revelación de sí mismo. Esta revelación nace del contacto de un hombre especial (el poeta) con la naturaleza. Debemos liberar nuestro infinito, nuestro eterno. Hay que poner en libertad nuestras fuerzas. Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro ‘tótem’. Él es el gran misterio. Es el secreto inexplicable”. *Estética*, [9-11/23/25-26/35-36/38-39], p. 1375. Años antes, Huidobro escribía, en

poemario El espejo de agua, Huidobro daba constancia, en forma lírica, de los elementos centrales que definirán su especulación teórica en el arte, en la que confluyen de manera paradójica, quizás, elementos románticos y una preocupación formal por el lenguaje.

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.²⁹⁴

5. La autonomía formal del poema y el conflicto entre creación y *mimesis*

Podemos reconocer que este uso que Huidobro hace del lenguaje poético en sus obras entre 1916-1918, arraigado en una noción antimimética que busca expresar “lo nuevo”, no sólo es una renuncia explícita a todo intento de representar en la poesía el mundo de la evidencia sensible y objetiva, en una remarcada antirreferencialidad, sino también violentar el aspecto

uno de los escritos inéditos hallados por René de Costa, “figuraos el placer que hubiera sentido un hombre que hubiese podido contemplar el momento en que Dios creaba los mundos y las cosas. El placer que hubiese sentido ese hombre es el que yo desearía dar algún día a mis lectores, con la sola diferencia que el placer que yo querría darle no sería como aquél, un placer esencialmente dinámico, sino puramente poético: el poeta debe ser un pequeño Dios”. (De Costa 1996:43).

²⁹⁴ *Arte poética*, El espejo de Agua, p. 391.

arbitrario del signo y su significado, es decir, transgredir las normas establecidas por la tradición literaria y las convenciones sociales. El hecho de que en el poema aparezca lo no aprobado ni lo preformado socialmente (Adorno 1983:128), convierte a lo poético en una negación determinada de las formas y estructuras naturales y sociales del mundo. La poesía *creacionista*—o la proyección poética del lenguaje sobre la realidad objetiva y convencional por Vicente Huidobro—a medida que avanza en su creciente autonomía formal se va haciendo crítica: niega el mundo dado—como límite, sistema u orden—para dar expresión a un *más allá* de la experiencia sensible y habitual.

El lector no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.²⁹⁵

La poesía al ser crítica de lo que *hay* nos presentaría en el poema aquello que tanto la naturaleza como lo social le niegan al individuo. Esta noción resulta comprensible a partir de la herencia romántico-simbolista o del mismo proceso estético-cognoscitivo que impulsa el decidido carácter de *subjetivización* que asume el pensamiento moderno, el cual sirve de trasfondo especulativo de la estética *creacionista* de Huidobro²⁹⁶. En esta investigación consideramos que el poema al oponerse al mundo y a sus leyes busca crear en/por el lenguaje un mundo (orden) nuevo, (mundo de la obra), que ya nada le deba al mundo objetivo, y donde éste puede transformarse y devenir en un mundo totalmente distinto de lo que “es” en

²⁹⁵ *La poesía*, [30-33], p. 1297.

²⁹⁶ En este sentido, es oportuno recordar lo que Kant sentencia, en el mismo párrafo 49 de la *Crítica de la facultad de Juzgar*, anteriormente citado, en torno a la idea de *creación* estética surgida a partir de la imaginación y de la libertad del sujeto (*genio*). Para Kant, “la imaginación (como facultad de conocimiento productiva) es por cierto muy poderosa en la creación, por decirlo así, de *una otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da*. Con ella nos entretenemos allí donde la experiencia se nos hace demasiado cotidiana y hasta transformamos ésta; por cierto, siempre según leyes analógicas, pero también según principios que residen más alto en la razón (y que nos son también naturales, de igual modo que aquellos según los cuales aprehende el entendimiento la naturaleza empírica); sentimos en ello nuestra libertad respecto de la ley de asociación (que está ligada al uso empírico de aquella facultad), según la cual ciertamente se nos entrega material de la naturaleza que, no obstante, puede ser reelaborado por nosotros con vistas a algo totalmente distinto, a saber, aquello que supera la naturaleza” (1992:223). El resalte es nuestro. Con él queremos destacar la proximidad que este parecer de Kant posee con las ideas de *sistema* y de *técnica*, citadas más arriba, con las que Huidobro define el proceso de creación poética y la teoría del arte sobre el nuevo hecho creado por el artista.

tanto que mundo natural y socialmente dado o heredado. Es a partir de esta noción, donde podemos reconocer, cómo la eficiencia destinada a los recursos de expresión poética, conceden al arte un potencial subversivo y transgresor que pretende trascender la razón de los discursos no-estéticos (Menke 2011: 37-38). Y es aquí, frente a esto último, donde, más allá de los ámbitos meramente esteticistas y formales del lenguaje, nos comenzamos a preguntar por el sentido ético que expresa el concepto de creación poética en la estética *creacionista* de Huidobro, en tanto postula un mundo *más allá* de las leyes o restricciones de la naturaleza y de los límites culturales que supone el lenguaje representativo y convencional.

Una poesía que haga sentir la
pureza del hombre
Algo fuera del tiempo
Hay que crear un mundo que pueda
satisfacer a los verdaderos poetas²⁹⁷

En este sentido, la búsqueda de una autonomía formal del poema, unida a la intención ética que postula, se torna en una función utópica del lenguaje poético: “el poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir”²⁹⁸, es decir, no un mundo paralelo o evadido de lo real sino un nuevo mundo alternativo y suplementario.

La negación operada sobre el mundo y lo social que la función utópica posee en el lenguaje huidobriano, funda (evoca) en/por el lenguaje ese no-lugar (*u-topos*) o zona neutra; de tránsito (ni uno ni otro), autónoma, soberana, que pretende franquear cualesquiera sujeciones o referencias externas al mundo objetivo. Un no-lugar que es la ausencia de una lógica de cosas (objetos), puesto que trabaja sobre contradicciones (tensiones—contravenciones—resistencias). La morfología de ese no-lugar (opuesto al dogma-canon, alternativo y suplementario) compuesto de paradojas, alteraciones e inversiones de significado, en el que proliferan imágenes destinadas a superar las condiciones objetivas del presente y a configurar lo que no es (aún) actual, convierte al lenguaje poético en una hermenéutica de la realidad posible; un lenguaje figurado, sugestivo y creador, situado *más allá* de las representaciones de un mundo dado y heredado. Un no-lugar

²⁹⁷ *Poemas dispersos de 1914-1916*, [1-5], p. 370. También recogido por Hugo Montes, *Sin título. Poemas inéditos y dispersos de Vicente Huidobro*, en: Revista Chilena de Literatura, n° 34, 1989, p.41. Consiste en una recolección de poemas dispersos sin edición y originales mecanografiados compuestos por Huidobro entre los años 1914-1916.

²⁹⁸ *La poesía*, [19], p 1296.

que se gesta, como una operación mágica, por medio de la alquimia del verbo,

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe con la norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada²⁹⁹.

En este proyecto estético *creacionista*, al no estar el lenguaje poético sujeto a la naturaleza, ni a las restricciones de la tradición literaria ni menos aún al orden social o convencional, adquiere mayor reconocimiento o consistencia para la autonomía formal del poema, lo que el poema es en sí mismo, es decir, aquello que muestra o dice. Lo que la palabra poética nos presenta en el poema: la presentación de sí misma. De esta manera, a la función utópica del lenguaje poético, en su búsqueda de una autonomía formal del poema, se le agrega una función de autosuficiencia representativa (hipotética). En este sentido, el problema inherente a este aspecto de la autonomía del poema en la poética huidobriana, se enfoca en la tensión resultante entre las nociones de creación y mimesis.

Estas funciones, en pro de la autonomía del lenguaje poético, ejercen uno de los problemas cruciales para su interpretación, pues en la medida en que el poema se postula, desde criterios eminentemente esteticistas, como una entidad significativa que se basta a sí misma, todo orden de lectura estaría imposibilitado a *naturalizar* lo que el poema dice, es decir, a encontrar una correspondencia o adecuación entre lo que en él se expresa y la lógica habitual y objetiva del lenguaje. La autonomía del lenguaje poético pretende liberar los recursos de expresión de cualesquiera normas, leyes, referencias y determinaciones semánticas previamente definidas y externas a la obra. Por tanto, la anulación de toda realidad extralingüística a la obra, se presenta como la condición negativa para la suspensión de lo real y para la emergencia del sentido y del mundo poético. Esta condición negativa frente a la realidad natural y objetiva permitiría apreciar la acentuación del mensaje por sí mismo. Frente a esto, como distingue Paul Ricœur, “la tarea de la interpretación consistirá en desplegar la visión de un mundo liberado, por suspensión, de la referencia descriptiva” (1980:309). Pero, ¿aquello es posible?, no están siempre de alguna manera participando de nuestra comprensión, las nociones y valores convencionales de mundo, verdad y realidad. Acaso éstas no poseen una historicidad que señala el umbral de

²⁹⁹ *La poesía*, [1-7], p. 1296.

nuestra experiencia estética. En este sentido, ¿qué nos exige el poema *creacionista* para la lectura y comprensión de su mensaje? Y ¿en qué medida este mensaje puede ser comprendido de manera heurística, de manera que, nos “revele” nuevos modos con los que renovar nuestra experiencia estética y nuestra habitual percepción y comprensión del “mundo”?

Para Huidobro, el poema: “no tiene nada semejante a él en el mundo externo, hace real lo que no existe, es decir, se hace él mismo realidad”³⁰⁰. Que el poema no deba ser confrontado con algo existente para adquirir sentido; que en él aparezca algo no-existente como si existiera y que su *realidad* se exprese en la manifestación misma de eso que aparece, convierte al concepto de autonomía del poema, en una piedra de escándalo para la verosimilitud realista. Pues este concepto de autonomía del poema, entendido como aquel decir poético que se crea a sí mismo, “por su misma forma está prometiendo lo que no existe” (Adorno 1983:114), lo cual exige una interpretación dificultosa en su estudio: sobre si eso que dice/muestra el poema, por el hecho mismo de aparecer, manifiesta ya en su apariencia sentido. La *realidad* de este hecho nuevo creado por el poeta pone en tensión la relación existente entre el concepto de autonomía del poema con el contenido de verdad que éste expresa. Huidobro, siguiendo las ideas estéticas de Hegel y Schleiermacher en su manifiesto *La creación pura*, señala que el poema expresa una verdad que es distinta de la verdad de la vida y de la verdad científica. Una verdad “nueva”, surgida de la conciencia singular del artista. En este manifiesto sostiene:

Es preciso, pues, hacer notar esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte; una, que existe anteriormente al artista, y la otra, que le es posterior y que es producida por él.³⁰¹

Frente a esto, la autonomía del poema propondría o exigiría, más bien, una noción de verdad distinta a la adecuación apofántica y al criterio positivista de verdad como verificación. También nos alejaría del criterio de verdad metafísica basado en certezas absolutas. Para Huidobro el lenguaje de la poesía es infinito, “porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza”³⁰². Puede ser que ya no sirva, para comprender la “verdad” que nos transmite

³⁰⁰ *El creacionismo*, [56-57], p. 1339. En *Manifiesto tal vez*, Huidobro sostiene: “El poema, tal como aquí se muestra, no es realista sino humano. No es realista, pero se hace realidad [...] Allí encontraréis lo que nunca habéis visto en otra parte: el poema. Una creación del hombre”. [86-87/98-99], p. 1365.

³⁰¹ *La creación pura*, [96-98], p. 1310.

³⁰² *La poesía*, [15-17], p. 1296.

el poema lírico, el criterio de verdad como adecuación, pero el sentido de verdad heideggeriano como manifestación, qué papel cobraría en la noción de una verdad en un mundo suspendido de la referencia descriptiva³⁰³. A nuestro parecer, la verdad que impulsa los procedimientos lingüísticos de la poesía de Huidobro, es una verdad que pretende la innovación de la experiencia estética por medio de la forma artística.

La autonomía del poema, su realidad en sí mismo, el acto superador de la reproducción imitativa, por el que busca darse a sí mismo una consistencia ontológica, por medio de la forma lírica y de la disposición estructural de la composición poética, se convierte, a nuestro parecer, por un lado, en un anhelo, que no deja de poseer relación con una lectura a base de la fe, es decir, en el cumplimiento por parte del lector de que lo que allí se nos muestra tiene/contiene (su) sentido en sí mismo: que el poema sea realmente lo que dice, lo que simboliza y representa. Por otro lado, para que el poema obtenga un fundamento en sí mismo, este deseo del cumplimiento de lo que (allí) se dice: la anhelada identidad del poema consigo mismo, nos enfrenta directamente con la estructura misma de la obra, pues, ésta es la que nos está exigiendo *ver* en su representación lo representado mismo (Gadamer 2001:88). He aquí el carácter clasicista que sigue guardando la poética *creacionista*, en la medida que ésta se fusiona también con ciertas inquietudes formales y compositivas de la estética cubista. Observemos estas dos cuestiones indicadas, anhelo (fe) y estructura de la obra, pero antes reconozcamos la continuidad que expresa esta visión de la autonomía del poema en la lírica moderna con la tradición literaria (clásica).

En la época de la creciente autonomía del poema y de la liberación de los recursos de expresión artísticos, que hizo suya la problemática de la no-imitación en la producción artística, ésta, como sostiene Hans-Georg Gadamer, sigue guardando, sin embargo, cierta relación con el concepto originario de *mimesis* aristotélica³⁰⁴. Pues, el concepto de imitación en la poesía no se restringe, como pudiese serlo en las artes plásticas, al restrictivo postulado clasicista, que fuerza a comparar y a juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que en ella se quiere representar (Gadamer 2001:126), sino que, más bien, la *mimesis* se circunscribe y desarrolla mayormente su definición, en los ámbitos del hacer, del producir; de representar las acciones y los hechos que estructuran la composición poética. Para Gadamer, la idea de una semejanza o parecido a un original

³⁰³ Solamente señalamos aquí esta última cuestión. Para un desarrollo de esta problemática, véase la última parte de *La metáfora viva*, de Paul Ricœur, sobre la “explicitación ontológica del postulado de la referencia” (1980:409-425).

³⁰⁴ En adelante, todas las citas referidas a la *Poética* de Aristóteles, excepto se indique lo contrario, pertenecen a la edición trilingüe de Valentin García Yebra (1999).

no es condición suficiente para entender la mimesis poética. Mimesis, en este sentido,

No es tanto que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido. Por ello, ninguna pauta previa dada de lo natural decide sobre el valor o el no-valor de una representación (2001:128).³⁰⁵

³⁰⁵ Resulta complicado aplicar a la poética *creacionista* de Huidobro el acercamiento que realiza Gadamer entre la poesía moderna y el concepto de *mimesis* de Aristóteles a raíz del pasaje de la *Poética* en donde el estagirita sostiene que el placer que transmite en el arte la imitación sucede en el re-conocimiento del “éste es aquél” (*Poét.*, 48b, 16-17), en la identificación de algo que nos es conocido de antemano. Aristóteles, en este pasaje, trata de establecer las causas naturales del arte poético y de sus conceptos operacionales. Frente a esto, se pregunta por qué existe agrado en ver las imágenes o figuras de cosas o animales repugnantes y de cadáveres (*Poét.*, 48b, 11-13). Y responde, “es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás [...] Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante” (*Poét.*, 48b, 13-14/15-19). Para Paul Ricœur, este pasaje contiene los rasgos específicos de la inteligencia mimética, para la cual “aprender, deducir, reconocer la forma: éste es el esqueleto inteligible del placer de la imitación (o de la representación)” (1995:94). De este modo, el placer por el reconocimiento presupone, para Ricœur, un concepto prospectivo de verdad, “para el que inventar es reencontrar” (1995:97). Gadamer concibe que esta interacción entre imitación y verdad pervive aún en la tarea por comprender lo que nos dice el lenguaje del poema o de la lírica moderna. La definición de *mimesis* aristotélica, entendida como un re-conocer, sigue actuando en la búsqueda de sentido con la que nos interpela el poema moderno, pero de una forma en el que ya no están operando las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver, sino, más bien, algo así como un re-conocer por esencia, lo permanente de las cosas (Gadamer 2001:88) ¿Este reconocer por esencia, al que alude Gadamer, sería la referencia que ejerce la lengua hacia la memoria, en tanto pasado, herencia tradicional, para que adquiera sentido aquello que nos manifiesta el nuevo poema moderno?, pues, la palabra, para Gadamer, “siempre tiene ya su casa en los tesoros de la *memoria*, y ocupa en ella un lugar que no abandona nunca: el lugar del pensar”. (2001:102). Complicado nos resulta, repetimos, aplicar estrictamente esta opinión de Gadamer a la retórica de Huidobro, ya que, para éste, el poema: “[...] no es bello porque recuerde algo, no es bello porque evoque cosas que se han visto y que eran bellas, ni porque describa cosas bellas que tenemos la posibilidad de ver. Es bello en sí y no admite términos de comparación”. *El creacionismo*, [52-55], p. 1339. Más allá, de un mero juego retórico, en torno a la autonomía poética, de una programática vanguardista, habría que explorar el valor que cobra la memoria en la producción poética y en el juicio estético, para la realización y la comprensión de lo nuevo en Huidobro. En este sentido, veremos

En esta suerte de pervivencia aún de la definición de *mimesis* aristotélica en la tarea interpretativa que nos propone el lenguaje de la lírica moderna, Paul Ricœur reconoce una cierta preocupación por la autonomía del acto poético en Aristóteles (1995:106), lo cual nos permite observar una cierta relación con la hermenéutica que nos exige el poema moderno. Esta relación se hace manifiesta al comprender cómo Aristóteles hace hincapié en las estructuras internas y formales del texto y en el carácter operante que la *poiesis* confiere a todos los conceptos de la *Poética*.

Este carácter de producción, construcción y dinamismo que la *poiesis* concede, lo analiza Ricœur, en la equiparación que se establece entre *mimesis* y *mythos* en el capítulo sexto de la *Poética*. Es preciso recordar que el concepto de *mimesis* solo aparece definido contextualmente en la *Poética*, y es aquí, en este capítulo, en el que se distingue uno de sus usos, al interior del contexto de la definición de la tragedia que Aristóteles realiza en este capítulo. Allí *mythos* aparece vinculado a la noción de *mimesis* y se define como “imitación de la acción” (*mimesis praxeos*) y como “la composición de los hechos” (*ton pragmaton synthesis*) (*Poét.*, 50a, 4-5). Como distingue Paul Ricœur, en este pasaje de la *Poética*, el término *synthesis* no se debe interpretar literalmente como sistema, sino como “la disposición (si se quiere, en sistema) de los hechos” (1995:82), para comprender verdaderamente la relevancia que adquiere la condición de operante o de operación de todos los conceptos de la *Poética*.

De este modo, este pasaje, según Ricœur, “nos exige pensar juntos y definir recíprocamente la imitación o la representación de la acción y la disposición de los hechos” (1995:85). Esta equivalencia refuerza ambos conceptos como operaciones, estructuraciones, más que estructuras, al interior de la tragedia. Con todo, permite apreciar que la *mimesis* aristotélica no debe ser entendida como copia, imitación o réplica de lo idéntico (1995:85), menos aún, debe ser abordado de acuerdo al sentido metafísico de la *mimesis* platónica, para la cual, bajo el concepto de participación, establece que las cosas imitan las ideas como las obras de arte a las cosas. De este pasaje de la *Poética*, se desprende cómo la *mimesis* se relaciona, en tanto actividad productiva, con la construcción del *mythos*, entendido éste último término como trama o composición de los hechos al interior de la obra trágica. Es esta última cuestión, la que resume, a nuestro juicio, la noción operante que obtienen todos los conceptos de la *Poética*, y la que permite comprender la relación que se establece con la hermenéutica que exigen los

que la esfera de la memoria está en función de una capacidad netamente anticipadora, es decir, en abierta perspectiva hacia lo venidero, lo cual impulsa un juego dialéctico entre lo que ya-no es (el pasado, lo heredado) con lo que aún-no es (el futuro, lo nuevo y, por tanto, lo desconocido).

procedimientos lingüísticos de la lírica moderna, como con las innovaciones formales y semánticas de la poesía Huidobriana.

Para Ricœur, “la imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto *produce algo*: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama” (1995:85, el resalte es nuestro). De este modo, “mientras que la *mimesis* platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la de Aristóteles sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de composición” (1995:85). Esta correspondencia entre hacer, representar, construir, que señala la correlación entre *mimesis* y *mythos* en la definición de la tragedia, comprendida ésta como la “imitación de una acción” completa (*Poét.*, 49b, 24-25), nos señala la preocupación aristotélica por la estructura del texto en sí misma, por su concordancia y por el carácter formal de la obra trágica. De ella, de su composición, de su trama, de su estructura interna, debe surgir lo necesario y lo verosímil, como los cambios de fortuna que sugieren las modalidades de la peripecia y la agnición (52a, 15-21), como también el placer de aprender, reconocer “que éste es aquél” (48b, 17) y el placer que la *mimesis* nos entrega de “la compasión y del temor, [concluye Aristóteles] es claro que esto hay que introducirlo en los hechos” (*Poét.*, 53b, 13-14). Esta manera de comprender la *mimesis* aristotélica, como actividad productora de la trama y de la acción que la tragedia representa, continúa operando como modelo aún para la comprensión del acto poético de la lírica y de la trama en la literatura moderna. Pues, como sentencia Paul Ricœur,

si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria. (1995:103).

En el caso de la poética *creacionista*, para que el poema adquiera su autonomía referencial, ésta está exigiendo que la representación esté en función de sí misma, es decir, que lo que dice/muestra el poema exige una reflexión de sentido que surja y se manifieste en él mismo. Para Adorno, “las obras de arte son imágenes en cuanto aparición, en cuanto manifestación, no en cuanto representación” (1983:116). Aunque Adorno piensa esta cuestión en términos generales para el arte, sin distinguir mayormente en la diferencia que se establece entre los distintos lenguajes del arte; podemos entender, desde aquí, y en relación con las ideas de

Huidobro que hemos señalado más arriba que, el poema *creacionista* no es la presentación de algo (representación) ya conocido, dado de antemano o heredado por la tradición, sino de sí mismo, pero sólo una vez ha permutado, alterado, el sentido convencional de los términos y ha anulado la referencia a una realidad externa al poema. Esta cuestión se vuelve central para comprender el régimen estético transicional de las imágenes líricas como también la constante “escatológica” que llevan a cabo los procedimientos lingüísticos en la poesía de Huidobro, en tanto afecta a los objetos cotidianos, a los términos convencionales y a los símbolos tradicionales que emplea o ingresan en esta operatoria procedimental. Sin embargo, el problema del fin, de la finalidad o cumplimiento de esta operación “escatológica” es la que se vuelve mayormente conflictiva, pues, como señalábamos en el caso de las metáforas impertinentes utilizadas por Huidobro, el tránsito desde la permutación a la instauración o a la instancia de una nueva significación, queda preso en el juego irresoluble de la identificación final.

Ahora bien, estas problemáticas en torno a la autonomía, a la tensión resultante entre creación y mimesis, al conflicto entre representación y aparición o manifestación, a la indeterminación en torno al criterio de la verdad poética, son, a nuestro parecer, a pequeña escala, el resultado al que nos lleva la idea del esteticismo basado en una poesía pura, autónoma y desligada del mundo objetivo en el proyecto estético huidobriano, y en buena parte de la lírica moderna que surgiera del simbolismo (Mallarmé, Valéry), como también de las preocupaciones formales y estructurales en torno a la arquitectura de la obra, en cierta poesía que introdujera en sus procedimientos los recursos de la estética cubista. En la medida en que este tipo de poesía rechazó la idea de tener por finalidad sólo la expresión o descripción de sentimientos (líricos), el goce, la imitación o la función decorativa de un mero entretenimiento, avanzó hacia la idea de una autonomía espiritual del lenguaje poético, por medio de la manifestación de una verdad intelectual más profunda, que por la reproducción instantánea de lo sensible, agradable y evidente³⁰⁶. El momento espiritual en la poesía

³⁰⁶ Consideramos que este interés por mostrar una verdad intelectual que pretende superar la razón de los discursos no-estéticos, como una especie de revelación a otra realidad y a otras posibilidades de comprender el mundo, es una crítica con la que la lírica moderna, en la línea esteticista, se opone al racionalismo de la ilustración y, por sobre todo, al criterio positivista que sostiene que sólo el discurso científico es el que dice o establece en forma conceptual la realidad. Por otro lado, este interés, quizás, también pueda extenderse como una crítica al prejuicio positivista que concibe la poesía lírica sólo como un lenguaje que transmite experiencias emocionales. Como recuerda Paul Ricœur, “los críticos formados en la escuela del positivismo lógico admiten que todo lenguaje que no sea *descriptivo*—en el sentido de dar una información sobre *hechos*—debe ser

de Huidobro, como manifestación de la interioridad subjetiva, busca presentar y reunir una verdad intelectual y sentimental más que generar belleza o experimentar en él gratas emociones. El momento espiritual de la autonomía del lenguaje poético está en concordancia tanto con lo que aparece en él como con aquello que manifiesta, es decir, el momento espiritual del poema está enfocado al sentido o coherencia interna (de la estructura formal) de la obra consigo misma. Para Huidobro;

El conjunto de los diversos hechos nuevos unidos por un mismo espíritu es lo que constituye la obra creada. Si no están unidos por un mismo espíritu, el resultado será una obra impura de aspecto amorfo, que obedece únicamente a la fantasía sin ley.³⁰⁷

Pero, ¿qué es este espíritu que recoge o une los hechos nuevos no-existentes como si existieran y les da un sentido (nuevo) en la obra? ¿Qué es lo que aparece en él, el contenido de verdad subjetiva: la idea que busca expresar el poeta? O ¿cierto sentido oculto simbolizado en la obra por sí misma, en su estructura formal y disposición? ¿El espíritu será su manifestación misma, su completa autarquía y autonomía referencial? O, bajo la noción de espíritu, ¿debemos entender, la soberanía del decir poético que pretende trascender la razón de los discursos no-estéticos o su intrínseca intencionalidad por renovar las convenciones semánticas y sintácticas del lenguaje o ya lo símbolos de la tradición literaria? Aquí notamos que bajo la idea de espíritu se reconoce no sólo el hecho nuevo sorprendente e inhabitual (que ha roto la figura objetiva), sino también el desafío hermenéutico por encontrar un sentido oculto, quizás, tras la extrañeza de

emocional. También admiten que lo que es ‘emocional’ es simplemente sentido ‘en el interior’ del sujeto y nunca se habla de que sea algo exterior al sujeto. La emoción es una afección que sólo tiene un adentro y ningún afuera. Este argumento—que tiene un doble aspecto—no se deriva originariamente de la consideración de las obras literarias; es un postulado filosófico llevado a la literatura. Y este postulado decide sobre el sentido de la verdad y el de la realidad. Dice que no hay verdad fuera de la verificación posible (o de la falsificación), y que toda verificación, en último análisis, es empírica, según los procedimientos científicos. Este postulado funciona en crítica literaria como un prejuicio. Impone, además de la alternativa entre ‘cognoscitivo’ y ‘emocional’, la alternativa entre ‘denotativo’ y ‘connotativo’” (1980:306).

³⁰⁷ *Época de creación*, [16-17], p. 1358. Pareciera nuevamente existir una cierta relación y correspondencia entre el sentido productivo y operativo que adquiere este concepto de *espíritu* para la estructura y elaboración formal de la composición poética en Huidobro, con el modelo de concordancia que establece el *mythos* trágico en la *Poética* de Aristóteles. Como una suerte de confluencia de lo clásico con el poema lírico moderno. Más adelante, en nuestro análisis del poema *Ecuatorial*, volveremos sobre esta cuestión.

estos hechos nuevos, el cual, como sostiene el crítico literario estudioso de la obra huidobriana: Cedomil Goic, no revelaría inmediatamente las contradicciones que supone (Goic 1979:134).

La idea de espíritu en la poética *creacionista*, al conceder una consistencia interna o una disposición estructural a los “hechos nuevos” reunidos en la obra, deposita al interior del poema una reflexión—en la que convergen tanto la idea de creación poética como una indagación filosófica en el arte—que logra hacernos patente—además de que la poesía de Huidobro es metapoética: una teoría de la poesía e indagación en el lenguaje (temas dianoéticos de su imaginario), como también una reflexiva especulación en torno a los valores estéticos y espirituales de la tradición occidental—tres momentos imprescindibles, irrenunciables e indisociables para comprender su poesía.

Por un lado, el poema se relaciona con un elemento subjetivo, es decir, con la realización subjetiva de su contenido de verdad. La realización subjetiva del poema es producto de la tensión existente entre el yo poético y el mundo objetivo, el proceso por el cual el yo crea a partir de lo dado (lo sensible) y de lo heredado por la tradición, un universo semántico autónomo y autárquico en la obra. Siendo así, el momento subjetivo de la obra, aunque pretenda por finalidad conseguir la autonomía de la obra, éste contiene un sentido que puede ser reconocido por una cierta objetividad de su contenido. En dicha objetividad se expresarían ciertos elementos provenientes del entramado psicobiográfico, del entorno sociohistórico, de la tradición artístico-cultural experimentados y *textualizados* por el poeta.

Sin embargo, por otro lado, se distingue que el mismo proceso de espiritualización progresiva del arte moderno, contribuye a una cierta idea en torno a la autonomía de la obra en sí misma. Una especie de carácter o condición hermética del lenguaje poético. Este momento de autonomía se expresaría en el reconocimiento de la obra como un en sí, es decir, su ser en sí, que manifestaría que hay *algo* en la obra que está más allá de su propio contenido subjetivo; algo que logra trascender al sujeto poético y al juicio estético; algo que no se reduciría a ser mero concepto y que expresaría el inagotable sentido que posee la obra en sí misma; proyectando, inclusive, con ello, hasta el extremo, una hermenéutica que reconocería en definitiva la imposibilidad misma de una cabal comprensión del sentido de la obra poética³⁰⁸. Aquí, en el reconocimiento de la obra como un en sí, es donde

³⁰⁸ Este carácter de la autonomía de la obra poética, que nombramos de manera idealista como un “en sí”, se puede relacionar con lo que Christoph Menke denomina las estrategias de negatividad del arte de vanguardia, tendientes a gestar “la irritación de todas las identificaciones mediante la producción de una polisemia irresoluble. Esta estrategia de negatividad parece poner en escena la perturbación

la hermenéutica, por lo demás, en tanto disciplina y método de interpretación, comienza a mostrar las fisuras de sus modelos interpretativos, en la medida que la hermenéutica busca a toda costa preservar el sentido de la obra. De este modo, la consideración de la autonomía de la obra como un en sí funcionaría como una premisa antihermenéutica, que rompería con los criterios de univocidad, equívocidad y ambigüedad de la interpretación.

Podríamos sostener que, en esta distinción operada sobre el lenguaje poético, a partir de la idea de una creciente espiritualización del arte moderno, la reflexión que habita al interior del poema, en la medida que surge de la subjetividad del poeta se dirige *más allá* de ésta y lograría constituirse como un en sí. Es aquí donde poesía, pensamiento y misterio referirían a una misma cosa. Para Huidobro,

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables, 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 todo coge este 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 misteriosa y la tremenda majestad.

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

El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano.³⁰⁹

Para Adorno,

de las tentativas de identificación de tal forma que ninguna comprensión la puede rebasar. Lo intenta irritando, de ser posible, todos los actos, incluso los elementales, de reconocimiento en el objeto artístico, al pluralizarlos en una polisemia irresoluble” (2011:51).

³⁰⁹ *La poesía*, [50-65], pp. 1297-1298.

El espíritu se adhiere a la figura de las obras, pero sólo es espíritu en cuanto apunta más allá de ella [...] Sólo en cuanto espíritu es el arte la contradicción de la realidad empírica y se mueve en la dirección de una negación determinada de la actual configuración del mundo [...] la espiritualización no se realiza por medio de ideas, las que el arte anuncia, sino por medio de la fuerza con la que penetra en estratos en los que no hay ni intenciones ni ideas (Adorno 1983:123/128).

Para Kant,

Espíritu en acepción estética, significa el principio vivificante en el ánimo. Pero aquello a través de lo cual este principio vivifica el alma, el material que para ello aplica, es aquello que, en conformidad a fin, pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello.

Ahora bien, yo sostengo que este principio no es otra cosa que la facultad de la presentación de *ideas estéticas*; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar (viel zu denken veranlast), sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible (1992:222).

Por último, en esta idea de espíritu de la teoría *creacionista*, la cual nos permite comprender los rasgos formales que configuran la (autonomía de la) obra poética de Huidobro, a parte de un momento subjetivo (el artista) y de una noción de la obra como un “en sí”, es preciso reconocer un último momento en este esfuerzo interpretativo, el cual se constituye propiamente en el lector o receptor de la obra. Pues éste, el sujeto de la lectura, es el *lugar* de la intercepción, de la recepción y mediación entre los dos momentos anteriores y, por supuesto, de la identificación “final”, si cabe, de la representación “autónoma” de los “hechos nuevos” en el poema. Esta cuestión denota la preocupación que impulsan los procedimientos lingüísticos de Huidobro, por modificar o innovar la experiencia estética más allá de una contemplación pasiva. El lector ejerce de puente hermenéutico entre el poema y los contextos, subtextos en los que se inserta (momento subjetivo). Si seguimos la última cita de Huidobro señalada más arriba, la poesía (la obra) eleva al lector a un plano superior en donde “se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad”. En este tercer momento, la hermenéutica que impulsa la lectura del poema *creacionista* se asemeja al asentimiento a base de la fe, pues es en el lector, a nuestro parecer, en definitiva, en donde se lleva a efecto último aquel

cumplimiento de lo que en el poema aparece o se muestra, es decir, su sentido (re)configurado: que el poema sea realmente lo que dice, lo que simboliza y representa.

6. La insuficiencia del lenguaje poético o la experiencia vacua del ideal

Esta ansia o deseo por dar con un fundamento del poema o del lenguaje poético en sí mismo, nos lleva hacia al otro extremo de la tensión formal que expresa la poesía de Huidobro. Hacia el otro extremo al que nos transporta la negación del lenguaje poético operada sobre la naturaleza, lo objetivo y la tradición. En este otro extremo la visión idealista de la poesía comienza a mostrar sus abismos, pues se enfrenta con el problema de la insuficiencia del lenguaje en su búsqueda de absoluto o con la experiencia vacua del ideal, en la medida en que no habría un encuentro o final de la búsqueda, o incluso una garantía, de un fundamento en sí mismo para el lenguaje poético, como tampoco una meta que dé alcance a la expresión final de un ideal, valor o de una trascendencia para el decir poético.³¹⁰

³¹⁰ En esta investigación, la noción vacuidad del ideal, como el concepto trascendencia vacua o trascendencia en crisis, está tomado a partir del significado y el tratamiento teórico dado por Hugo Friedrich en su obra *La estructura de la lírica moderna* (1974), en la que estudia la importancia de esta noción para comprender la tradición romántica y simbolista, como también su pervivencia temática en la lírica del siglo XX. Esta tradición sobre la trascendencia vacua, para Friedrich, se remonta al romanticismo (1974:65), pero tiene su mayor desarrollo a partir de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, y se expresa, en el contexto que genera la muerte o ausencia de Dios, la crisis de la sociedad cristiana y la experiencia disonante, fragmentaria y desorientada de la soledad del sujeto poético, fundamentalmente, en la problemática que afecta la búsqueda poética en estos tres poetas, en donde la meta de todo ideal propuesto se vive siempre como un anhelo hiperbólicamente deseado, pero nunca alcanzado, pues todo ideal se concibe y experimenta como un ideal vacuo. Inclusive, como señala Hugo Friedrich, respecto a la disonancia ontológica que expresa la poesía de Mallarmé, “ni siquiera la nada es asequible, porque el pensamiento no es capaz de escapar a los ‘accidentes’ (del lenguaje y del tiempo)” (1974:171), por ello Mallarmé llama al hombre “el príncipe amargo del escollo” en su famoso poema *Un coup de dés*. Para Friedrich, “lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad, pero que por otra parte se siente incapaz de creer o de crear una trascendencia con contenido preciso y lógico. Ello conduce a sus poetas a una dinámica de tensión sin solución y a un misterio sin más objeto. Baudelaire habla a menudo de lo sobrenatural y del misterio. Lo que con ello quiere decir sólo se entiende cuando, como él mismo, se renuncia a dar a estas palabras otro contenido que no sea el propio misterio absoluto. El ideal vacuo, lo ‘otro’, indeterminado, que en el caso de Rimbaud es más indeterminado todavía y en el de Mallarmé se convierte en la nada, y el misterio de la lírica moderna que se cierra

“El corazón hizo su nido / En medio del vacío”³¹¹; “En el cielo despoblado”³¹².

El sistema y estructura de la lengua como límite perceptivo y gnoseológico, histórico y cultural, de la condición humana en el mundo, atrae insistentemente la carga semántica del sentido de las palabras, aunque éstas se postulen fuera del lenguaje habitual y se desentiendan del modelo referencial, imposibilitando de esta manera la expresión de experiencias nuevas por el lenguaje.

La temática del ideal inalcanzable se configura, en estas obras de 1916-1918, por medio de la relación entre el motivo del viaje y el de la búsqueda poética, como imagen y metáfora dominante en sus poemas:

Marchemos sobre los meses desatados
Soy el viejo marino
que cose los horizontes cortados³¹³

El vagabundo cotidiano
Recorrió todo el siglo

De los años pasados
hicieron sus collares
Tan largos que cruzaban los mares

Iban buscando el primer día³¹⁴

Persiste la expresión de una pregunta/respuesta que siempre se mantiene abierta y que genera la ambigüedad de lo buscado (del objeto, del ideal o del valor buscado): “El tambor / llama a alguien que nadie conoce”³¹⁵. Aquello que se busca puede ser: el yo poético, el sujeto lírico o la voz humana tras la figura enunciante: “Alguien busca su propia huella entre las alas olvidadas”³¹⁶; asimismo, el siglo, el sentido último del tiempo y de la historia: “Sentados sobre el paralelo / Miremos nuestro tiempo / SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO”³¹⁷; “Siglo embarcado

sobre sí mismo, se corresponden perfectamente” (1974:65-66). Para el caso singular de esta tradición en la poesía de Huidobro, seguimos los trabajos de George Yúdice (1978:113-211) y Federico Schopf (2003:1491-1506).

³¹¹ *Sombra*, [9-10], Poemas árticos, p. 585.

³¹² *Bay rum*, [8], Op. cit., p. 587.

³¹³ *Marino*, [18-20], Poemas árticos, p. 568.

³¹⁴ *En marcha*, [4-9], Op. cit., p. 583.

³¹⁵ *Aeroplano*, [10-11], Horizon carré, p. 457.

³¹⁶ *Gare*, [11-12], Poemas Árticos, p. 545.

³¹⁷ *Ecuatorial*, [37-39], p. 492.

en aeroplanos ebrios / A dónde irás³¹⁸; la poesía: “Sobre los mares árticos / Busco la alondra que voló de mi pecho”³¹⁹.

El viaje imaginario, a su vez, nos manifiesta las tensiones que afectan la búsqueda poética huidobriana. La apertura del horizonte y su carencia, el vacío. La topografía del viaje y la búsqueda se desarrollan, por un lado, sobre el inmenso espacio terrestre, en ellos dominan los motivos de la ausencia y la pérdida, llevada a cabo sobre una marcha que se vuelve errante y un camino que se muestra inútil:

La ruta ciega
como los lagos secos³²⁰

On se cherche
Et l'on ne trouve pas le chemin
Je cache un souvenir
Mais c'est inutile de regarder mes yeux³²¹

Llueve sobre el camino
Y voy buscando el sitio
donde mis lágrimas han caído³²²

El viaje marítimo es una imagen recurrente de la búsqueda en los poemarios de esta época, en ellos el hablante aparece convertido en poeta-bardo-navío: “Como un balandro joven / Crucé muchas tormentas / entre canciones marineras”³²³, y el inmenso espacio marítimo, “tan profundo / que tiemblan los barcos”³²⁴, es el escenario del drama, por el que atraviesa el espolón de los ojos viajeros, hacia una búsqueda infinita, que se agita entre vaivenes, zozobras y naufragios,

Des cris se noyent
dans la mer épaisse
Et toutes les embarcations
s'en retournaient³²⁵

El azar de los dados en el alma
Y la estrella doméstica que canta

³¹⁸ *Ibid.*, [286-287], p. 503.

³¹⁹ *Mares árticos*, [11-12], *Poemas Árticos*, p. 594.

³²⁰ *Ruta*, [11-12], *Op. cit.*, p. 544.

³²¹ *Orage*, [27-28], *Horizon carré*, p. 436.

³²² *Camino*, [12-14], *Poemas árticos*, p. 537.

³²³ *Balandro*, [6-8], *Op. cit.*, p. 549.

³²⁴ *Vaso*, [8-9], *Op. cit.*, p. 592.

³²⁵ *Arc voltaïque*, [11-14], *Horizon carré*, p. 466.

Con las velas al viento

A dónde van mis días

En dónde naufragaron

mis naves florecidas³²⁶

En las olas gastadas

Cuerdas de arpas naufragadas

ALUMBRA EL FARO BOREAL

Mira las islas que danzan sobre el mar

Nunca fuiste tan bella

Al borde del camino arrojas una estrella

VAMOS

Mi clarín llamando hacia los mares árticos

Y tu pupila abierta para todos los náufragos³²⁷

También la tensión que manifiestan las obras líricas de este período, en torno a la problemática de acceso e imposibilidad de una nueva poesía, como ámbito de la voluntad (del deseo y el querer) y la insuficiencia del lenguaje para dar con su expresión, cubre los temas del canto imposible, en cuyos motivos constantes vemos aparecer el pájaro, la garganta y la estrella. Vinculados a los temas inexorables del pasado perdido, los valores olvidados, la angustiada soledad del hablante, la ausencia,

La madre

que murió sin decir nada

Trabaja en mi garganta³²⁸

CELUI QUI POURRAIT

CHANTER

N'a pas de gossier³²⁹

Y en mi garganta un pájaro agoniza³³⁰

El último verso nunca será cantado

³²⁶ *Puerto*, [3-9], *Poemas árticos*, p. 590.

³²⁷ *Osram*, [12- 20], *Op. cit.*, p. 566.

³²⁸ *El hombre triste*, [20-22], *El espejo de agua*, p. 396.

³²⁹ *Voix*, [1-3], *Horizon carré*, p. 450.

³³⁰ *Adiós*, [33], *Poemas árticos*, p. 561.

Todas las golondrinas se rompieron las alas³³¹

El viaje también relaciona la búsqueda de la poesía con la busca de un nuevo verbo: un sentido último para la existencia humana y para el mundo, el cual ingresa en este campo de extravío, incertidumbre, confusión y ausencia del objeto deseado. En el que lo *otro*, el nuevo fundamento, no se comunica, no se encuentra, sigue alejado o cerrado. En este sentido, es posible reconocer cómo las imágenes, símbolos y valores del cristianismo denotan una continua equivocación, pérdida, huida, duermen, prolonga su letargo. Entre ellos siempre ronda la duda, lo desconocido, la falta, la muerte:

Palabras puntiagudas en el azul del viento
Y el enjambre que brilla y que no canta

LA NOCHE EN TU GARGANTA

Acaso Dios se muere
entre almohadones blancos

Bajo el agua gastada de sus párpados
El aire triangular
para colgar estrellas
Y sobre la verdura nativa de aquel mar
Ir buscando tus huellas
sin mirar hacia atrás³³²

³³¹ *Départ*, [11-14], Op. cit., p. 572.

³³² *Eternidad*, Poemas árticos, p. 578.

PARTE II

LA POÉTICA *CREACIONISTA* Y SUS RELACIONES CON LA TRADICIÓN LITERARIA

1. El silencio de la tradición y la pervivencia del (un) misterio: una aproximación de la égloga huidobriana a la égloga sanjuanista

El poema *Égloga* pertenece al libro *Poemas árticos*, poemario publicado por Huidobro en Madrid el año de 1918, durante la primera estancia del poeta chileno en Europa, comprendida entre los años 1916-1919. Durante este período Huidobro reside en París y toma contacto con la comunidad de intelectuales que participaban alrededor de las revistas parisinas *Nord-Sud* y *Sic*. *Égloga* es un poema corto, de tan sólo veinticinco versos, de rima irregular, que mantiene el llamado estilo Nord-Sud, o cubismo literario, es decir, suprime la puntuación, juega con los espacios en blanco, y con la tipografía de los versos, apareciendo versos en altas, como modo de enfatizar lo allí dicho.

En *Égloga*, como su propio título lo especifica, al modo como algunas pinturas cubistas presentan bajo sus títulos los objetos “representados” en el cuadro, por ejemplo: “Guitarra y florero” de Juan Gris (1927), el poema de Huidobro trae al nuevo idioma *creacionista* los elementos y motivos tradicionales del género eglógico, pastoril o bucólico; cuyos códigos: mundo de pastores, corderos; mundo de una naturaleza idílica, que alberga las lamentaciones y penas de amor de los amantes pastoriles, son contrastados con elementos de la nueva ciencia y tecnología moderna, como también con los procedimientos lingüísticos utilizados por los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Particularmente, según las indicaciones entregadas por el propio Huidobro a la prensa chilena en 1919, en una irónica entrevista realizada por el “crítico” de arte Hernán Díaz Arrieta (Alone), el poema posee como “subtexto” de su composición el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz³³³.

³³³ Esta entrevista ha sido recuperada por René de Costa (1996:57), que aquí transcribimos. Proponemos leerla, luego de una lectura del poema *Égloga*, página siguiente, pues se entrega, este material sólo para cotejar la indicación dada más arriba. “Después de una detenida conversación con el autor de ÉGLOGA hemos llegado a la siguiente explicación. El sol muriente es el viejo sol que muere todas las tardes. ¿La panne en el motor? Yo me figuraba que el poeta había salido en una excursión automovilística y que su coche había sufrido un desperfecto; pero no; la panne la sufre el sol y por eso está muriente. Así dice Huidobro. Bien. En el fondo la cosa no tiene la menor importancia. Siguiendo adelante, se oye una canción perdida, alguien busca, recuerda, se siente solo; todo dicho de una manera algo extravagante; pero ¿cuándo los poetas han hablado como todo el mundo? De pronto, en el humo de su cigarro había un pájaro perdido. ¿Y esto? ¿Qué es? Nadie respondía; los últimos pastores se ahogaron. Es decir se callaron; alguien pues, sigue llamando a alguien. Encuentra unos corderos extrañamente equivocados.

La crítica literaria en torno a la obra de Huidobro ha leído este poema recalcando supuestos intereses, por parte del poeta, de subvertir la tradición eglógica, como una especie de anti-elegía (Yúdice 1978:91-96); o lo ha comprendido como una visión erotizada y satírica de la poesía de Juan de la Cruz (De Costa 1992:143-149). Lo más grave es que esa crítica ha ignorado la singularidad en el modo de apropiación que realiza el poema de los elementos estilísticos sanjuaninos, como tampoco ha reparado en los problemas metapoéticos, filosóficos y religiosos que se desprenden de una atenta lectura del poema en contraste con el *Cantar de los cantares* bíblico y con los símbolos neoplatónicos, que yacen en el poema de Juan de la Cruz.

Nuestra lectura del poema tiene por base, sólo como aporte de análisis poético y de crítica literaria, la interpretación que realiza Cedomil Goic (2012:57-64), para el cual, *Égloga* consigue ser la construcción de un poema enteramente nuevo, operado sobre los motivos del género pastoril y de la obra del carmelita. Para Goic, “el poema manifiesta la lamentación por un mundo perdido y descubre el solo indicio de un efecto maravilloso como vestigio de ese mundo, en el mundo del extravío, la confusión y la incomunicación con el Otro” (2012:58)

El poema en sí realiza una lectura del corpus poético sanjuanino y mediante el diálogo o contraste entre los dos poemas, se construye el discurso poético, referido a la tradición y a la posible novedad, que la égloga huidobriana postula, a partir de la transformación o modificación de los elementos literarios (filosóficos y espirituales) y estructurales del *Cántico espiritual*, logrando una re-significación de sus motivos poéticos y quizás de su estética.

EGLOGA

Sol muriente

Hay una panne en el motor³³⁴

Arriba las nubes parecen sus lanas amontonadas. Una reflexión para consolarse. Y la explicación de que los corderos comieran flores: el amante había pasado por allí...

- ¿Entiendes ahora?, dice Huidobro.
- Muy poco.
- ¡Pero si es la traducción de una égloga de San Juan de la Cruz!
- Nada de raro; si la traduces al chino, tampoco la entiendo.”

³³⁴ “panne en el motor” del francés, *panne*, f. s. “paro de viento, detención”, “desperfecto del motor”, de uso corriente en Chile.

1.1. La tensión estructural de la búsqueda

Sol muriente

Hay una panne en el motor

Y un olor primaveral
Deja en el aire al pasar

En algún sitio

una canción

El poema se abre con la descripción de un paisaje vespertino en el horizonte, con el ocaso del Sol, y enfatiza en un tono lúdico, una cierta ironía del tópico futurista, señalada por el verso “Panne en el motor”: que alude a la falla mecánica de un motor descompuesto. Frente a estas dos negatividades, pérdida o privación de la luz y el cese del movimiento mecánico, contrasta la señal sinestésica (olfativa y auditiva) (Goic 2012:60) del arribo auspicioso de la primavera, como signo de una mágica transformación. Primavera y canción (canto—poesía): emergen como indicios, señales, de una eminente e inminente renovación del universo. La imagen que evocan estos primeros versos, pareciera concentrar la dualidad que marca la tensión de todo el poema, entre aquello que perece y acaba y aquello que vive y se regenera. Confirma, de este modo, la dinámica temporal que afecta a toda la poética *creacionista* de Huidobro durante estos años, en la que la concepción y la experiencia de muerte y renacimiento, se gesta en rito de paso poético, metapoético y filosófico.

Es posible reconocer, además, de qué manera estos versos iniciales del poema emplean ciertos elementos y motivos literarios de las églogas tradicionales. Ya sea a partir de las breves indicaciones iniciales con las que se describen las circunstancias espaciales y temporales del poema, como también en la expresión de los motivos musicales y del poder mágico, seductor y profético del canto, como renovación del mundo o del universo que, en el seno del género pastoril o bucólico, nos recuerda la IV Égloga de Virgilio, en la que se anuncia la próxima llegada de la edad de oro (Cristobal 2002:47/53). Sin embargo, lo más característico de la descripción elaborada por esta primera secuencia de versos, es que ella invierte el orden de apertura y de clausura tradicional de las églogas, pues en éstas el “motivo del crepúsculo se entiende como el tópico clausular de la literatura pastoril” (Cristobal 2002:55), en el cual, el cierre del poema se hace coincidir con el fin del día y el cierre de las labores pastoriles, como una especie de invitación al descanso; mientras que, el tópico o enmarcamiento inicial de las églogas, realiza la presentación del paisaje y las alusiones al canto y a

la música, por medio de la apertura de la luz y con el comienzo de las faenas campestres.

La descriptiva imagen señalada en estos primeros versos es bruscamente alterada por el verso siguiente, escrito en altas: “EN DÓNDE ESTÁS”, el cual irrumpe de manera sorpresiva e imprevista la descripción espacial anteriormente sugerida, por medio de esta *pregunta-llamada*, con la que el hablante se dirige enfáticamente a un destinatario ausente, (deseando saber el lugar en donde éste se halla oculto o escondido). A quién invoca el hablante con esta *pregunta-llamada* (enigmática), quizás a esa nueva canción—metonimia y metáfora de “poema” (Yúdice 1978:108) o canto primaveral de vida y regeneración—o talvez se dirige asimismo, sorprendiéndose de la situación en la que se encuentra; o, quizás, a algún otro u otra, como si necesitara saber si alguien le escucha, le acompaña y acoge su clamor, en su camino al caer la tarde, en su soledad al iniciar la noche. Como sostiene George Yúdice, a lo largo de todo el poemario *Poemas árticos*, es muy difícil precisar qué o quién es el Tú al cual se dirige el poeta (1978:108). Como podemos observar, esta misma situación sucede en el caso del poema *Égloga*. De esta manera, *Égloga* se inserta en la problemática de la búsqueda poética que expresa la poesía de Huidobro durante estos años, a la cual hemos hecho referencia brevemente en el anterior apartado de esta investigación.

Si continuamos la lectura de *Égloga* desarrollada por Goic (2012:60), es esta pregunta inquietante de la égloga huidobriana la que logra introducir en el poema el tema amoroso: la búsqueda del amado ausente, propuesta por el “subtexto” sanjuanino. A nuestro parecer, es el motivo de la ausencia, fundamentalmente, el que nos permite observar el modo cómo la égloga de Huidobro se acerca al *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. Esta ausencia que aflige hondamente la subjetividad del poeta, el dolor que expresa esta experiencia de abandono en el hablante, la congoja de una soledad que clama por la presencia de lo perdido, pareciera mantener ecos de la primera canción del *Cántico* de Juan de la Cruz. En la primera de las *Canciones entre el alma y el esposo* del *Cántico*, el Alma-Esposa-Amada se dirige al Amado para que le muestre el lugar (más cierto) donde (éste) se halla escondido,

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;

salí tras de ti, clamando, y eras ido (CA 1)³³⁶

En su inicio, el *Cántico* es la expresión de una voz poética que, al clamar por la presencia de su Amado, no halla respuesta (Egido 1995:188). Clamar, buscar y no hallar, es un modelo literario que el *Cántico* sanjuanino sigue del epitalamio bíblico del *Cantar de los cantares*. En este último, leemos: “el alma se me fue con su huida. Lo busqué y no lo hallé, lo llamé y no respondió” (Cant. 5,6). Siguiendo a Jean Baruzi, podríamos sostener que el *Cántico* de Juan de la Cruz tiene su origen en los pasajes 3 y 5 del *Cantar de los cantares*. Para Baruzi, “los primeros versos del ‘Cántico’ traducen casi literalmente, si no las palabras, sí al menos la angustia de la Esposa de los Cantares en el instante indivisible en que ésta siente el abandono y la herida amorosa” (1991:347). Desde este modelo bíblico empleado por Juan de la Cruz, es posible observar cómo el *Cántico* mantiene tanto el drama amoroso como las tensiones líricas fundamentales que le sirven de elementos estructurales al poema. La trama del Amado ausente o escondido y la acción de la Amada de salir en su búsqueda, sufriendo el dolor por no hallarle y las ansias por encontrarle, imprime el dramatismo vital al *Cántico* (Cuevas 1979:42), estimulando una tensión lírica ambivalente, entre esperanza y desaliento, grito del alma y desolación (Alonso 2008:263), como también nos manifiesta la urgencia y la necesidad del encuentro (amoroso) por parte de la Amada. Es a esa tensión sentimental ambivalente—como elemento lírico inicial y estructural del poema—la que al parecer aluden los versos que siguen a esta *pregunta-llamada* en la égloga de Huidobro, pero insistiendo en el aspecto mayormente patético de esta tensión. Resaltando este polo de la tensión, el poema de Huidobro logra expresar (evocar) o sugerir el carácter infructuoso y desolador que supone, para la experiencia lírica del hablante, aquella búsqueda amorosa:

Una tarde como ésta
te busqué en vano

El alma herida de amor que sale en búsqueda del Amado en el *Cántico*, es aquella que ya antes ha tenido noticias de éste—una palabra, un gesto, una caricia, un gemido inconcluso—ha vivido ya la experiencia de ese encuentro. Es esta misma experiencia la que “moviliza” a la protagonista hacia la acción, la que gesta la trama lírica de la obra, la que le lleva a tomar la decisión de salir y buscarle. El Amado huye, se marcha, la abandona, no lo sabemos, sólo podemos sostener que el amor se concibe como el inicio

³³⁶ Todas las citas y menciones al *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, refieren a la edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (2010, 2011). Para la lira del *Cántico* (CA), citamos de acuerdo a la primera composición de esta obra (1578-1580), mientras que, para la prosa o comentario a las canciones (CB), citamos de acuerdo a la segunda composición o reorganización del poema (1584).

y el fin último del deseo que mueve e impulsa la salida del Alma enamorada en busca de su Amado: “buscando mis amores, iré por esos montes y riberas” (CA, 3). El amor es la génesis y la esperanza teleológica que irrumpe como trama angustiada y como fin último del sentimiento lírico y espiritual de la Amada sanjuanista. Este primer encuentro transitorio y la presencia incompleta del Amado al inicio del *Cántico*, da paso a una dolorosa y prolongada ausencia. Sin embargo, como sostiene el mismo Juan de la Cruz en la prosa o comentario a las canciones del *Cántico*, estos dolores y ausencias a los que le somete constantemente al Alma su Amado, sólo sirven para avivar en ella la noticia y el apetito, generando aquellos efectos paradójicos propios del lenguaje místico, pues las ansias de amor conllevan al dolor de la ausencia y el dolor de la ausencia no hace sino acrecentar en el Alma sus ansias por hallar al Amado (CB 1, 19).

Mientras en el *Cántico*, el alma enamorada pareciese encontrar mayor estímulo y gozo en este padecer que le pone a prueba, en la égloga huidobriana, es ese “en vano”, la noción que sugeriría de alguna manera la decepción rotunda en el hablante, mostrándose como signo insoslayable de un recuerdo pasado que confirmaría una anterior experiencia similar de búsqueda, pero infructuosa en el hablante. En vano se ha buscado al escondido(a), lo cual tiende a resaltar el carácter de inutilidad de los esfuerzos destinados en su búsqueda y, con ello, quizás, a recalcar la aceptación de su irremediable ausencia (Goic 2012:61).

Abierto este primer contacto entre la égloga de Huidobro y el *Cántico* de Juan de la Cruz, el poema al parecer no hace sino otra cosa más que contrastar aquellos lugares sugeridos por el *Cántico* para buscar y hallar al Amado. (O los que supone para iniciar esa búsqueda). El primer contraste que observaremos entre los dos poemas surgirá a partir de la noción de soledad que se expresa, elabora y desarrolla, en cada uno de ellos. Si continuamos en el énfasis dado por el poema de Huidobro a aquel polo patético de la tensión lírica inicial y estructural del *Cántico*, notamos que, en la *Égloga* de Huidobro, esa experiencia truncada (en un pasado), pareciese servir de anclaje u obstáculo en la memoria del hablante, que le impide salir en la búsqueda de ese Otro(a) ausente. Anclaje que retiene en definitiva al hablante en sí mismo.

Sobre la niebla de todos los caminos
Me encontraba a mí mismo
Y en el humo de mi cigarro
Había un pájaro perdido

La pregunta: “en dónde estás”, en el poema de Huidobro, busca dar con una apertura a una realidad más allá del hablante. En esta *pregunta-llamada* se concentra el deseo del hablante por hallar—alcanzar, vislumbrar—el

espacio de manifestación de esa otredad. El lugar—secreto y escondido—en el que se manifiesta la presencia de esa otredad. La fuerza con que esta *pregunta-llamada* ha sido lanzada hacia el exterior, pareciera volver enérgicamente sobre el poeta, pues “sobre la niebla de todos los caminos”, que conducirían hacia esa otredad inaccesible (o al lugar inaccesible de esa otredad), no hallaba sino su propia presencia. La visión aérea, total, confusa y lejana, que expresa el verso: “Sobre la niebla de todos los caminos”, sugiriendo la sensación de espacio inmenso, inabarcable, imposible de visualizar y comprender, se contrae luego en el cercano y próximo espacio de la interioridad del hablante. Es ese “me encontraba a mí mismo” el que nos constata, al regreso de este movimiento, desde el efusivo aullido desgarrador lanzado al infinito espacio cósmico, la profunda soledad que desueta al hablante, que acrecienta su congoja y, por último, a través del tópico poeta-pájaro—persistente en todo el libro de *Poemas árticos*—alude las notas de extrañeza y perdición que embargan la subjetividad del poeta. Pues, en esa soledad solo “Había un pájaro perdido”.

El afuera en la búsqueda de esa otredad, ha devuelto al poeta a sí mismo. En estos versos no hay vestigios que nos lleven a encontrar en el plano amoroso ni en el espiritual el “Tú” poético de la amada o de esa alteridad buscada. El poeta, abandonado a sí mismo, no posee un destinatario de sus esfuerzos en el tema amoroso. El clamor y el deseo del poeta no llegan aquí a fundirse en el alma—en el rostro o en los ojos—de la amada o de esa alteridad buscada. En el giro de estos versos se nos hace patente que en esa soledad o interioridad del hablante no es posible hallar ya el tradicional motivo de la amada impresa—grabada o dibujada—en el Alma, como tampoco la visión platónica de la unión de las almas en un solo corazón, un solo ser o unidad indiferenciada, que tanta importancia adquiriera a lo largo de la tradición amorosa (en la literatura europea), transmitido a través de las corrientes literarias del amor cortés, del estilnovismo, el petrarquismo o la poesía de cancionero peninsular hasta Garcilaso y la poesía del siglo de oro español³³⁷.

La pregunta en búsqueda de esa otredad, lanzada primero hacia el inmenso espacio exterior, retorna luego al hablante, y es en ese movimiento de

³³⁷ Sobre esta tradición, véase Guillermo Serés (1996). En particular, sobre la pervivencia de estos motivos tradicionales en el renacimiento, los capítulos IV-V, (1996:137-227). Considera Serés que, en el caso de la poesía renacentista: “sea Platón y su descendencia, la Biblia, los tratadistas italianos o una combinación de alguna de estas fuentes, la idea de la impresión de la imagen de la amada en el alma va a ser uno de los principales motivos” (1996:142). También, para el estudio de estos motivos y la repercusión de las corrientes literarias amorosas en el contexto de la lírica renacentista castellana, confróntese, Pilar Aparici, *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI*, BBMP, XLIV, (1968), pp. 121-167.

retorno, en donde se manifiesta, como lo más evidente y certero, la soledad del poeta, el extravío de su subjetividad y la radical ausencia de ese Otro(a), como venimos sosteniendo. Ahora bien, para nuestro propósito, son estas notas de extravío y de perdición, que la subjetividad del hablante nos expresa, las que nos permiten comprender el sentido de esta soledad en la égloga huidobriana, a partir del contraste que ésta genera con la noción de soledad que propone el *Cántico* de Juan de la Cruz. Ambos poemas resaltan la visión e importancia que la soledad del hablante adquiere para la salida en búsqueda de esa otredad.

Es en el contraste entre estas dos soledades donde debemos hallar la distancia temporal (histórico—cultural), existencial y espiritual, que diferencia a estos dos poemas, para encontrar allí lo más propio de cada uno. Observemos cómo se configura esta noción de soledad en la lira y en la prosa de las primeras canciones del *Cántico* y luego contrastémosla con estas notas que nos expresa la soledad de la égloga huidobriana.

1.2. En el fondo de sí mismo no hay sino un Otro. Distancia y diferencia en la noción de enajenación y éxtasis en el hablante lírico

El sentido dinámico que tras esa pregunta adolorida del Alma la impulsa a salir en búsqueda del Amado en el *Cántico*, involucra una decisión y una pérdida para la Amada. Debe ella abandonar, al igual que la muchacha / Esposa del *Cantar de los Cantares*, lo más propio, cercano y familiar, y lanzarse (sobre los caminos) tras las huellas del Amado. Alejándose de todo cuanto antes le era próximo y seguro, avanza la Amada, a paso firme, hacia un encuentro que supone un gran desafío,

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y las fronteras. (CA 3).

En la prosa o comentario a las canciones, Juan de la Cruz, desarrolla una noción de soledad que conjuga dos visiones centrales de la mística cristiana, la concepción agustiniana de la búsqueda de Dios al interior del alma y la visión extática, como salida u olvido de sí, del Pseudo Dionisio Aeropagita. En el comentario a las canciones, Juan de la Cruz señala la cierta inutilidad de buscar al Amado en las afueras de uno mismo. En ese espacio exterior difícilmente hallará el Alma al Amado, pues, para el carmelita—siguiendo a Agustín—éste, “esencial y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma” (CB 1,6). Por ello, se dirige al Alma en la prosa recordándole:

“¿Qué más quieres, ¡oh alma!, y qué más buscas fuera de ti, pues dentro de ti tienes tus riquezas, tus deleites, tu satisfacción, tu hartura y tu reino, que es tu Amado, a quien desea y busca tu alma?” (CB 1,8). Hasta aquí, el movimiento que en la égloga huidobriana ha dirigido al poeta hacia sí mismo, en la búsqueda de esa otredad, pareciera coincidir con la noción introspectiva que propone la prosa sanjuanina en su búsqueda del Amado, sin embargo, es la nota de extravío, en ese encuentro del hablante consigo mismo, la que nos señala la diferencia radical que expresa esta visión de la interioridad y de la soledad huidobriana respecto a la que podemos observar en el *Cántico* de Juan de la Cruz.

Si seguimos en la prosa del *Cántico*, Juan de la Cruz reconoce la grandeza de los atributos que el alma posee en su interior, pues concibe que el origen de ésta es divino. El alma es vista como el “aposento donde [el Amado] mora y el retrete y escondrijo donde está escondido” (CB 1,7). Pero, aunque el Amado se encuentra al interior del Alma, éste se halla escondido. Por tanto, al Alma, sostiene Juan de la Cruz, pues, “no pueden haber dos contrarios en un mismo sujeto”, “conviénele salir de todas las cosas según la afección y voluntad y entrarse en sumo recogimiento dentro de sí misma, siéndole todas las cosas como si no fuesen” (CB 1, 6). Este recogimiento interior o “conocimiento de sí [apunta Juan de la Cruz más adelante], que es lo primero que tiene de hacer el alma para ir al conocimiento de Dios” (CB 4,1). El recogimiento interior del alma, en el contexto de Juan de la Cruz, alude a ciertas prácticas de la vida espiritual como forma de oración solitaria o vía de conocimiento de sí, la cual exige el abandono del mundo y el alejamiento de todo aquello que pueda impedir el encuentro con Dios. Este recogimiento solitario involucra también una negación de los sentidos y el desapego espiritual de ideas, valores, imágenes o representaciones que el alma posea y que puedan generar la afección a creencias y convicciones personales, pues en esta búsqueda interior del Amado “el puesto del entendimiento debe ocuparlo la fe” (Balthasar 1987:139 T.III), cuestión elemental en la comprensión teológica mística de la lira que propone la prosa del *Cántico espiritual*: “nunca te quieras satisfacer en lo que entenderas de Dios, sino en lo que no entenderas de él [...] ama y deléitate en lo que no puedes entender y sentir de él; que eso es, como habemos dicho, buscarle en fe” (CB 1,12).

Este modelo de recogimiento interior y de negación espiritual forma parte del proceso de noche y purgación de los sentidos y del espíritu, mayormente desarrollado por el carmelita en la lira y en la prosa de *Noche oscura del alma* y de *Subida al Monte Carmelo*, aunque su sentido se hace extensible a todas sus obras, como puede observarse tanto en la terminología utilizada, como en el trasfondo espiritual y filosófico que poseen las explicaciones o comentarios a las canciones en el *Cántico*. En este abandono espiritual al mundo y en esta renuncia al Yo (a sí mismo), busca encontrar la experiencia

(ascética) por la que el alma pueda llenarse del “Tú” del Amado divino. Pero todo este trabajo, que en soledad espiritual debe realizar el alma para el encuentro con el Amado, no basta para conseguirlo, pues lo decisivo para este encuentro, sólo puede venirle de manera pasiva, “cuando el alma se torna perdedora y, una vez toda perdida, es ganada por él”. (Balthasar 1987:140 T.III).

Dadas estas explicaciones por la prosa del *Cántico*, es posible concebir el sentido que expresa el verso, cuando nos dice o canta en la lira: “me hice perdidiza, y fui ganada” (CA 20). La forma pasiva del verbo en este verso, nos denota que la manera de ese encuentro con lo divino no es un triunfo del deseo de la voluntad, sino que es el objeto de ese deseo quien triunfa finalmente sobre el alma liberada, atrayéndola hacia él, generando el olvido de sí misma, por medio del raptó o éxtasis con que el amor de Dios: “le hace salir fuera de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix que se quema y renace de nuevo” (CB 1,17). Sólo, tras este desapego al mundo y a sí misma, puede ser entendida la visión sobre la soledad que desarrolla y propone el *Cántico*, como una necesaria privación de imágenes y representaciones, que favorece la desnudez o pobreza de espíritu, con la que, finalmente, el alma, consigue un verdadero *salir* en búsqueda del Amado.

Es de saber que este *salir* espiritualmente se entiende aquí de dos maneras, para ir tras Dios: la una, saliendo de todas las cosas, lo cual se hace por aborrecimiento y desprecio de ellas; la otra, saliendo de sí misma por olvido de sí, lo cual se hace por el amor de Dios. Porque, cuando éste toca al alma con las veras que se va diciendo aquí, de tal manera la levanta, que no sólo la hace salir de sí misma por olvido de sí, pero aun de sus quicios y modos e inclinaciones naturales la saca, clamando por Dios. Y así, es como si dijera: Esposo mío, en aquel toque tuyo y herida de amor sacaste mi alma, no sólo de todas las cosas, mas también la sacaste e hiciste salir de sí (porque, a la verdad, y aun de la carne parece la saca), y levantástela a ti clamando por ti, ya desasida de todo para asirse a ti (CB 1,20).

Si seguimos en el significado abierto por esta noción de soledad como “interioridad” y “salida de sí”, que propone la prosa del *Cántico* para la búsqueda del Amado, notamos que ese “Me encontraba a mí mismo”, del poema de Huidobro, pareciera decirnos que en el mundo de la égloga huidobriana, aquella soledad absoluta sanjuanista—entendida como aislamiento total y olvido de sí mismo—no es posible en la esfera del hablante. Hay, por tanto, en el hablante de la égloga huidobriana, sólo una soledad relativa, pero nunca absoluta, pues el límite de esa soledad es ese “mí mismo”, que le aferra a sí como límite infranqueable de su subjetividad.

Es este límite el que le está constantemente haciendo referencia a algo imposible de superar o trascender, la propia “mismidad” de esa subjetividad. El concepto de soledad que sugieren estos versos de Huidobro y que contrastan con la soledad mística extática de Juan de la Cruz, nos lleva más al ámbito de la identidad que al de la alteridad, pero de una identidad alterada por los signos del extravío, que puede considerarse una alienación en el hablante, producida, quizás, por esa misma ausencia del Otro(a), que incapacita e impide al hablante la transformación amorosa.

Esta noción de soledad en la égloga de Huidobro parece tener cierta cercanía con la noción de soledad que Karl Vossler concibe como un concepto relativo y privativo, mas no absoluto y universal. Para Vossler: “aun cuando lleguemos a la máxima soledad tendremos siempre, sin embargo, la sociedad de otro algo, del propio pensamiento. Sólo en el grado de la anulación estática de la conciencia y en el místico olvido de sí mismo coinciden soledad y aislamiento.” (2000:30). Estos versos de la égloga huidobriana nos vienen a decir quizás que la soledad como “olvido de sí” es imposible en el poema. Esa soledad absoluta no se muestra como camino seguro ni como horizonte que dé garantías para el encuentro con el Otro(a) escondido. El verso: “Me encontraba a mí mismo”, con que retorna al hablante esa *pregunta-llamada* lanzada en busca de la otredad, ¿cierra la puerta a la comprensión agustiniana del encuentro con lo divino a partir de la introspección o recogimiento del alma o, inclusive, con la visión del furor o entusiasmo amoroso platónico (Fedro, 249 d-e)? ¿Será ese el sentido que la noción de soledad pretende sugerirnos en el poema de Huidobro, al afirmar que en esa búsqueda del Amado o del Otro(a) sólo hallaba su propia presencia?

Lo que permite insistir en este contraste entre las dos nociones de soledad desarrolladas en cada uno de estos poemas, es el tópico del poeta—pájaro o símbolo lírico de la interioridad o alma del hablante, el cual se lleva a cabo en ambos poemas. Con este tópico se puede reconocer, ahora en el ámbito poético, la distancia conceptual y espiritual entre estas dos nociones de soledad. Las canciones 33 y 34 del *Cántico* (CA) reúnen de forma lírica la comprensión sobre la soledad desarrollada en la prosa o comentario. Allí, Juan de la Cruz nos dice,

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado;
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.
En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía

a solas su querido,
también en soledad de amor herido. (CA 33-34)

El pájaro solitario y contemplativo del poema sanjuanista—como símbolo lírico del alma aligerada, elevada y desasida de todas las cosas y de sí misma—que, “en soledad vivía, / y en soledad ha puesto ya su nido”, halla allí su hogar y su descanso—sola, desnuda, libre de afecciones e imaginaciones—pues, en el fondo de esa soledad, el alma encuentra la *guía* de su amado³³⁸. Como sostiene Edith Stein, “por amor al Amado el alma ha escogido vivir en soledad, es decir, se ha privado y abstraído de todo lo terreno. Sin embargo, en esa misma soledad vivía antes entre cuidados y trabajos. Mas ahora Dios la ha llevado a una nueva y más perfecta soledad, donde halla descanso y satisfacción” (1994:314). El trabajo del conocimiento de sí o recogimiento interior lleva a una pasividad del alma, en donde el Amado es quien actúa, *guía* al Alma enamorada, atrayéndola hacia sí, lo cual “no hiciera él en ella si no la hubiera hallado en soledad espiritual” (CB 35,7). En esa soledad que el Alma obtiene libre de todas las cosas y de sí misma, el amor la transporta hacia las altas regiones de lo divino, superando todo medio y figura que separe y diferencie al Alma del Amado.³³⁹

La interioridad desasida de esa soledad en el *Cántico* se expresa como lugar y centro donde el alma halla seguridad y garantía para el encuentro con el Amado, pues en ese camino de recogimiento de sí sale a su encuentro la guía del Amado. Halla allí el Alma un fondo que acoge su soledad. En la égloga de Huidobro, la soledad del poeta es un extravío, como quien no halla camino ni destino, la situación es verdaderamente amarga y, a la vez,

³³⁸ Eulogio Pacho considera la terna 32-34 de las canciones del *Cántico* como: “un himno a la soledad, silencio, recogimiento interior” (1983:27-28). La constante reiteración de la palabra soledad, para Alonso, adquiere al interior de la estrofa, la importancia de subrayar en lo fonético (en la expresión externa) la noción de soledad como concepto literario. Modelo conceptual que, para Alonso, posee su origen literario en ciertos artificios de los cancioneros y en la tradición italianizante (2008:254/261).

³³⁹ Apunta Juan de la Cruz en la glosa de estas canciones: “dos cosas hace en esta canción el Esposo. La primera, alabar la soledad en que antes el alma quiso vivir, diciendo cómo fue medio para en ella hallar y gozar a su Amado a solas de toda las penas y fátigas que antes tenía; [...] La segunda, es decir, que, por cuanto ella se ha querido quedar a solas de todas las cosas criadas por su querido, él mismo (enamorado de ella por esta su soledad) se ha hecho cuidado de ella, recibéndola en sus brazos, apacentándola en sí de todos los bienes, guiando su espíritu a las cosas altas de Dios. Y no sólo dice que él es ya su guía, sino que a solas lo hace sin otros medios ni de ángeles ni de hombres, ni de formas ni figuras, por cuanto ella por medio de esta soledad tiene ya verdadera libertad de espíritu, que no se ata a alguno de estos medios” (CB 35, 2).

la más extraña. Como señala Ernst Bloch, en el apartado en el que estudia las utopías geográficas, el Dorado y el Edén, el emprendimiento de un camino que nos lleve a un lugar seguro, utópicamente deseado, fuera de toda angustia y pesar, refiere inevitablemente a lo que nos falta, a la misma carencia de lo que no se posee, “de aquí el extravío”, “su esencia se halla en la prolongación de la voluntad a la que le falta, o le falta todavía, la posibilidad”, “el extraviado se encuentra entre el deseo permanente y el camino sin permanencia o que no se muestra” (Bloch 2006:333 T.II). En el poema de Huidobro no hay señales de confianza en esta búsqueda errante del poeta, ni seguridad ni garantía de encuentro con lo buscado, pues no hay sitio seguro que se muestre ni fondo ni esperanza en la que esa soledad relativa acoja la angustiante querrela del hablante. Los versos de Huidobro tienden a insistir en una honda desesperanza de alcanzar el espacio de manifestación de esa otredad. Todo “en vano”, el escondido o la escondida, allí, no aparece.

1.3. El silencio y la muerte de los motivos y las figuras literarias del género eglógico

Al clamor de esta subjetividad perdida, que busca la presencia del Otro(a) ausente o escondido, no hay sino en la égloga huidobriana una “constatación desoladora” (Goic 2012:62):

Nadie respondía

En el horizonte, que la adolorida pregunta del hablante ha abierto, sólo hay silencio. En él ya no se oye el llamado del Amado ni son reconocibles ya las voces de sus últimos mensajeros, pues,

Los últimos pastores se ahogaron
Y los corderos equivocados
Comían flores y no daban miel

En el mundo pastoril del poema *creacionista* no hay ya quien acuda al clamor del alma como en el poema de Juan de la Cruz (Goic 2012:62),

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero:
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero
decidle que adolezco, peno y muero. (CA 2)

A la ausencia del Amado y al extravío del poeta, confluye, en forma dramática, el silencio de esos últimos pastores y el equívoco de las criaturas naturales. Éstos se muestran como signos de un pasado, de una vida y de

una visión del mundo inexorablemente perdida o ausente. Los pastores ya no son aquí esos medios o mensajeros angelicales de la égloga sanjuanina, esos “pastores de dulces comunicaciones e inspiraciones de Dios”, que “no sólo llevan a Dios nuestros recaudos, sino también traen los de Dios a nuestras almas” (CB 2,3). Tampoco la antigua figura literaria del género bucólico, como medio de expresión de lo amoroso y lo espiritual. Menos aún la naturaleza, el campo y sus criaturas, se nos muestran al interior de ese escenario idílico—apacible, sensual, deleitoso—y seguro, de ese *locus amoenus*, en el que los (sencillos-humildes-inocentes) amantes pastoriles de las églogas clásicas y renacentistas encontraron refugio ante sus dolores y sus penas amorosas, como sucede en la poesía de Teócrito, Virgilio, Sannazaro, Garcilaso, entre otros. El silencio de ese pasado pastoril, en el mundo de la égloga huidobriana, se expresa en la muerte de sus mensajeros, en el derrumbe de sus jerarquías y en el desacierto del orden natural³⁴⁰.

Tanto por las figuras literarias que utiliza, como por el ambiente natural en el que éstas se desenvuelven, el *Cántico* de Juan de la Cruz se inscribe al

³⁴⁰ Sobre la importancia que la figura literaria y espiritual del pastor y los elementos del paisaje bucólico, pastoril o campestre, como modelo arquetípico de vida solitaria, inocente y amorosa, y de representación simbólico-mitológica de la naturaleza, en el contexto literario renacentista, Fray Luis de León, consideraba que: “mucho es de maravillar con qué juyzio los poetas, siempre que quisieron dezir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores y usaron más que de otros de sus personas para representar aquesta pasión en ellas; que así lo hizo Theócrito y Virgilio, y ¿quién no lo hizo, pues el mismo Spíritu Sancto, en el libro de los *Cantares*, tomó dos personas de pastores para, por sus figuras dellos y por su boca, hazer representación del increíble amor que nos tiene?” (1982:222). Para Luis de León, este interés por la figura del pastor y del campo como modelo literario y axiológico renacentista, se debe a que: “la vida pastoril es vida sossegada y apartada de los ruydos de las ciudades y de los vicios y deleytes dellas. Es inocente, así por esto como por parte del tracto y grangería en que se emplea. Tiene sus deleytes, y tanto mayores quanto nascen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del ayre, de la figura del campo, del verdor de las yervas, y de la belleza de las rosas y de las flores. Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleytan y sirven. Y así, por esta razón es bivienda muy natural y muy antigua entre los hombres, que luego en los primeros dellos uvo pastores; y es muy usada por los mejores hombres que ha avido, que Iacob y los doze patriarchas la siguieron, y David fue pastor; y es muy alabada de todos, que, como sabéys, no ay poeta, Sabino, que no la cante y alabe”. (1982:221). Por último, el nombre pastor será entendido para representar a Cristo, entre otras cosas, por ser guía, sustento y mantener la unidad de su rebaño (1982:224-241). Por su parte, la belleza y la soledad de los campos, será vista por el fraile, para concebir la morada divina: “Assí que es *pastor* Christo por la región donde bive, y también lo es por la manera de la bivienda que ama, que es el sossiego de la soledad, como lo demuestra en los suyos, a los quales llama siempre a la soledad y retiramiento del campo” (1982:226).

interior del género eglógico o pastoril (Cuevas 1979:40), el cual en la poesía renacentista de lengua española adquiere un interés inigualable³⁴¹. El paisaje (natural) de ese mundo pastoril en el *Cántico* sanjuanino, se configura al interior de un inmenso espacio abierto, el cual tiende a acentuar los elementos visuales y sonoros del medio ambiente, intensificando una relación entre lo sensual y lo erótico junto con la contemplación espiritual de la naturaleza. La descripción de ese espacio natural en el *Cántico* conjuga amplias perspectivas y elevadas alturas con minuciosos parajes y bajas riberas, en el que “sotos”, “oteros”, “praderas”, “espesuras”, “ríos”, “montañas”, entre otros, conforman el entorno vital y, a la vez, participan de forma activa en el drama de búsqueda y encuentro entre la Amada y el Amado³⁴².

La crítica suele insistir que los elementos literarios tradicionales que participan en la configuración de ese espacio natural del mundo pastoril en el *Cántico*, provienen tanto de la tradición bíblica, en la línea bucólica del *Cantar de los cantares*, y de la tradición latina e italiana que influye en el ambiente literario de la poesía española del siglo XVI, por medio de las églogas de Garcilaso (Guillén 1969:83), o por su divinización en la obra de Sebastián de Córdoba (Dámaso Alonso). Emilio Orozco señala que es durante este período en el que se produce en la poesía española la plena incorporación del paisaje y de la naturaleza (2010:107). Este crítico literario considera como factores importantes para comprender esta incorporación de la naturaleza en la poesía española renacentista, la dedicación que el humanismo destinó a la cultura y al raciocinio, unido a la añoranza de la vida pastoril y al ideal neoplatónico de exaltación de lo natural. (2010:107; 1994:233-242 T.I.). Estos últimos elementos a los que hemos hecho referencia, son tomados en cuenta por Cuevas, pues, para él, en el *Cántico*: “todo un mundo de belleza intacta vibra en este paisaje platónicamente espiritualizado, en que los pastores son cifra de todo lo bello, sencillito y

³⁴¹ José M^a de Cossío considera que, tanto en la lírica como en la novela renacentista, el género pastoril estaba en plena boga en época de Juan de la Cruz. Lo pastoril adquiere como lugares comunes el amor por la belleza y la soledad de los campos, “cuyo disfrute es aspiración común del asceta penitente y del cortesano refinado” (1942:224).

³⁴² Colin P. Thompson señala que, “la naturaleza no es aquí un espectador pasivo, pero tampoco un espejo de los estados de ánimo del hombre. La naturaleza no sirve para colorear las emociones humanas, sino que parece más bien participar del drama que se desarrolla” (1985:138-141). Por su parte, Jorge Guillén, considera que “en esa profundidad de grandes paisajes, y no sólo en el inmediato ambiente campesino, va desenvolviéndose la acción, y sus elementos bucólicos siempre manifiestan los más genuinos estados—espirituales y sensuales—del amor: embeleso, abandono, goce, perfecta unión, perfecta felicidad. La Naturaleza se asocia a la pasión, y los pormenores pastoriles, aprendidos en los textos literarios, se funden con la historia más viva” (1969:79).

naturalmente perfecto” (Cuevas 1979:40). Como distinguen estos dos autores, y otros críticos alrededor de la obra sanjuanina, lo pastoril en el *Cántico* de Juan de la Cruz, no se reduce simplemente al plano del amor humano o secular, como es el caso de la poesía de Garcilaso o de Herrera. La visión de la naturaleza tampoco se limita a una descripción terrenal, anecdótica o decorativa del paisaje, sino que ésta adquiere profundas nociones espirituales y místicas, (como una especie de confluencia entre la intimidad y el espacio natural). Lo humano y lo terrenal del género pastoril de las églogas renacentistas son llevados en el *Cántico* a un ámbito mayormente espiritual, por medio de un proceso de divinización de sus formas y motivos³⁴³. Cuevas define el género literario del *Cántico* como

³⁴³ En general la adaptación o conversión de los temas y motivos de la poesía pastoril renacentista llevados al plano de lo espiritual y lo divino, ha sido bastante estudiado y ejemplificado por la crítica alrededor de la obra sanjuanina. Bruce W. Wardropper considera, en su extenso estudio al proceso histórico y cultural de divinización de la literatura profana, que el tema pastoril es propicio para la conversión al sentido divino del cristianismo, “por esta afinidad entre lo pastoril y lo cristiano se adaptaban a lo divino no sólo las églogas de Garcilaso, sino la poesía pastoril tradicional” (1958:189). Frente a esto, es pertinente reconocer que no sólo lo pastoril en la obra de Juan de la Cruz es adaptado al sentido religioso, sino también, como señala Dámaso Alonso, buena parte de los temas, del léxico y conceptos del lenguaje de la poesía amorosa italianizante y de la poesía de tipo popular o tradicional son utilizados por Juan de la Cruz y convertidos al plano de lo divino. Para Alonso, “todo el contenido de la poesía de San Juan de la Cruz es resultado de un proceso de divinización” (2008:238), provenga éste de la poesía popular o de la poesía amorosa profana de Garcilaso, a través de la obra de Sebastián de Córdoba, o, en general, de la poesía eglógica renacentista, todos están puestos, según Alonso, al servicio del amor divino (2008:236-237). Tanto la belleza, lo sensual y lo erótico de estas tradiciones profanas señaladas, son llevados en la poesía sanjuanina al sentido del más alto amor espiritual. María Jesús Mancho Duque sostiene que, “en síntesis, la importancia de la técnica transpositora ‘a lo divino’ ha sido admitida por la crítica general, si bien con el reconocimiento de que por sí sola no basta para explicar de un modo pleno la complejidad semántica que encierra la poesía de San Juan de la Cruz. Se acepta, eso sí, el carácter instrumental—algo así como un puente formal lírico—que la poesía erótica profana tiene para la finalidad religiosa y mística del santo” (1993:183). En el ámbito de la incorporación del paisaje y de la naturaleza en la poesía de Juan de la Cruz y al uso que éste realiza de los temas y motivos de la poesía de su tiempo, Emilio Orozco observa el mismo proceso de divinización. Para este autor, “el general proceso de espiritualización de las formas y motivos de la poesía renacentista que supone el paso del primero al segundo Renacimiento se cumple igualmente en el tema del paisaje. La gradación de este sentido ascendente nos la marcan los nombres de Herrera, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. La misma espiritualidad de sus temas e incluso sus distintos estados en religión vienen a acentuar claramente este proceso de superación de lo puramente humano que representa Garcilaso” (2010:117). Si bien la divinización de temas y motivos de la literatura profana posee una larga historia al interior de la cultura literaria de

pastoril “en efecto, pero ‘a lo divino’, el léxico, las proporciones del poema, sus diálogos, el dramatismo, la presencia artística de la naturaleza, las reminiscencias platónicas” (1979:41-42). La reunión de todos estos elementos, que hemos descrito, entregan una base literaria y conceptual para entender al *Cántico*, según Cuevas, como una “égloga mística de corte renacentista” (1979:42).

Supuestos todos estos elementos que conforman el espacio lírico de la obra sanjuanina, podríamos sostener que, la égloga huidobriana, quizás, podría estar apuntando tanto a un desgaste de estas figuras y de estos motivos literarios del mundo pastoril tradicional y de sus modelos de expresión, como también a una pérdida de la noción renacentista sobre la naturaleza y de los valores involucrados en ella. Los versos de Huidobro utilizan los mismos términos o figuras literarias de las églogas renacentistas y, sin embargo, éstos hablan ya otro lenguaje, connotan otro sentido. Los términos se nos muestran abriendo un campo semántico totalmente diferente al tradicional, asumiendo unos significados completamente distintos. Con los mismos términos y figuras literarias, es decir, con la misma nominación, estos versos de la égloga huidobriana, (nos) insinúan ya otro mundo. Las figuras literarias de la tradición eglógica están situadas en un espacio completamente diferente. Con ello, a nuestro parecer, estos versos buscarían denotar una pérdida de los modos de comprensión de los símbolos tradicionales o quizás recalcar una resignificación de éstos en la actual condición moderna del mundo del poema huidobriano. Las palabras retienen su potencialidad significativa original aun cuando reciben un nuevo sentido en la unidad del poema creado. Esta última cuestión nos recuerda el modo de proceder de los procedimientos lingüísticos *creacionistas*: contravención y su efecto: resistencia, que hemos tratado en la primera parte de esta investigación.

Esta manera de proceder sobre los términos y figuras literarias tradicionales es propia de los procedimientos *creacionistas* de la poética huidobriana, como hemos venido estudiando. Para Cedomil Goic, estos procedimientos consiguen fundamentalmente desrealizar el sentido aparente de los contenidos convencionales, sean éstos antiguos, modernos o pertenecientes

occidente, Dámaso Alonso considera que el contenido de la obra poética de San Juan de la Cruz se inscribe al interior de este largo movimiento de divinización, y que su causa se debe “a la inefabilidad de la experiencia mística. Por ser inexpresable, la vivencia mística es sólo pintada, mentada, a través de imágenes, en especial de imágenes del amor profano. Situado dentro de esta gran corriente, San Juan de la Cruz toma el máximo poema de amor, divinizado, que la tradición le ofrece: *El cantar de los cantares*. Cuando él echa mano de los elementos de amor profano que la poesía de su siglo (ya italianizante, ya tradicional) le brinda, no hace sino continuar el sentido de este proceso” (2008:237-238).

a la vanguardia contemporánea (2012:57). La técnica *creacionista* logra, de esta manera, desviar, desfamiliarizar o extrañar (2012:57) los modos de comprensión y de significación tradicional de los términos. Para George Yúdice, “Huidobro emplea la remotivación para subvertir la imaginaria tradicional e incorporarla en una nueva estructura poética; es decir, poner de manifiesto la convencionalidad de estos códigos artísticos y culturales y luego construir con sus elementos una obra cuya estética (y, desde luego, su estructura) es distinta; da “vida” nueva a lo fosilizado” (1978:92). Pero, si bien estas dos últimas opiniones vienen a respaldar lo que hemos estado estudiando sobre los procedimientos lingüísticos de la pluma *creacionista* de Huidobro, en el caso del poema *Égloga*, ¿hacia dónde nos lleva este proceso operado sobre los términos y figuras literarias (convencionales)? ¿Cuál es el sentido que esconde este uso de las figuras y símbolos literarios tradicionales? ¿No es acaso necesario y oportuno, al interior de la crítica literaria alrededor de la obra de Huidobro, proponer no sólo una lectura literaria de la obra, o del poema *Égloga* en este momento, sino también ahondar en los elementos filosóficos, religiosos y estéticos que nos señala su poesía? A partir de esto último, entonces, ¿qué nos dice el uso de estas figuras y símbolos literarios en el poema *Égloga*, si las contrastamos con una lectura de la égloga sanjuanina? A nuestro juicio, ellas apuntan a demostrar una suerte de crisis del concepto renacentista de naturaleza.

1.4. Crisis del concepto renacentista de naturaleza

Estos breves versos de la égloga de Huidobro logran configurar una imagen poética en donde la visión pastoril de la naturaleza renacentista deja de ser ese *locus amoenus* y pasa a mostrar(nos) un *locus terribilis*, un *lugar* dramático, es decir, un espacio inhóspito, (un) paisaje de ausencia y desierto, equívoco y silencio. Un *lugar* ya desencantado. Son estos signos que emergen en este nuevo *lugar* creado a partir de las antiguas figuras literarias en la égloga huidobriana, los que generan el contraste y la diferencia con las églogas tradicionales. Estos signos—silencio y equívoco—se pueden comprender como la “introducción” de las condiciones (existenciales y seculares) del mundo moderno en el mundo ideal pastoril de la tradición bucólica, como si el mundo moderno introdujera las dramáticas y oscuras señales del silencio de la tradición y el desierto de la naturaleza (del orden natural).

La imagen poética que estos versos de la égloga huidobriana configuran, quizás, puede ser considerada de esta manera desde un plano atingente a los símbolos y términos literarios. Pero, más allá de este ámbito genérico, a nuestro parecer, en estos breves versos se concentran también un importantísimo contraste, en un sentido tanto estético como religioso, con la égloga sanjuanina, que nos permite entender importantes elementos en

torno no sólo a los recursos estilísticos, sino, por sobre todo, al modo como la poética huidobriana se relaciona con el pasado y con la tradición. (Esta última cuestión será central para comprender la forma en la que actúa, al interior de la poética huidobriana durante estos años de 1916-1918, la constante escatológica que tiene por objeto discernir nuestra investigación). La lectura que proponemos para distinguir este conjunto de sentidos aludidos, la llevaremos a cabo, a partir de dos momentos esenciales del *Cántico*, en los que la visión de la naturaleza (de Juan de la Cruz) es llevada a su máxima expresión y en los que se nos muestra abiertamente la relación entre lo humano, la naturaleza y lo divino. Esta lectura nos permitirá reconocer, en el contraste entre la visión de la naturaleza sanjuanina con la huidobriana, la diferencia estética y religiosa que se observa entre estos dos poemas.

La visión sobre la naturaleza se elabora en dos momentos cruciales del *Cántico*. El primero se desarrolla a partir de las canciones 4 y 5 (CA), momento en el que se lleva a cabo el diálogo (pregunta/respuesta) entre el Alma y las criaturas, mientras que, el segundo momento, lo conforman las canciones 13 y 14 (CA), en el que se produce el primer encuentro o desposorio entre los amantes.

Si se interpretan estos dos momentos en los que se desarrolla la visión de la naturaleza en el *Cántico*, asumiendo en su exégesis el triple modo tradicional de la vía mística: purgativa, contemplativa, unitiva, que comprende el itinerario espiritual del Alma en busca del Amado—tal como Juan de la Cruz lo comenta en la prosa a las canciones—, notaremos que la pregunta de la Amada a las criaturas y la respuesta de éstas, se inserta al interior del primer proceso espiritual o vía purgativa, en el que el alma “se ejercita en los trabajos y amarguras de la mortificación, y en la meditación de las cosas espirituales” (CB 22,3). Las consecuencias que este diálogo entre la Amada y las criaturas supone para el “avance” del itinerario de búsqueda espiritual, inicia la vía contemplativa que avanza hasta la canción 13 (CB) (CA 12), momento en el que se realiza el encuentro o desposorio espiritual entre los enamorados y se abre con ello la vía unitiva, en la que el Alma “recibe muchas y grandes comunicaciones y visitas y dones y joyas del Esposo, bien así como desposada, se va enterando y perfeccionando en el amor de él” (CB 22,3). Tomados estos dos momentos de la visión sobre la naturaleza en el *Cántico* a partir de este triple proceso o vía mística del itinerario-camino espiritual, podemos observar cómo la visión de la naturaleza o de las criaturas avanza desde una consideración negativa a una visión mayormente positiva de éstas. Siendo esta última la noción fundamental para entender la visión que de la naturaleza elabora Juan de la Cruz en la lírica del *Cántico espiritual* y que logra de esta manera en/por la poesía diferenciarse de la visión negativa que desarrolla en los comentarios a las primeras canciones del *Cántico* y, por sobre todo, de la noción de las

criaturas que desarrolla en la primera parte del poema *Noche oscura*. Seguimos, en parte, este tránsito que gesta el *Cántico*, desde una visión negativa de las criaturas a una posición afirmativa, las interpretaciones de Colin P. Thompson (1993:75-93) y de Xabier Pikaza (1992).

Notemos ahora cómo se despliega este primer momento de la visión de la naturaleza en el *Cántico*. Debemos recordar el contexto en el que surge este diálogo entre el Alma y las criaturas. El alma enamorada ha decidido dejar atrás a esos pastores—medios o mensajeros angelicales (CA 3)—y seguir en búsqueda de su Amado por entre montes y riberas, precavida de no coger “las flores” ni de temer a “las fieras” (CA 3), pasará los obstáculos que le impiden llegar a su Amado. Esta decisión del Alma supone su elección de alejarse de medios y mensajeros, superando todas las tentaciones, gustos y placeres inmediatos de la tierra (Pikaza:1992:203), como también la radical renuncia que ha hecho de toda imagen sensible e idea que “retenga al Amado a lo criatural”. El *adónde*, que la voz adolorida preguntaba al inicio del *Cántico*, ha llevado al Alma a *salir* en busca de su Amado, no encuentra ella reposo en nada que no sea él, más bien niega todo aquello que no sea lo que ella busca, pues en ello “consiste el ejercicio del conocimiento de sí, que es lo primero que tiene que hacer el alma para ir al conocimiento de Dios, ahora en esta canción comienza [si recordamos que la vía purgativa involucra la meditación de las cosas espirituales (CB 22,3)] a caminar por la consideración y conocimiento de las criaturas al conocimiento de su Amado, Criador de ellas. Porque, después del ejercicio del conocimiento propio [recogimiento espiritual], esta consideración de las criaturas es la primera por orden en este camino espiritual para ir conociendo a Dios, considerando su grandeza y excelencia por ellas” (CB 4,1). Este abandono de gustos, deleites y representaciones (con el que el alma busca purificarse), le hace des-cubrir de manera distinta, emocionada, la naturaleza. El alma contempla a las criaturas con sentimientos de entusiasmo y admiración, y les pregunta por el paso de su Amado:

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado. (CA 4)

A esta pregunta de la Amada, las criaturas responden, *hablando* por única vez en el poema,

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
e, yéndolos mirando,
con sola su figura

vestidos los dejó de hermosura. (CA 5)

Las criaturas de la naturaleza responden a la pregunta de la Amada, le hablan y le dan señales del paso del Amado por entre ellas. Ciertamente en esta respuesta de las criaturas, la naturaleza se (nos) muestra como *lugar* de manifestación del paso del Amado, pero también es esta respuesta una especie de estímulo o impulso que las criaturas entregan al Alma para que ésta siga en su búsqueda más allá de ellas. Pues, literariamente, en ese paso apresurado del Amado por entre las criaturas, éstas se vuelven signo de un misterio que las sobrepasa (Pikaza 1992:208). Por ello, Juan de la Cruz cita en el comentario a la cuarta canción el pasaje paulino (Rm 1,20), que dice, “las cosas invisibles de Dios, del alma son conocidas por las cosas visibles criadas e invisibles” (CB 4,1)

La riqueza simbólica que concentra esta canción/respuesta de las criaturas permite que la visión de la naturaleza desplegada en ella, adquiera distintos tipos de interpretación. Tanto por los elementos o términos hieráticos de procedencia bíblica como por la “noción” simbólica de la hermosura divina (reflejada en las criaturas), esta respuesta puede ser leída de manera teológica como ontológica o filosófica, de allí la importancia que adquiere en ámbitos religiosos como estéticos, con los que es posible distinguir el contraste que posee con la visión de la naturaleza configurada en la égloga Huidobriana.

Desde un punto de vista bíblico, la lectura de esta canción (CA 5), concilia dos temas fundantes del pensamiento religioso cristiano: la creación (del mundo) (Génesis) y la encarnación del verbo divino. El Amado es visto, según una antigua imagen de la tradición cristiana, como fuente u origen de vida y abundante manantial de gracia (que se derrama o esparce por el mundo) (Pikaza 1992:210). Las criaturas se conciben, de esta manera, como un don de la gracia divina, que se entrega amorosa y gratuitamente desde el creador hacia su creación: “Y así, en esta canción lo que se contiene en sustancia es: que Dios crió todas las cosas con gran facilidad y brevedad y en ellas dejó algún rastro de quien él era” (CB 5,1). A esta gracia derramada por el Amado en el mundo, se une la *mirada* creadora del Génesis (Gn 1,4): “Y vio Dios que estaba bien” o que todo era muy bueno (fórmula que se repite varias veces en el primer capítulo del Génesis); y la *figura*, “rostro” (Balthasar 1987:157-158 T.III) o “presencia” (Pikaza 1992:211) del Amado, que en su paso apresurado por entre las criaturas, prenda a éstas de su *hermosura* divina. Es esta *hermosura*, por último, la señal que en ellas deja el Amado: una invitación para que la Amada siga en su búsqueda, mientras que su *figura* y su mirada, es la entrega de su presencia y de su

amor desbordante en el mundo³⁴⁴. La imagen poética que suscita este paso del Amado por “entre” las criaturas, al conciliar estos temas fundantes del cristianismo, ha sido entendida como una “revelación de Dios por medio de la naturaleza” (Pikaza 1992:208) o como un encuentro del amor trinitario (Balthasar 1987:157 T.III) en el mundo. Lo importante es reconocer el grado de participación que adquiere la exégesis bíblica para comprender la visión de la naturaleza que elabora esta canción, como también observar que esa *hermosura* divina dejada (apresuradamente) por el Amado en las criaturas, es signo de una visión de la naturaleza entendida como *lugar* de encuentro y presencia de lo divino (Pikaza 1992:213).

Ahora bien, la imagen poética que esta canción elabora puede ser leída, por otro lado, a partir de un carácter simbólico de la naturaleza, que logra conjugar lo teológico con lo filosófico, por medio de la contemplación y del conocimiento de la belleza natural juzgada como imagen o reflejo de la belleza divina³⁴⁵. Desde aquí, los elementos que participan en la configuración de la imagen poética y que nos ayudan en la interpretación de esta respuesta de las criaturas al Alma, provienen de una antigua visión cósmica-ontológica, en la que confluyen varias tradiciones literarias, filosóficas y religiosas³⁴⁶.

³⁴⁴ La gracia derramada sobre la creación y la mirada del Amado que con su *figura* viste de *hermosura* el mundo, en el contexto de la noción bíblica y cristiana de estos elementos, Juan de la Cruz sostiene en el comentario a esta canción: “según dice San Pablo (Heb. 1,3), el Hijo de Dios *es resplandor de su gloria y figura de su sustancia*. Es, pues, de saber que con sola esta figura de su Hijo miró Dios todas las cosas, que fue darles el ser natural, comunicándoles muchas gracias y dones naturales, haciéndolas acabadas y perfectas, según dice en el Génesis (Gn. 1,3) por estas palabras: *Miró Dios todas las rosas que había hecho, y eran mucho buenas*. El mirarlas mucho buenas era hacerlas mucho buenas en el Verbo, su Hijo. Y no solamente les comunicó el ser y gracias naturales mirándolas, como hemos dicho, mas también con sólo esta figura de su Hijo las dejó vestidas de *hermosura*, comunicándoles el ser sobrenatural; lo cual fue cuando se hizo hombre ensalzándole en *hermosura* de Dios, y, por consiguiente a todas las criaturas en él, por haberse unido con la naturaleza de todas ellas en el hombre”. (CB 5,4).

³⁴⁵ Porque, como sostiene Juan de la Cruz, “es de saber que en la viva contemplación y conocimiento de las criaturas echa de ver el alma haber en ellas tanta abundancia de gracias y virtudes y *hermosura* de que Dios las dotó, que le parece estar todas vestidas de admirable *hermosura* y virtud natural, sobrederivada y comunicada de aquella infinita *hermosura* sobrenatural de la figura de Dios, cuyo mirar viste de *hermosura* y alegría el mundo y a todos los cielos” (CB 6,1).

³⁴⁶ En los comentarios a estas dos canciones, Juan de la Cruz tiende a una lectura (neo)platónica, cita a Agustín, el cual aparece como autoridad referente para la comprensión de esta visión simbólica de la belleza natural. Sobre esta lectura agustiniana por Juan de la Cruz, véase Marcel Bataillon, “*Sobre la génesis poética*

Al contemplar y conocer a las criaturas, descubre el Alma en ellas el vestigio de la belleza divina: “porque las criaturas son como un rastro del paso de Dios, por el cual se rastrea su grandeza, potencia, sabiduría y otras virtudes divinas” (CB 5,3). Las criaturas participan de estos atributos divinos, en la medida en que son imagen y reflejo de las dignidades divinas. Concebidas las criaturas como *medio*, la contemplación de su belleza o hermosura natural es considerada una apertura hacia lo trascendente, que permite ir en ascenso por la escala mística del ser, a partir de las formas visibles de la naturaleza a las formas invisibles de lo divino. Esta visión simbólica tradicional entrega una valoración positiva de la creación y de la naturaleza, pues supone que la contemplación de sus atributos (naturales) deben *leerse* al interior de una hermenéutica que las comprende como signos de Dios. De esta manera, la naturaleza es vista como una revelación de la hermosura de Dios que, al igual que el libro de las escrituras, necesita de una exégesis para su comprensión.

Esta visión tradicional de las criaturas como símbolo de lo divino, si bien establece una consideración positiva de la naturaleza, (respecto a la noción negativa que de ellas se elabora en la vía purgativa), la contemplación de las criaturas como vestigio de lo divino, sólo logra alcanzar un conocimiento limitado de Dios, pues en tanto vestigio, refleja una leve parte de la hermosura absoluta de Dios. De allí el problema que supone la noción de la naturaleza (o de lo visible) como símbolo, pues sólo es accesible a la vista de la Amada los atributos visibles de la belleza (la parte de la belleza visible), quedando en la oscuridad, la parte invisible o divina de la belleza total o absoluta. Esta visión además acrecienta la separación entre lo humano—el alma, la criatura—y Dios. La naturaleza vista como signo y el Amado como un Otro que se halla siempre más allá de las criaturas. De este modo, esta respuesta simbólica de las criaturas, en esta canción del *Cántico*, no hace sino profundizar en la Amada su nostalgia, ahora metafísica, por hallar al Amado. Como sostiene Colin P. Thompson, “el libro de la creación, si se lee correctamente, no proporciona respuestas definitivas sino que agudiza el deseo de encontrarlas e intensifica el dolor de no haberlas encontrado” (1993:90). Esta respuesta simbólica de las criaturas sólo sirven para avivar en el Alma, el deseo de ver a Dios: “y, por tanto, llagada el alma en amor por este rastro que ha conocido de las criaturas de la hermosura de su Amado con ansias de ver aquella invisible hermosura que esta visible hermosura causó” (CB 6,1).

Esta noción simbólica es (mayormente) *superada* en las canciones 13 y 14 (CA), cuando se produce el primer encuentro entre los amantes o se celebra

del cántico espiritual de San Juan de la Cruz”, en: *Varia lección de clásicos españoles* (1964:167-182).

el “día del desposorio” (CB 14-15, 2). En estas canciones es posible reconocer un segundo momento de la visión que de la naturaleza elabora Juan de la Cruz en el *Cántico*, “las criaturas [ahora] se afirman de manera rotunda, en lugar de negarse o de tomarse simplemente por signos para ser interpretados” (Thompson 1993:91). Si recordamos el contexto en el que surgen estas dos canciones, el Alma pedía al Amado que no le enviase ya más mensajero “que no saben decirme lo que quiero” (CA 6). La petición (desgarradora) de una entrega total del Amado, sin medios ni mensajeros, signos ni símbolos, aumenta la tensión de la búsqueda, el Alma “avanza” en su periplo de amor, deseando ante la cristalina fuente ver reflejados los ojos de su Amado que lleva en sus “entrañas dibujados” (CA 11), y alzándose luego en el vuelo mágico de una paloma, descubre la voz de su amado que irrumpe por primera vez en el poema (CA 12). En ese encuentro, en el alto estado espiritual de éxtasis gozoso que provoca la unión de amor, “comunica Dios al alma grandes cosas de sí” (CB 14-15,2), ante las cuales la Amada “no hace otra cosa sino contar y cantar las grandezas de su Amado” (CB 14-15, 2):

Mi Amado, las montañas
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos.
 La noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora. (CA 13-14).

La experiencia de ese encuentro (unitivo) ensancha-expande-dilata el alma/la mirada, renueva-transforma los ojos de la Esposa y (es) en la presencia del Amado (que) encuentra ya todas las cosas. El Amado aparece (primeramente) asociado con los elementos del espacio natural y en un marcado ritmo encantorio (López-Baralt 1998:71) van sucediéndose, como en una cascada de apasionadas, sutiles y sensuales imágenes líricas, desde visibles apreciaciones naturales hasta profundas percepciones interiores y paradójicas expresiones místicas (la música callada, la soledad sonora) (Balthasar 1987:161 T.III). Todo lo que en estas canciones se *declara*, sostiene Juan de la Cruz en los comentarios, “está en Dios eminentemente en infinita manera, o, por mejor decir, cada una de estas grandezas que se dicen es Dios, y todas ellas juntas son Dios. Que, por cuanto en este caso se une el alma con Dios, siente ser todas las cosas Dios [...] Y así, no se ha de entender que lo que aquí se dice que siente el alma es como ver las cosas en la luz o las criaturas en Dios, sino que en aquella posesión siente serle todas las cosas Dios” (CB 14-15, 5).

Si reparamos en la estructura literaria o en los recursos lingüísticos utilizados en estas canciones, notamos que en la lectura del primer verso, entre los términos o expresiones “Mi Amado” y “las montañas”, al suprimirse la cópula verbal, se produce una especie de pausa, intervalo o vacío, que al parecer nos logra manifestar una cierta intencionalidad de Juan de la Cruz de anular explícitamente el verbo, pues con ello se evidencia aquella *superación* de la visión simbolista que veníamos comentando. Al anular el verbo “ser” en la estructura de este verso, Juan de la Cruz, consigue borrar con ello la distancia y la diferencia, que supone para la estructura (o jerarquía) ontológica del ser, la separación entre la criatura y el creador (o la distancia entre lo visible/invisible, lo humano/divino). Estaríamos de esta manera fuera de una ontología del ser, pues el Amado/Dios/creador se halla implicado en su sujeto y en su predicado. (no hay un qué respecto de un qué, o un algo respecto de algo, sino la unión de todo en el todo). Lo que une al Alma con el Amado (o a las criaturas con el creador) no es el ser sino el amor. En esta canción el Amado es uno solo con el Alma y con las criaturas de la naturaleza. Para Hans Urs von Balthasar, “esto sólo puede ser obra del amor, porque, en cuanto al ser, la criatura es siempre diferente de Dios, mientras que la diferencia permanente constituye en el amor esponsal transformante la posibilidad del intercambio e inhabitación recíproco” (Balthasar 1987:140 T.III).

Estas canciones son la “comunicación de este exceso” (CB 14-15,5), en el que el Alma encuentra y siente en “Dios todas las cosas”³⁴⁷. Xabier Pikaza sostiene que, la naturaleza se presenta aquí “como lugar y espacio, expresión y hondura de una experiencia compartida” (1992:265). No son las criaturas ya vestigios de Dios, sino que estas criaturas *son* Dios. Para Orozco, en esta canción acontece una plena espiritualización de la naturaleza (2010:103-131), las criaturas quedan de algún modo deificadas ante este encuentro y renovación de los ojos de la Amada.

En estas dos canciones—o segundo momento de nuestro interés por la visión de la naturaleza en el *Cántico*—hemos pasado del afán

³⁴⁷ Sobre esto, sostiene Luce López-Baralt, “la protagonista, que había buscado a su Amado en los paisajes que apenas hollaba con su planta fugaz, descubre de repente que él no está en esos paisajes sino que *es* o que *incorpora* los paisajes mismos donde su buscadora lo intentaba encontrar: montañas, valles, ríos, aires [...] el Amado no tiene rostro, como tendrían las amadas tradicionales de Petrarca y Ronsard, sino que se concibe en los términos metafóricos de una cascada vertiginosa de espacios e incluso de tiempos y de situaciones inesperadas—noche, música, soledad, cena—que dejan sugeridas la anulación de contrarios: la elevación y la hondura, el sonido y el silencio, lo sólido y lo etéreo. Las imágenes alucinadas apuntan, curiosamente, a algo más: todos los registros sensoriales de melodías, de caricias táctiles y de deleites gustativos que el monje asceta tanto se negó en vida los reencuentra en Dios” (1998:72).

contemplativo de la hermosura divina reflejada en las criaturas (CA 5), o de la tendencia ascendente neoplatónica, al encuentro de amor entre el Alma y el Amado, de las criaturas y el creador. Unión de amor y cosmos (Pikaza 1992:261), de lo terrestre con lo espiritual, de lo divino con lo humano. De ese encuentro nace una nueva visión del mundo y de la naturaleza, ya no desde la perspectiva de las criaturas, sino desde Dios mismo (Thompson 1993:90), lo cual involucra un conocimiento esencial y la expresión de “palabras sustanciales” (Balthasar 1987: T.III). Juan de la Cruz logra traspasar y superar el esquema tradicional del simbolismo de las criaturas como imagen o vestigio de lo divino, a la vez que invierte la tradición ascendente (Thompson 1993:86) que conduce de lo visible a lo invisible³⁴⁸. (Quizás la importancia de ese encuentro entre los amantes, que logra el traspaso del antiguo esquema, Juan de la Cruz, lo encuentra en el amor humano del *Cantar de los cantares*. En este encuentro amoroso, como hemos notado, la visión de la naturaleza también se transforma³⁴⁹).

Hemos observado dos momentos de esa visión—de ese ver—la naturaleza, de lo sensible a lo divino y de lo divino a lo sensible. Que conlleva dos momentos en el conocimiento y contemplación de la naturaleza en el *Cántico*: conocer a Dios por las criaturas, modelo tradicional del simbolismo ascendente neoplatónico, a conocer las criaturas por Dios, modelo místico propuesto por el *Cántico*; modelo, este último, que Juan de la Cruz desarrolla también en *Llama de amor viva* (4.5). En este segundo momento, la unión de amor de esa unio mystica, es aquí *lugar* de encuentro de lo sensible en lo espiritual y de lo espiritual en lo sensible, como goce sensorial y espiritual (de esta posesión). Lo sensible y lo espiritual aparecen fundidos y confundidos en esta unión del Alma con el Amado, transformando y deificando las criaturas y al mundo a su paso. *Lugar* de encuentro, interiorizado, que logra “trascender” las condiciones temporales y espaciales de la naturaleza, al mismo tiempo, que la deifica.

³⁴⁸ Para Hans Urs von Balthasar, “en el *Cántico*, que contiene más temas agustinianos que las demás obras, emerge clara por primera vez la idea de que no es necesario elevarse a Dios mediante la antigua y medieval meditación anagógica de las criaturas, y que hay que encontrar la creación en Dios, sólo por la visión de Dios, por la participación anticipada de la *cognitio matutina*, por así decirlo. El único elemento anagógico de Juan es el amor, al que expresamente concede este atributo” (Balthasar 1987:156 T.III).

³⁴⁹ Para Cuevas, “la naturaleza es, por tanto, un punto esencial de arranque en el itinerario místico y estético de nuestro escritor. Pero también es un punto de regreso tras el periplo fascinante [...] “Estamos ante la concepción de la naturaleza como estímulo y como lazo, cuya integración se produce al final del camino espiritual, cuando la Esposa descubre en ella un don del Amado, que le ha de servir de recuerdo y deleite, naturaleza a-graciada o transformada por la gracia” (1979:45).

Tras analizar brevemente los dos momentos cruciales que configuran poética y espiritualmente la visión de la naturaleza desarrollada en el *Cántico* de Juan de la Cruz, podemos reconocer que los procedimientos lingüísticos que operan en la *Égloga* de Huidobro, no sólo se reducen a contrastar y transformar los modelos y figuras literarias de la tradición eglógica o bucólica renacentistas, como si pretendiesen desrealizar, desfamiliarizar, o desvirtuar la imagería y los contenidos literarios convencionales, sino también consiguen contrastar las nociones religiosas, filosóficas u ontológicas, que están como trasfondo de la visión sobre la naturaleza renacentista en la égloga sanjuanina. Esto último, de alguna manera, nos evidencia inconcusamente la pérdida de los modos de comprensión de los símbolos tradicionales que afecta el espacio lírico de la égloga Huidobriana. Lo cual lleva, de alguna manera, a la cierta imposibilidad de una lectura teológica basada según los criterios del pasado (bíblico), clásico (platónico) o renacentista (neoplatónico).

De este modo, la visión de la naturaleza en la égloga de Huidobro evoca una especie de contraposición a la naturaleza edénica y a la visión simbolista del cristianismo neoplatónico desarrollado en la canción 5 (CA) del *Cántico*. Los símbolos eternos, hieráticos de procedencia bíblica y la visión de la belleza natural como imagen o reflejo de la belleza divina, en cuya contemplación y conocimiento puede el alma ascender espiritualmente hasta el encuentro con Dios, son aquí contrastados con los motivos de una naturaleza deteriorada, equívoca, cuyo espacio se configura bajo los oscuros elementos de la ausencia y el silencio de lo divino como con la muerte de sus medios o mensajeros celestiales. Se derrumba la escala del ser que liga a las criaturas con el creador, rompiendo la estructura simbólica del universo antiguo del neoplatonismo cristiano, en el cual todo se ordena según la posición que ocupe dentro de la jerarquía de seres y valores. El poema acaba, de este modo, con una antigua visión del mundo en el que la jerarquía fundamenta la disposición y participación de las criaturas con el todo. El equívoco de los corderos señala por lo demás la alteración de esa armonía universal de la naturaleza renacentista que destinaba el lugar de lo finito y su participación o correspondencia ontológica en lo eterno. Los símbolos tradicionales en la égloga de Huidobro se han vuelto poética, espiritual y ecológicamente insostenibles. El simbolismo tradicional de una naturaleza edénica aparece bajo la mácula de unas criaturas confundidas, como si éstas se despidiesen de los últimos vestigios de pureza de un pasado ya irremediablemente e inexorablemente perdido. Las criaturas, aquellos “corderos equivocados”, son aquí la cruda realidad de un mundo desacertado.

Esto último nos permite pensar la visión de la naturaleza que se configura en la égloga huidobriana, estando más próxima al motivo de destrucción apocalíptica que bajo la perspectiva edénica del génesis bíblico, como una

especie de crisis, además, del concepto renacentista sobre la naturaleza y de perturbación de la armonía orgánica del ecosistema planetario. Estas consideraciones nos permiten suponer además algunas hipótesis que se plantean a una lectura que contrasta las dos visiones de la naturaleza propuestas en estas dos églogas. Frente a esto, consideramos que el desacierto que afecta a las criaturas de la naturaleza en la égloga de Huidobro se sigue de aquella introducción del elemento mecánico en los primeros versos del poema. Esto nos da pie para pensar, quizás, que aquel equívoco de la naturaleza fuese inducido por la intromisión del elemento tecnológico moderno en el espacio de la égloga tradicional; alterando, de esta forma, la antigua belleza natural y tradicional. Conmocionando y produciendo consiguientemente la ausencia del elemento divino como el silencio de la tradición. La naturaleza asoma aquí “ya no” desde sus caracteres sensuales, eróticos y espirituales, como en la égloga sanjuanina, sino desde las notas de degradación, entorpecimiento y desencanto.

Al contrastar estas dos visiones en torno a la naturaleza, podemos reconocer cómo en la égloga de Huidobro, la naturaleza ya no es concebida como *lugar* de encuentro y presencia de lo divino. Allí, la búsqueda del Amado vive sólo de pérdidas y ausencias, no es la escala de los seres que aproxima hasta Dios ni la gracia y hermosura de la figura divina derramada sobre la creación, menos aún, la noción elemental de la naturaleza sanjuanina que se extrae del *Cántico*, como el *locus* de la fusión de los amantes. De la unión mística entre lo sensible y lo espiritual. La naturaleza de la égloga huidobriana no emerge ya como la fuente ni el *lugar* para el hallazgo de esa otredad buscada.

1.5. Lo insólito: la vida tras la muerte del pasado y de la tradición

El viento que pasaba
Amontona sus lanas

Entre las nubes
Mojadas de mis lágrimas

Contra las expectativas y garantías del encuentro con lo divino, la égloga de Huidobro no ha hecho sino contrastar y frustrar los lugares propuestos por el *Cántico* para el encuentro del Amado. La égloga huidobriana señala que la unión amorosa con el Amado(a) está cegada para el hablante. El silencio y el equívoco de las figuras y símbolos de ese mundo pastoril, ideal y místico son señales de la aguda ausencia, la marca indeleble, de un mundo que ya ha desaparecido. Los signos de su ausencia se corresponden con las imágenes de un mundo degradado y con la interioridad del hablante que posee las mismas notas de extravío, pérdida y confusión. A ello, se suma el

tono de abatimiento, tristeza y el llanto conjunto del hablante y del cielo. De esta manera, como sostiene Goic, el poema de Huidobro conserva genéricamente su rasgo elegíaco: la lamentación por la pérdida del Otro divino y del mundo ideal de la égloga, cuyo código ha sido destruido (2012:64). Entonces,

A qué otra vez llorar
lo ya llorado

Estos últimos versos, George Yúdice los lee como: “a qué otra vez escribir lo ya escrito” (1978:92). Es la nueva condición del mundo moderno la que convence al hablante de la ausencia definitiva del antiguo Amado. Pero, en esa negación que reconoce la ausencia del Amado, la pérdida de la experiencia pasada, de los modelos tradicionales de comprensión de la naturaleza, de la interioridad y de la soledad espiritual, de las figuras literarias y de los símbolos religiosos, sucede una suerte de retorno al mundo habitual (reencuentro con el mundo), que cierra el poema; y, con este movimiento, se expresa paradójicamente la manifestación de una extrañeza y de un misterio que deja el Amado(a) en su paso por el mundo de la égloga huidobriana:

Y pues que las ovejas comen flores
Señal que ya has pasado

Es en este cierre del poema, o en el retorno a lo habitual, donde se hace manifiesto el paso del Amado(a), y la dificultad que genera esta *señal* para la comprensión final del poema. ¿Cómo debe ser interpretada y asumida esta *señal* que deja el Amado(a) en el mundo de la égloga huidobriana? Como una *señal* de que ya ha pasado y que, por tanto, está ausente de este mundo (Goic 2012:64), lo cual confirmaría la negación operada por el poema sobre los lugares propuestos por el “subtexto” sanjuanino para el encuentro con el Amado. O, más bien, ¿debemos dar crédito a que esta *señal* alude a algo que acontece, de manera gratuita, en el poema? A algo que sobreviene al final a modo de sorpresa que, aunque buscado, surge de manera inesperada, como una especie de actuación milagrera o mágica que logra conmocionar lo anteriormente dicho e invertir la ausencia en presencia. De este modo, algo de lo cual hasta ahora no habíamos tenido noticia en los lugares tradicionales contrastados por el poema, irrumpe, en forma imprevista; de repente, nos sobrecoge la sensación de que esa *señal* nos aleja de todo cuanto antes habíamos entendido. Una especie de júbilo recóndito, de dicha inesperada, parece embargar la experiencia del hablante, y del lector, tras la desolación a la que se la ha obligado a transitar por los espacios ya caducos del pasado y la tradición. Frente a esto, este desenlace de la experiencia poética suscitada al atardecer en el mundo de la égloga de Huidobro, pareciera o pretendiera transformar la ausencia en

presencia, aludiendo, quizás, a una suerte de fuerza oculta, secreta y misteriosa, como manifestación o producción de un imposible, que subyace en el poema y que genera el atractivo final de su interpretación y comprensión.

Pero, cómo comprender e interpretar esa *señal* que deja el Amado(a) en el poema. Pues, como podemos observar, esta *señal*, se nos presenta de manera enigmática, confusa pero inminente, que guarda o crea en su interior un secreto, que es el que posibilita su atractivo poético y el que demanda al lector, en forma parenética, desvelarlo, interpretarlo, para su encuentro o comprensión. Esta *señal* resulta enigmática en la medida que no podemos asir a su expresión un objeto ni una determinación semántica precisa. No alude a una entidad, ni a un referente estable. No anuncia ni enuncia ninguna denotación, sino, más bien, confirma lo que dice. El retorno a lo habitual: ‘las ovejas comen flores’, es la *señal* del paso del Amado. (Es un acto de habla o modo lingüístico, que J.L. Austin, define como ‘performativo’, “hace lo que dice”). Pero, frente a esta *señal*, no seguimos, de algún modo, anclados en una cierta ambigüedad que dificulta su interpretación. El *paso* del Amado(a), puede referir tanto a su ausencia como a su presencia en el poema. No genera esto una especie de imposibilidad de comprender no sólo la imagen poética creada a partir de esta expresión oscura e incongruente, sino el poema en su cabalidad, su sentido final.

Este cierre del poema nos confirma una manera de operar con el lenguaje, un modo de hacer con las palabras, que más allá de los contenidos, motivos, figuras y símbolos literarios, a nuestro parecer, es aquí donde los procedimientos lingüísticos del estilo huidobriano se acercan a la forma de proceder de los lenguajes místicos, en la medida que entendamos la mística como un lenguaje³⁵⁰. Para Michel de Certeau, “es ante todo de esta manera como son místicas: oscurecen o hacen desaparecer las cosas designadas; las occultan en un lugar secreto, inaccesibles, como si entre el referente mostrado y el significado que lo señala, el sentido que los articula se derrumbara. Esta ruptura es la caída del signo. Quedan las palabras giradas de tal manera que muestran su propio estatuto: una impotencia” (2006:147).

³⁵⁰ En este sentido, seguimos la propuesta de Michel de Certeau, para el cual, la mística define fundamentalmente una manera de hablar, un *modus loquendi*, una práctica de la lengua, un estilo, “puesto que al decir ‘místico’ se alude a un lenguaje. Por lo general, en efecto, se utiliza ‘espirituales’, ‘contemplativos’ o ‘iluminados’ para designar su experiencia, y ‘místicos’, a propósito de su discurso [...] El propio adjetivo ‘místico’ califica un género literario, un ‘estilo’[...] Es ‘místico’ un ‘modus loquendi’, un ‘lenguaje’” (2006:117).

Este uso del lenguaje, este hablar en “extrañas figuras y semejanzas” como decía Juan de la Cruz en el prólogo a la prosa de las canciones, esta producción de misterio y secretos, es lo que acerca a los dos poemas, a las dos églogas, que hemos contrastado en sus motivos y figuras, en los lugares propuestos para la búsqueda del Amado. Aquí, en este modo de proceder, en esta expresión de términos, frases extrañas, inauditas, respecto a la norma común, al uso vulgar y habitual de la lengua, es donde confluyen estas dos églogas. Un lenguaje extraordinario que produce un “*virtuosismo* (técnico) para hacer confesar a las palabras lo que éstas no pueden decir” (Certeau 2006:39), que impulsa la presentación de un imposible: hacer de la ausencia una presencia. Este lenguaje paradójico es el que afecta la comprensión, que perturba el pensamiento discursivo, la representación conceptual, pero que estimula la interpretación, en la medida que oculta, enigmáticamente, un secreto, que sólo el lector en su interior puede descifrar; pues, como nos recuerda, siempre, Juan de la Cruz, en el prólogo a las canciones del *Cántico*, estas cosas del decir místico, “no solamente se saben, mas juntamente se gustan”. Es en este decir que logra conmocionar lo acostumbrado, invirtiendo la habitual conexión entre las palabras y las cosas, la modificación tangible de la naturaleza externa en el mundo de la obra, donde la égloga Huidobriana encuentra los efectos maravillosos del paso del Amado(a) por su mundo, el mundo de la obra poética. Aquí, tras la muerte y el silencio de la tradición y del pasado, sigue emergiendo, como de la fuente, el *lugar* donde nace lo nuevo. Un *lugar* que es un no-lugar, *utopos*, un enunciado que deja un vacío, el vacío de la conexión entre el signo, el referente y el significado. Un vacío que debe ser llenado sólo por el lector, el oyente, o el que contempla el poema. Un vacío que adquiere los efectos paradójicos de lo apocalíptico, en tanto destrucción y revelación. Un vacío que clama por “*un nombre nuevo* que nadie conoce, sino el que lo recibe” (Ap 2,17). De este modo, el encuentro con lo deseado, (con lo esperado), con lo buscado, es una propuesta que exhorta al lector, pero que su sentido final, es decir, el hallazgo o el desencuentro, sólo corresponde en última instancia, a la decisión del lector.

La égloga de Huidobro—al tensar motivos o fragmentos de motivos desgarrados, en una tragedia concisa pero que pretende abarcarlo todo: poeta, mundo, dios—consigue conservar, a nuestro parecer, el fondo desiderativo de la búsqueda del Amado propuesta por el *Cántico* sanjuanino. Logra captar el contenido intencional de esa pregunta no contestada, el rasgo desiderativo de esta esfera religiosa; y lo mantiene como *lugar* de proyección, en el seno de un instante. Instante que, para la experiencia mística, como señala Ernst Bloch, no se encuentra ya en el tiempo (Bloch 2007:426 T.III). El cierre del poema proyecta, a nuestro parecer, el conflicto entre el lenguaje y la experiencia, entre el lenguaje y la representación, por medio de esa noción mística del *nunc stans* o *nunc*

aeternum, es decir, el instante en que se intercambian las contraposiciones más radicales: instante (presente ahora) y eternidad, pero que, en el poema de Huidobro, señala la unión entre el pasado ideal (ya perdido) y el mundo actual (aún no del todo definido y concluso), y cuyo correlato metafísico de dicha proyección, sigue siendo, según la terminología de Ernst Bloch, lo oculto, lo aún-no definitivo, lo posible, que en cuanto maravilloso, irrumpe en el poema, transformando lo habitual: en donde lo imposible pareciera ser posible; de la muerte de la tradición y del pasado surge nueva vida. El poema logra construir, en/por la fuerza inmanente del lenguaje poético, la presencia de algo que pasa por el poema y que actúa trastornando el orden natural, modificando la relación con el pasado y la tradición, e invirtiendo (escatológicamente) la muerte en vida. La constatación última que nos confirma que hemos vuelto al orden habitual, en donde “verdaderamente” “las ovejas comen flores”, es *señal* de que hay algo que ha *pasado* ya, pero que vive aún no del todo concluso, tras la muerte de las figuras y los símbolos tradicionales, en el poema. Algo que nos exhorta a desnudar su secreto.

Al conceder al poema esta especie de conservación y de proyección de aquella interrupción suprema que supone el arrebató místico, como fe en lo maravilloso, fe de la esperanza, de lo paradójico, y no como una constatación real objetiva; la búsqueda del Amado(a) (poeta, mundo, siglo, poesía) se desenvuelve en el poema, en la tensión operada entre esos dos polos, en el intersticio entre dos tiempos o movimientos. Entre la nada o ese “En vano”, que supone la evidencia de la ausencia del Amado y de su mundo, la negación del pasado y de sus símbolos tradicionales, (como un ya-no); y lo maravilloso, la sorpresa, lo insólito, el asombro, (en tanto un aún-no), del cual depende el poema, el mundo (moderno) y la poesía, para su manifestación y regeneración.

2. *Ecuadorial*: el empleo del modelo literario y del imaginario apocalíptico

Ecuadorial (1918) es un poema largo, de 323 versos. Como ya hemos indicado anteriormente, en la introducción de esta investigación y en el estado de la cuestión, este poema se configura a partir de los recursos empleados por el llamado estilo Nord-Sud o cubismo literario junto con los motivos y modelos del lenguaje de la apocalíptica judeocristiana. Leamos a continuación algunos fragmentos de esta obra, para luego pasar a su análisis.

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

Saliendo de sus nidos

Atruenan el aire las banderas

LOS HOMBRES

ENTRE LA HIERBA

BUSCABAN LAS FRONTERAS

Sobre el campo banal

el mundo muere

De las cabezas prematuras

brotan alas ardientes

Y en la trinchera ecuatorial

trizada a trechos

Bajo la sombra de aeroplanos vivos

Los soldados cantaban en las tardes duras

Las ciudades de Europa

Se apagan una a una

Caminando al destierro

El último rey portaba al cuello

Una cadena de lámparas extintas

Las estrellas

que caían

Eran luciérnagas del musgo

Y los afiches ahorcados

pendían a lo largo de los muros

Una sombra rodó sobre la falda de los montes

Donde el viejo organista hace cantar las selvas

El viento mece los horizontes

Colgados de las jarcias y las velas

Sobre el arco-iris

Un pájaro cantaba

Abridme la montaña

Por todas partes en el suelo

He visto alas de golondrinas

Y el Cristo que alzó el vuelo

Dejó olvidada la corona de espinas

Sentados sobre el paralelo
Miremos nuestro tiempo

SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO

[...]

Llegamos al final de la refriega
Mi reloj perdió todas sus horas

Yo te recorro lentamente
Siglo cortado en dos

Y con un puente

Sobre un río sangriento
Camino de occidente

[...]

Y los santos en tren

buscando otras regiones

bajaban y subían en todas las estaciones

[...]

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios

A DÓNDE IRÁS

Caminando al destierro
El último rey portaba al cuello
Una cadena de lámparas extintas

Y ayer vi muerta entre las rosas
La amatista de Roma

ALFA

OMEGA

DILUVIO

ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recommenzado

Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado

Sigamos nuestra marcha
Llevando la cabeza madura entre las manos

EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO

Aquella multitud de manos ásperas
Lleva coronas funerarias
Hacia los campos de batalla

Alguien pasó perdido en su cigarro

QUIÉN ES

Una mano cortada
Dejó sobre los mármoles
La línea ecuatorial recién brotada

Siglo

Sumérgete en el sol
Cuando en la tarde
Aterrice en un campo de aviación

Hacia el solo aeroplano
Que cantará un día en el azul
Se alzarán de los años
Una bandada de manos

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVIÓN DE CRISTO

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El Fin del Universo

2.1. Estructura y temática

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas³⁵¹

Estos dos primeros versos que inician el poema, nos presentan de manera identificativa y descriptiva los elementos que conforman la unidad (conceptual) de la obra: tiempo, experiencia y canto (poesía). La forma imperfecta del verbo con el que comienza el primer verso del poema, sugiere el modo de narración temporal de los mitos, es decir, alude a un tiempo originario, cosmogónico, en el que acontece la natividad del hablante en términos visionarios: abrir los ojos, despertar, ver; refiriendo a un cambio de percepción o a una nueva conciencia del sujeto que experimenta, adquiere o descubre, el canto sobre aquellas *lejanías desatadas*.

La génesis de la obra (origen del mundo poético—espacio lírico de la obra) se expresa como un acontecimiento fundacional, *adánico*, que abre o inicia el campo axiológico del discurso, el cual se encuentra dirigido hacia lo lejano o lo último, es decir, hacia el campo teleológico del discurso poético. Este campo teleológico se configura también en la obra como fin, término o límite último del espacio lírico del poema. Esta relación entre lo originario—inicio y fin—último o lejano, que establece la dialéctica desplegada entre el campo axiológico y teleológico en estos primeros versos, señala además la completa interrelación que el poema establece entre la trama lírica de la obra y la trama cósmica o temporal del mundo extraliterario. Esta cuestión se vuelve mayormente comprensible, cuando leemos el verso que finaliza el poema, clausurando con ello el mundo poético y sellando el mundo extraliterario, con la hecatombe inminente de,

El Fin del Universo³⁵²

Como podemos observar, *Ecuadorial* se inicia con la configuración temática y estructural del mundo lírico de la obra y se cierra con el anuncio de “El fin del Universo”. Irrumpe con la fuerza ostensible de todo lo que comienza y acaba con el declive crepuscular de todo lo que cesa. La congruencia entre el despliegue del discurso poético y la historia del mundo intraliterario y extraliterario, destina la interrelación que el poema establece entre la trama lírica de la obra y la trama cósmica o temporal del mundo. De este modo, el fin del mundo se convierte además en el fin del discurso poético, o viceversa. La dialéctica entre el campo axiológico y el campo teleológico del discurso poético como también la conformidad entre poema y mundo

³⁵¹ *Ecuadorial*, [1-2], p. 491.

³⁵² *Ibid.*, [323], p. 504.

en *Ecuatorial*, permite apreciar cómo el poema conserva y continúa con el modelo estructural y temático que ofrece el texto bíblico. Pues, como señala Paul Ricoeur, la Biblia se inicia con el relato sobre “el comienzo de los tiempos y se concluye con su fin. En este sentido, es la Biblia la grandiosa trama de la historia del mundo, y cada trama literaria es como una miniatura de la gran trama que une el Apocalipsis al Génesis” (1987:48). Por otro lado, Jacob Taubes considera que esta dialéctica entre axiología (creación, origen: génesis) y teleología (redención) constituye los focos o polos de la elipsis que elabora el lenguaje de la escatología, por lo cual se encuentra ésta afectada por una hermenéutica que tiende constantemente a la “autonomización de los polos” (valor o ideal). Para Taubes, “solo en la dialéctica entre axiología y teleología es posible una ontología apocalíptica. Un acontecer deja entrever siempre el alguna vez de la creación: relación axiológica. Dado que el alguna vez de la creación se deja entrever en el acontecer, remite al alguna vez de la redención: relación teleológica. Así, la historia es el medio entre creación y redención” (2010:33). A medida que avancemos en nuestro estudio, podremos reconocer la problemática que ejerce en *Ecuatorial* esta última cuestión aludida, por el momento, nos bastará con indicar que, la confluencia existente al nivel estructural y temático entre la trama lírica y la trama cósmica y temporal que desarrolla el poema, concentrará una de las claves más elementales para comprender la relación que se origina entre *Ecuatorial* y los lenguajes bíblicos del Génesis y del Apocalipsis.

Ahora bien, la descripción operada sobre estos dos primeros versos con los que se inicia el poema, nos permite reconocer cómo este nuevo ver o esta nueva conciencia adquirida por el sujeto se asocia directamente con el encuentro o descubrimiento de ese canto poesía, (como un nuevo saber—revelado—que modifica al que lo recibe). A partir de los dos primeros versos del poema, podríamos sostener que, en *Ecuatorial* nos enfrentamos o estamos en presencia de una experiencia reveladora—en la que la facultad visionaria del hablante adquiere una suscitada importancia para la configuración de las imágenes del poema—y frente a un eje temático—y a una trama lírica—que versa en torno a la transmisión o comunicación de esas *lejanías*, que se hayan desatadas por el mundo de la obra. En esta última noción pareciera conjugarse, a nuestro entender, en una peculiar relación estético-escatológica, las convenciones literarias del momento—aquellas “realidades lejanas” promulgadas por el cubismo literario—y un contenido escatológico, es decir, un discurso sobre las más lejanas o últimas cosas (*éschatos*): una preocupación existencial por el destino y el sentido último del cosmos, la historia y la vida. Es decir, el poema relaciona los modos y el proceder de los lenguajes artísticos de la vanguardia poética, con todo el bagaje de dificultades hermenéuticas que presupone el conflicto que estos procedimientos establecen con los modelos tradicionales de

representación en el arte, junto a una reflexión en torno a esas últimas y lejanas cuestiones inaccesibles al pensamiento humano.

A partir de estos elementos, podemos observar cómo el poema adquiere desde su comienzo la fisonomía de un relato de visiones reveladoras en torno a lo lejano y lo último; y la relación que se establece, de este modo, entre *Ecuatorial* y los lenguajes apocalípticos. Las lejanías se encuentran tan desatadas, que el poema parece contemplar y acoger en su seno, los modelos literarios, los símbolos e ideas tan remotas en el tiempo, como las de la antigua tradición apocalíptica judeocristiana³⁵³. Dada esta primera

³⁵³ El término apocalipsis (ἀποκάλυψις), de acuerdo a su origen etimológico en griego (clásico), proviene del verbo *apocalypto* (ἀπο-καλύπτω), que significa revelar, descubrir, desnudar o dar a conocer. En tanto posee la partícula negativa que antecede al verbo *kalypto* (καλύπτω): ocultar, cubrir, envolver; el término apocalipsis se refiere a la acción de enseñar, mostrar o revelar aquello que antes se hallaba velado o encubierto. La novedad que implica la acción que confiere sentido al término, destina una radical importancia para su comprensión, a la sensación (ver o percibir) y a la experiencia de una conciencia que descubre lo que antes yacía o le era oculto o escondido. Por otro lado, la misma acción presupone la existencia de aquello que es descubierto por el sujeto agente de la acción. De este modo, la acción de revelar o descubrir difiere de la acción productiva de inventar o crear.

Apocalipsis es también el nombre del último libro de la Biblia y, a partir de él, la ciencia de las religiones designa con este término a un conjunto de textos judeocristianos, provenientes del Antiguo y del Nuevo Testamento, y a una serie de escritos apócrifos redactados mayoritariamente durante los siglos comprendidos entre el II a.C. al II d.C., es decir, de acuerdo a esta periodización clásica para comprender la elaboración de los escritos apocalípticos, éstos corresponden a la etapa más tardía del judaísmo (Von Rad 1973:382) y a la irrupción histórica, en el seno del judaísmo, de las primeras comunidades de cristianos. Sin embargo, los vestigios más antiguos que se conocen de este tipo de literatura, provienen de las secciones el *Libro de los Vigilantes* y el *Libro de la Astronomía* del texto etíope de Henoc (1Hen 6-36; 72-82), fechados alrededor de los inicios del segundo período sadoquita, circa 400-200 a.C. (Sacchi 2004:189). Por lo cual, los materiales propios de la temática apocalíptica conocidos hasta el momento, da pie para considerar que éstos se remontarían a etapas anteriores a la expansión del helenismo en la región de palestina. (Por otro lado, la clasificación de literatura apocalíptica también se aplica a algunos textos literarios gnósticos. Sobre éstos, véase la edición castellana de los manuscritos de la “biblioteca” de Nag Hammadi, realizada por Antonio Piñero: *Apocalipsis y otros escritos*, Vol. III, Madrid, Trotta, 2000). Ahora bien, de manera general se designa a la apocalíptica como literatura de revelación, de acuerdo al significado del término griego. No obstante, si bien desde un punto de vista formal resulta relativamente fácil establecer los aspectos más propios que constituyen a la apocalíptica, no existe un consenso claramente definido entre especialistas y exégetas para acotar los contenidos de este tipo de literatura, “pues temas y motivos característicos de estos libros se encuentran en otros no apocalípticos y, por el contrario, hay escritos claramente apocalípticos que no

cuentan con todas las características comunes a tal género” (Díez 1984:45). Por este motivo, Paolo Sacchi sostiene que no existe una interpretación exclusiva para definir a la apocalíptica, por lo que resulta sumamente complejo establecer un repertorio único de los textos apocalípticos en el que los especialistas estén todos de acuerdo (1979:55-56), como también una periodización estricta que sirva de medida estandarizada para la comprensión de éstos. A partir de la obra de Klaus Koch, *Ratlos vor der Apokalyptik* (1970), se ha generado una extensa discusión entre los especialistas, tendiente a ampliar el concepto de apocalíptica, de tal modo que no sólo sirva para designar y periodizar un fenómeno literario, sino que además abarque un sentido mucho más amplio, comprendiendo además un fenómeno de carácter intelectual, teológico, ideológico, como también una “específica situación vital” (*Sitz im Leben*) y “el carácter de ser un modo de ver el mundo” (Von Rad 1973:382). De esta manera, se ha optado por establecer, al interior del concepto que define a la apocalíptica, una distinción entre una faceta propiamente literaria: la apocalíptica como género literario, y una faceta intelectual: la apocalíptica como modelo y corriente de pensamiento religioso, que forja una determinada producción literaria, simbólico-mitológica, político-ideológica y teológica, cuyos rasgos característicos se circunscriben en la dinámica social y religiosa del judaísmo del Segundo Templo (Blanco 2013:55-59). La periodización propuesta concede que, en la definición de la literatura o corriente intelectual apocalíptica, prevalecerían entre los materiales que componen sus contenidos, elementos sincretistas provenientes de concepciones del período helenista, e inclusive nociones y motivos más antiguos, procedentes de la cultura irania, las cuales singularizarían el lenguaje de la apocalíptica, al ampliar el contenido de varias ideas y creencias de los textos proféticos judíos anteriores. Aunque, “la problemática judía hunde siempre sus raíces en su propia tradición” (Sacchi 2004:226), es imposible no reconocer que la apocalíptica asume distintas corrientes de tradición (Collins 1997:7), por lo cual, no nos debe parecer sorprendente la hipótesis que acepta la incorporación de materiales exógenos entre las preocupaciones que definen los contenidos más propios de la apocalíptica, pues, como señala Gerhard von Rad, “el ocuparse con los materiales de conocimiento de otros pueblos era propio de la sabiduría israelítica ya desde los días de Salomón” (1973:397). La fusión de materiales tradicionales foráneos plantearía, sobre la base del legado tradicional del judaísmo clásico, problemas y desafíos esencialmente nuevos, durante los siglos que comprende la producción intelectual de la apocalíptica judía y de las primeras comunidades cristianas. Por su parte, a la tríada de factores propuestos por Paul Hanson para evitar el abuso heterogéneo del término: la apocalíptica como género literario, la apocalíptica como escatología, la apocalíptica como universo simbólico, en su obra *The Dawn of Apocalyptic* (1979:11-12), Carlos Blanco, añade la consideración de la apocalíptica como fenómeno sociológico, político e histórico, “es decir, en cuanto que universo simbólico insertado dentro de un escenario histórico, con el cual se establece una influencia recíproca insoslayable” (2013:55-56). A medida que avancemos en nuestra lectura de *Ecuatorial*, iremos identificando a nivel formal y de contenido estos rasgos comunes que participan de la literatura apocalíptica, como, por lo demás, trataremos de circunscribirlos en el contexto histórico en el que éstos fueron elaborados. Para una descripción de estos rasgos formales y de contenidos del lenguaje de la apocalíptica, a partir de los estudios de James Barr, Klaus Koch y

aproximación, es oportuno reconocer la configuración del hablante como visionario—es decir, distinguir el lugar desde el que enuncia y anuncia lo que ve—y la sensibilidad perceptiva, expresiva e imaginativa de los procedimientos lingüísticos destinados a articular y a traducir las cosas y los acontecimientos de los que es testigo primordial del discurso: la configuración de imágenes verbales; materia prima de este tipo de relatos, en donde los signos se vuelven señales y las señales se convierten en indicios. La identificación del hablante y de los procedimientos lingüísticos, nos permitirá reconocer las relaciones que el poema guarda con las imágenes, los símbolos y los motivos literarios, como con la estructura y el modelo de pensamiento de la tradición literaria apocalíptica judeocristiana, particularmente con el Apocalipsis bíblico de Juan; libro con el que *Ecuatorial* dialoga, interpreta y se diferencia, sirviendo en varios momentos del poema como subtexto de la trama lírica.

2.2. El hablante y la fuente de la sabiduría revelada

Para iniciar esta identificación del hablante y comprender el alcance que adquiere con los lenguajes apocalípticos, es oportuno contrastar la fuente y la adquisición de ese conocimiento o nuevo saber revelado: aquellas lejanías desatadas en el poema. Frente a esto, es pertinente distinguir primeramente que, de manera muy cercana a como comienza *Ecuatorial*, la mayor parte de los apocalipsis incluyen una presentación episódica del relato de visión (Toribio 2007:42) y, por otro lado, los textos proféticos también otorgan el carácter de acontecimiento a aquel proceso de revelación (Von Rad 1973:81-95), el cual se constituía fundamentalmente por medio de una visión. Ahora bien, como sostiene Gerhard von Rad, la sabiduría especial que adquiere el vidente en los escritos apocalípticos “se funda en un carisma divino” (Von Rad 1973:385). Dios es quien inicia a un hombre por medio de visiones y sueños o por una iluminación especial. El contenido de la revelación versa, como resume de manera ejemplar John J. Collins, en torno al desvelamiento de los misterios del mundo celestial o sobre el juicio escatológico, es decir, sobre el final de la historia y la transformación futura que habrá de afectar al cosmos, a la naturaleza y al individuo (1997:2-3). Cada uno de estos contenidos presupondrá el desarrollo de determinadas categorías teológicas en la apocalíptica. Estas revelaciones, que refieren a realidades últimas y lejanas en el orden de lo perceptible y conceptual, se entregan a menudo por medio de un agente

Paolo Sacchi, véase (Díez 1984:45-48). Por otro lado, en relación con el estudio de los tres ámbitos fundamentales que caracterizarían a lo apocalíptico: el literario, el ideológico y el social, Julio Treballe, distingue entre los términos apocalipsis: como género literario; apocalíptica: como ciencia que trata sobre la revelación; y apocalipticismo: como fenómeno social constituido por los movimientos y grupos de carácter apocalíptico de una determinada época (2001:60-61).

sobrenatural, un intermediario celestial, frecuentemente un ángel, enviado a dar la palabra o a interpretar aquellos signos divinos inaccesibles para el entendimiento humano (Díez 1984:45; Lozano 2002:59-60). El inicio del Apocalipsis de Juan es ilustrativo en este sentido, en él se establece el origen divino de la revelación bajo el aspecto de su transmisión intermediada (Toribio 2007:203):

Revelación de Jesucristo; se la concedió Dios para manifestar a sus siervos *lo que ha de suceder* pronto; y envió a su ángel para dársela a conocer a su siervo Juan, el cual ha atestiguado la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo: todo lo que vio (Ap 1,1-2).

Por su parte, el *Libro de Daniel*, texto clave para la comprensión de varios elementos esenciales que constituyen el género apocalíptico, define el carácter de ciencia sagrada y de origen divino que poseen las visiones o revelaciones en la literatura apocalíptica (Eliade 2012:320T.II), al provenir de la misma fuente del orden y del conocimiento (las ciencias, las técnicas) sobre el cosmos, la naturaleza y la historia. La legitimidad de esta sabiduría revelada se fundamenta en Dios, pues sólo él otorga:

sabiduría a los sabios
y ciencia a los expertos.
Él revela honduras y secretos,
conoce lo que ocultan las tinieblas,
y la luz le acompaña. (Dn 2, 21-22).

Si bien existen diferencias entre los especialistas al momento de establecer una clara definición sobre el género literario apocalíptico, se suele aceptar el análisis que John J. Collins desarrolla en torno a los elementos formales y de contenidos que permiten clasificar y agrupar este tipo de textos (1979:1-20). En este artículo, Collins propone una definición del género literario de la apocalíptica judía, prestando atención a los criterios de “marco narrativo” y a los contenidos de la revelación. De este modo, para Collins,

Apocalypse is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world (1979:9).

Este criterio de definición basado en un marco narrativo regulador de los aspectos formales y estructurales, y en la identificación del contenido

(motivos, ideas y creencias) que comunican los relatos apocalípticos, será indispensable para nuestro análisis del poema *Ecuatorial* en relación con la literatura apocalíptica. Asumiendo esta cuestión, si tomamos en cuenta estos elementos característicos de la tradición apocalíptica judeocristiana, podemos observar el contraste que éstos suponen con la experiencia visionaria del hablante descrita al inicio de *Ecuatorial*; pues al aludir con la imagen de esos “párpados sin alas”, al parecer, demuestra la falta o ausencia de un ser angélico mediador de las visiones o revelaciones en el poema y, con ello, manifestaría expresamente el carácter no divino de la revelación a la que accede el hablante. La problemática que expresa la poesía de Huidobro en torno a la ausencia de mensajeros o de medios para la comunicación con lo celestial o lo divino, nos es conocida ya desde nuestro anterior capítulo dedicado al estudio del poema *Égloga*. A raíz de este estudio y de la primera descripción operada sobre *Ecuatorial*, podemos conjeturar que, esta ausencia es la manera más propia con la que la poesía de Huidobro ingresa y se relaciona con las ideas y las creencias de la literatura mítico-religiosa cristiana. Demuestra el derrumbe y la consecuente pérdida del simbolismo sobre la jerarquía cósmico-universal antigua. Frente a esto, podemos reconocer cómo la ausencia de un ser angélico en el poema contrasta, por lo demás, con una de las mayores preocupaciones que definen a la apocalíptica, su reflexión en torno a la angelología.

Aunque carezca de mensajeros celestiales y de aquel carácter divino de la revelación, como veremos, *Ecuatorial* utiliza sin embargo varios de los elementos formales característicos de la literatura apocalíptica. En este sentido, la configuración del hablante, figura de la enunciación o sujeto de la escritura, aparece en el poema representado desde diferentes perspectivas—en línea con la noción cubista de la superposición de distintos planos semánticos convergentes dentro de una misma idea—éste es a la vez vidente, testigo e intérprete experiencial del relato. Por momentos, adquiere una voz colectiva. Por otro lado, se describe bajo los rasgos de aventurero, explorador, marino y viajero; extranjero, natural de otro lado, lejano, pues el “aquí” en el que se haya no es su casa. En estos elementos figurativos del hablante, podemos reconocer, como veremos, el modo como se aproxima el poema con los tradicionales esquemas o modelos literarios del género apocalíptico, el viaje del escritor o vidente por lejanos espacios cósmicos o por las alturas celestiales (Von Rad 1973:385-386).

Yo he embarcado también
Dejando mi arrecife viene a veros

Las gaviotas volaban en torno a mi sombrero

Y vio alumbrar las vírgenes encinta³⁶⁸

Además del Apocalipsis de Juan, es posible rastrear la existencia de estos signos sobre el fin del mundo en el resto de la literatura apocalíptica judeocristiana. Aparecen en forma clara tanto en los pasajes apocalípticos de los evangelios sinópticos del Nuevo Testamento (Mt 24, Mc 13, Lc 21), como también en los grandes apocalipsis del siglo I: IV Esdras (las tres primeras visiones) y en II Baruc (Muñoz 1985:130). Domingo Muñoz considera la existencia de una especie de recopilación o catálogo de estos signos del fin en la literatura apocalíptica, cuya fuente provendría fundamentalmente de materiales literarios de los textos proféticos en los que se anuncia el “día de Yahvé” (Muñoz 1993:436), o también llamado día de la ira, la venganza o la cólera de Yahvé. Estos materiales constituyen la base simbólico-mitológica de los relatos apocalípticos en los que se describen aquellos atroces acontecimientos que deparará el fin del mundo, los cuales en la representación del día de Yahvé eran considerados verdaderas “teofanías negativas” para los profetas (Eliade 2015:122). Al texto del profeta Amós (5,18-20), sobre los que esperan o desean la llegada del “día de Yahvé”, se la ha conferido una posición clave para la comprensión sobre este tipo de relatos, aunque es difícil hallar en él, la claridad suficiente para resolver y proponer una definición sobre éstos;

¡Ay de los que ansían el Día de Yahvé!
¿Qué creéis que es el Día de Yahvé?
¡Es tinieblas, que no luz!
Como cuando uno huye del león y se topa con un oso,
o, al entrar en casa, apoya una mano en la pared
y le muerde una culebra...
¿No es tinieblas el Día de Yahvé, y no luz,
lóbrego y sin claridad?

Si bien, como distingue Gerhard von Rad, no son muchos los textos proféticos que hablen en forma expresa del “día de Yahvé”, en todos encontramos reflejados el mismo círculo de ideas y motivos, “sus elementos individuales se repiten, rasgo a rasgo, en los vaticinios de los profetas” (Von Rad 1973:160). De los dieciséis testimonios o pasajes documentados por Gerhard von Rad (1973:156-161), se puede distinguir que “el día de Yahvé”, constituye un acontecimiento eminentemente bélico (Von Rad 1973:159), en el que las calamidades cósmicas, naturales, sociales y políticas, se conciben como signos e instrumentos del juicio de Dios (Muñoz 1985:152). Forman parte de lo que Peter Sloterdijk llama la “pedagogía de la ira de Dios contra su propio pueblo” (2010:111). La airada y catastrófica intervención divina en los acontecimientos históricos,

³⁶⁸ *Ecuatorial*, [150-155], p. 497.

naturales y en los asuntos humanos posee, sin embargo, una contraparte mayormente positiva, pues se le considera un acto de justicia, de restauración política y de una regeneración cósmica, pues, “Yahvé será un refugio para su pueblo, una fortaleza para los hijos de Israel” (Jl 4,16). En estas creencias se puede ya visualizar la idea fundamental que configura la esperanza futura judía, la cual reside en la completa soberanía de Yahvé sobre el cosmos y las decisiones humanas, pero también nos permiten comprender que, las nociones de juicio y justicia son, para Israel, sinónimos de salvación y de una nueva creación (Mowinckel 1975:157-158). En este sentido, en la expectación del día de Yahvé, “se ha visto a menudo el núcleo de la escatología profética” (Von Rad 1973:156)³⁶⁹. Entre las consecuencias

³⁶⁹ Aunque Sigmund Mowinckel descarta la existencia en estricto rigor de una escatología en la sentencia de Amós (5,18) sobre el “día de Yahvé”, pues prefiere hablar, para el ámbito del judaísmo primitivo, de una esperanza futura y de una esperanza de restauración de índole mundana, nacional y política, basadas en las creencias religiosas sobre la elección y la alianza entre Yahvé e Israel, en las cuales no se evidencia aún, en tiempos de los profetas antiguos, ningún concepto escatológico o doctrina relativa al fin del mundo ni a los novísimos (1975:144). Los profetas de esta época manifiestan una preocupación nacional, pues hablan de la destrucción de Israel a manos de Asiria o de Babilonia por designio de Yahvé, y no de la destrucción cabal del mundo (1975:144). Bajo esta constelación de ideas mundanas, nacionales y etnocéntricas, Mowinckel identifica la citada sentencia de Amós (5,18) con el culto conmemorativo a la entronización de Yahvé en la festividad otoñal judía del Año Nuevo (1975:145). No obstante, es posible encontrar en la expectación del “día de Yahvé”, el fermento mítico religioso para la elaboración posterior de una doctrina escatológica en los profetas, pues, “durante la festividad, el pueblo experimentaba en cada día de Yavé la venida de Éste como garantía de la victoria sobre los enemigos, la liberación de la desgracia y la realización de la paz, la buena fortuna y favorables condiciones, las gentes, siempre que se encontraran en apuros, debían anhelar los días venideros de Yavé que traerían el ‘cambio de fortuna’. Y, considerando que el término podría denotar cualquier aparición de Yavé para salvar y bendecir, cabría decir que éste es el momento en que la idea comienza a separarse de la festividad religiosa” (1975:145). Aunque la expectación del “día de Yahvé” pudiese servir de antecedente en el desarrollo de la escatología judía, al propiciar la creencia en una futura intervención divina en contra de las naciones enemigas y a favor de una restauración nacional de Israel, no cabe aún, según Mowinckel, “llamar a esto una esperanza futura desarrollada o una escatología con contenido concreto” (1975:146). Para Mowinckel, en los libros proféticos, todas las sentencias escatológicas en sentido estricto corresponden a la época post-exilio y respectivamente a las etapas del judaísmo tardío (1975:145). Desde aquí, señala Mowinckel, cabría hablar por cierto de una escatología judía mayormente desarrollada y definida, pero sólo una vez se comprenda cómo la antigua esperanza futura de restauración nacional se fue fusionando progresivamente con la reflexión teológica monoteísta del profetismo y con los elementos provenientes de otras tradiciones orientales como la visión dualista persa y la doctrina de las edades del primer período helenista (1975:283-304). En este progresivo desarrollo de los

contenidos que caracterizan la doctrina escatológica judía,—cuyas fuentes comprometen por lo demás varios siglos de gestación, tal y como lo ha comprendido Paul D. Hanson, para el cual las composiciones escatológicas de la apocalíptica tardía se remontan al profetismo de Israel o inclusive a fuentes más arcaicas (1979:6)—, el tránsito desde la primitiva esperanza futura judía hacia la elaboración de una escatología, se verifica en el texto profético del Déutero-Isaías (Is 40-55), el cual sitúa en una nueva perspectiva las creencias proféticas anteriores en torno a la restauración nacional, política, religiosa y moral de Israel. Éstas adquieren, en varios pasajes de este texto, de acuerdo a contenidos míticos, poéticos y religiosos, matices de una escala mayormente universalista, cósmica y trascendental. Sin embargo, como precisa Mowinkel, “pese al alcance de las concepciones del Deutero-Isaías, resulta inexacto calificar de escatológico su mensaje acerca del futuro, la razón de ello es que el propio profeta no era consciente de la índole fundamental y suprahistórica de dicho mensaje [...] él no presupone ni crea conscientemente una escatología” (1975:284-285). Por su parte, alejado de la opinión de Mowinkel, para Mircea Eliade, “el autor del Déutero-Isaías es el primer profeta que elabora una escatología” (2012:294). Este texto escrito en los últimos años del exilio judío en Babilonia, entregará importantes elementos para la elaboración de la doctrina escatológica. Para Eliade, el Déutero-Isaías instaura, lo que este estudioso de las religiones designa, el “argumento escatológico” que será recogido y desarrollado por los profetas posteriores (2012:295). Este argumento escatológico establece una estricta disyunción temporal entre dos épocas, la que se halla al borde de su existencia y la nueva, que comenzaría a apuntar de un momento a otro (2012:294). La inauguración de esta nueva época surge como una “historia dramática”, en la que tras una violenta intervención divina, ésta realiza los anhelos fundamentales que constituyen las esperanzas nacionales del judaísmo exílico, las cuales se convertirán en los temas centrales de este “argumento escatológico”: “el aniquilamiento de las naciones, la liberación de Israel, la reunión de los deportados en Jerusalén, la transformación paradisiaca del país, la instauración de la soberanía divina o de un reino mesiánico, la conversión final de las naciones” (2012:297). Como señala Eliade, los profetas Ageo y Zacarías continuarán con esta serie de motivos impulsados por el Déutero-Isaías, y con aquella distinción tajante entre las dos épocas, “para Zacarías, la primera se caracterizaba por la voluntad destructora de Yahvé, la segunda por su deseo de salvación (1,1-6; 8,14-15). Llegará primero la destrucción de los pueblos responsables de la tragedia de Israel (1,15), a la que seguirá una ‘abundancia de bienes’ dispensada por Yahvé a Jerusalén (1,17; 2,5-9)” (2012:297). En este esquema de las dos épocas, vemos operar el “cambio de fortuna”, que promueve la creencia en la esperanza por el “día de Yahvé”, sirviendo como fermento de la posterior reflexión escatológica judía. Los criterios propiamente nacionalistas de la esperanza futura judía tienden a ser mayormente ampliados también en el así llamado “Apocalipsis de Isaías” (Is 24-27), en el que despunta “un enfoque de cariz trasmundano y (aun precariamente) universalista” (Blanco 2013:61), mientras que, en los pasajes más tardíos del Trito-Isaías, se observa una preocupación creciente por “el destino de los individuos y de las naciones no israelitas” (Blanco 2013:62). La apocalíptica judía realizará una progresiva “trascendentalización” de los contenidos más propios de los textos proféticos, ampliará la reflexión escatológica de los profetas, al profundizar en aquella preocupación universalista, consiguiendo superar la distinción primitiva

entre Israel y las naciones gentiles, por un marco hermenéutico más vasto, que comprende la humanidad como un todo (Blanco 2013:60). Como señala Carlos Blanco, “el incipiente universalismo del profetismo tardío y de la apocalíptica discurre también por una vertiente soteriológica: el juicio divino afectará a todas las naciones de la Tierra, y la categoría que primará a la hora de dirimir quién goza de la salvación y quién padece la condena eterna no es de naturaleza étnica, sino ética” (2013:66). Pero también debemos añadir que, la suerte que corriese el individuo en esta lógica de castigos o recompensas que destina la sentencia soteriológica divina—el gozo o la condena eterna—sería juzgado, de acuerdo a quienes habían reconocido al verdadero Dios y quienes no lo habían hecho. Se debe reconocer además que, en esta creciente orientación universalista y en esta preocupación por el destino de los individuos de la escatología apocalíptica, participan también elementos provenientes de la compleja dinámica cultural del período helenístico. El contacto entre la cultura griega y las culturas orientales dejó una huella indeleble en la posterior reflexión de la escatología judía. Bajo esta dinámica cultural, Paolo Sacchi observa que, el cosmopolitismo helénico fue más un fenómeno inducido por la estructura misma de la variedad poliétnica y policultural de los estados orientales, que un “ideal autónomo” (2004:222). Si bien durante el helenismo la religión desarrolló sus aspectos más individualistas (Sacchi 2004:222), la apocalíptica no supuso una ruptura total con las antiguas nociones nacionalistas y etnocéntricas del profetismo, la vemos seguir interactuando entremezcladas junto con las nuevas ideas universalistas, cósmicas y trascendentales del judaísmo tardío. De este modo, mientras en el texto bíblico de Daniel, la época nueva o futura se caracteriza por el dominio de Israel sobre el resto de las naciones (Dn 7,27), en el *Libro de los Sueños* de Henoc (I Hen 83-90), “el mundo futuro estaría caracterizado por el reinado universal del rey mesías, acompañado por una regeneración de la naturaleza humana que volvería a ser como la de los inicios” (Sacchi 2004:259).

Una vez comprendida la manera en la que, merced al desarrollo histórico, al contacto con otros pueblos y a la asimilación de materiales exógenos, como también a la reflexión que el judaísmo realiza sobre los contenidos que constituyen su propia tradición, el profetismo y luego la apocalíptica fueron elaborando progresivamente los elementos más característicos que definen las orientaciones nacionales, universales, cósmicas y trascendentales de su preocupación escatológica, las que de manera resumida hemos pretendido mostrar aquí a raíz del “Día de Yahvé”; creemos pertinente, tal como hemos realizado una incipiente definición sobre el término apocalipsis y sobre la apocalíptica, es oportuno entregar algunos elementos que nos permitan distinguir la noción de escatología que se desprende de algunos textos proféticos y de algunos textos apocalípticos judíos. Cuestión que será de vital importancia para comprender el uso que el poema *Ecuatorial* realiza sobre esta tradición. De igual modo que no existe un consenso entre exégetas y especialistas para definir el género apocalíptico, la noción de escatología, no posee una clara definición en la que se llegue a un acuerdo compartido. Entre la diversidad de criterios y puntos de vista en cuanto a una posible definición del término escatología, consideramos aún central la definición propuesta por Sigmund Mowinckel. Para él, “la escatología es una doctrina o un complejo de ideas, más o menos coherente y orgánicamente desarrollado, acerca de los ‘novísimos’. Toda escatología abarca, de un modo u otro, una concepción

o los efectos que sobre el mundo y los habitantes produce “el día de Yahvé”, encontramos los tradicionales temas (Von Rad 1973:157): las ciudades serán arrasadas (Is 13,19), quedarán en ruinas y los países desolados (Ez 30,7); cundirá el terror frente a las seguridades humanas (Ez 30,9); la violencia se desatará de un extremo a otro de la tierra (Ez 7,11); se vivenciará el destronamiento y la humillación de los reyes, príncipes y nobles de la tierra (Is, 13,11; 34,12); la aniquilación de los mercaderes (Sof 1,11); el desconcierto, la confusión y la huida de los hombres: “cada cual sigue su ruta” (Jl 2,8), “andarán como ciegos” (Sof 1, 17) o “dejarán a un lado las imágenes de los dioses carentes ya de valor” (Is 2, 18-20). Pues, “aquel día será día de ira, día de angustia y aprieto, día de devastación y desolación, día de tinieblas y oscuridad, día de nubes y densa niebla, día de trompeta y griterío, contra las ciudades fortificadas, contra los altos baluartes” (Sof 1, 15-16); “porque es grande el Día de Yahvé y muy terrible: ¿quién podrá soportarlo? (Jl 2,11).

Las catástrofes narradas en los pasajes proféticos que anuncian “el día de Yahvé”, señalan inclusive que dichos tormentos concernirán a todos los pueblos (naciones enemigas de Israel) y que aún afectarían a la creación entera: “¡Ante ellos tiembla la tierra, se estremecen los cielos, el sol y la luna se oscurecen y las estrellas pierden su brillo!” (Jl 2,10). Sobresalen en estos escritos, el uso de imágenes mitológicas de la lucha entre las fuerzas del caos y del cosmos, de las tinieblas y la luz, como medio de descripción de una destrucción total:

Miré a la tierra: un caos informe;
a los cielos: faltaba su luz.
Miré a los montes,
y estaban temblando;
todos los cerros trepidaban.
Miré, y no había un alma,

dualista del curso de la historia, e implica que el estado de cosas y el orden del mundo actuales tocarán repentinamente a su fin y serán sobreesidos por otros esencialmente diferentes. En general, este nuevo orden tiene la índole de un nuevo comienzo, una *restitutio in integrum*, una vuelta a los orígenes, libre de la corrupción que posteriormente se apoderó y deformó a la creación original. La escatología también supone que este drama tenga un carácter universal, cósmico. El propio universo—el cielo y la tierra—se ve arrojado al crisol. De ahí que este cambio no sea operado por la acción de fuerzas humanas o históricas, ni por un proceso inmanente y evolutivo. La transformación es, en sí, taxativamente catastrófica, y son poderes sobrenaturales, divinos o demoníacos, los que la llevan a cabo. En términos cristianos, la nueva situación es obra de Dios: lo que se cumple es la voluntad de Dios y la plenitud de su plan para el mundo. El judaísmo tardío tuvo una escatología de este tipo, presupuesta por las predicaciones de Jesús” (1975:138).

las aves del cielo habían volado.
Miré, y el vergel era un yermo,
todas las ciudades estaban arrasadas
a causa de Yahvé,
del ardor de su cólera (Jr 4, 23-26).

Una de las características más comunes de este tipo de relatos se refiere al orden temporal. En este sentido, la premura del tiempo se vuelve una constante, cuyas características vienen a resaltar el sentido del fin inminente, próximo, cercano: “¡El fin! Llega el fin sobre los cuatro extremos de esta tierra” (Ez 7,2); “se acerca el fin, el fin se acerca sobre ti, es ya inminente” (Ez 7,6)³⁷⁰. Para Domingo Muñoz, la serie de elementos utilizados en la apertura del sexto sello del Apocalipsis de Juan, pertenecen, sobre todo, a Is 34,4; 2,10.19 y de Jl 2,11; 3,14 (1985:140). Es oportuno para nuestra lectura de *Ecuadorial*, reconocer estos materiales de los textos proféticos, pues algunos de sus elementos y connotaciones parecieran tener una traducción temática en el poema, a partir de los cuales es posible establecer una relación intertextual. Ahora bien, “el día de Yahvé” fundamentalmente sirve como justificación en los textos proféticos para asignar sentido a las catástrofes políticas y naturales que asolan a la humanidad. Por otro lado, para Xabier Pikaza, las perturbaciones cósmicas narradas en el Apocalipsis, se expresan de manera negativa, como el fin de la creación divina, es decir, lo que en el Génesis bíblico leemos que “Dios había establecido en equilibrio de orden y simetría, belleza (Gn 1), se desestructura, se desordena” (Pikaza 2001:101). En ambas visiones vemos operar el fondo de ideas que definen la preocupación escatológica judía.

En *Ecuadorial*, además del uso de expresiones e imágenes bíblicas, la presentación continua de una serie de imágenes o escenas fragmentarias yuxtapuestas, al modo de la secuencia cinematográfica o cadena de montaje, favorece la representación simultánea de distintos sucesos (pasados y presentes) que acontecen paradójicamente a un mismo momento y en diferentes lugares. Esta representación simultánea de hechos ordenados de manera paratáctica tiende a romper con la linealidad del tiempo y con la unidad en la representación y comprensión del orbe, pues la unión entre los hechos no está regida por el plano de la causalidad lógica ni por la sucesión temporal entre ellos: “después de esto, sucedió esto otro”, lo cual confiere, de esta manera, las notas de desorden, agitación y confusión en el poema, como si todo estuviese afectado por un continuo movimiento, que tiende a acelerar el tiempo y a acrecentar la condición de caos latente que embarga al planeta. Las perturbaciones cósmicas, naturales y sociales (signos apocalípticos del fin) tienen una repercusión directa que afecta a la totalidad del mundo y el tiempo. En *Ecuadorial*, todo acontece

³⁷⁰ Confróntese, Joel 1,15; 2,1.

con una velocidad verdaderamente apremiante, como si se hallase adherido a una aceleración descontrolada, proceso frenético o alocada carrera que no acaba sino con el fin (o en el final del poema). Estos elementos confieren la visión de un mundo altamente entrópico. De manera muy cercana a como en los escritos apocalípticos, el mundo avanza inexorablemente hacia su final, y en el final “los tiempos corren más veloces que en el pasado, las estaciones van más veloces que en el pasado, los años desaparecen más rápido que los de hoy” (IV Esd 4,26). En *Ecuatorial*, además, la disgregación, descomposición y fragmentación del orbe, aparecen como elementos dramáticos de la época.

Los más bravos capitanes	El capitán Cook
En un ice-berg iban a los polos	Caza auroras boreales
Para dejar su pipa en labios	En el polo sur
Esquimales	

Otros clavan frescas lanzas en el Congo

El corazón del África soleado
Se abre como los higos picoteados

Y los negros

de divina raza

esclavos en Europa
Limpiaban de su rostro

la nieve que los mancha

Hombres de alas cortas

Han recorrido todo

Y un noble explorador de la Noruega
Como botín de guerra
Trajo a Europa

entre raros animales

Y árboles exóticos

Los cuatro puntos cardinales³⁷¹ [...]

Allá lejos

Allá lejos

Vienen pensativos

los buscadores de oro

Pasan cantando entre las hojas
Sobre sus hombros
Traen la California

³⁷¹ *Ecuatorial*, [69-88], pp.494-495.

Al fondo del crepúsculo
Venían los mendigos semimudos

Un rezador murmullo
Inclinaba los árboles

Sobre los mares
Huyó el estío

QUÉ DE COSAS HE VISTO

Entre la niebla vegetal y espesa
Los mendigos de las calles de Londres
Pegados como anuncios
Contra los fríos muros

Recuerdo bien
Recuerdo

Aquella tarde en primavera
Una muchacha enferma
Dejando sus dos alas a la puerta
Entraba al sanatorio

Aquella misma noche
bajo el cielo oblongo

Diez Zeppelines vinieron a París
Y un cazador de jabalíes
Dejó sangrando siete
Sobre el alba agreste

Entre la nube que rozaba el techo

Un reloj verde
Anuncia el año

1917

LLUEVE

Alguien que lloraba
Hacia caer las hojas

Bajo el agua
Enterraban a los muertos

Signos hay en el cielo

Dice el astrólogo barbudo

Una manzana y una estrella
Picotean los búhos

Marte

pasa a través de

Sagitario

SALE LA LUNA³⁷²

La guerra en *Ecuatorial* es el acontecimiento supremo que divide no sólo el espacio geográfico europeo, sino también la catástrofe que acaba con una era, poniendo fin al “[...] planeta viejo / Muerto al alzar el vuelo / Por los cañones antiaéreos”³⁷³. El estallido bélico acelera el tránsito desde el mundo antiguo al nuevo. La presentación insistente de figuras, personajes y máquinas tendentes a remarcar la función de viaje o desplazamiento se vuelve una constante. Por entre sus versos vemos pasar a: emigrantes³⁷⁴, marineros³⁷⁵, buscadores de oro³⁷⁶, pastores³⁷⁷, cazadores³⁷⁸, exploradores³⁷⁹, pilotos³⁸⁰, aeroplanos³⁸¹, barcas³⁸², locomotoras³⁸³, biplanos³⁸⁴, zeppelines³⁸⁵, ascensores³⁸⁶, trenes³⁸⁷, paquebot³⁸⁸, convoy³⁸⁹; además del uso de las formas verbales: buscar³⁹⁰, pasar³⁹¹, ir³⁹², venir³⁹³,

³⁷² *Ecuatorial*, [156-202], pp. 498-499.

³⁷³ *Ibid.*, [143-145], p. 497.

³⁷⁴ *Ibid.*, [124,146]

³⁷⁵ *Ibid.*, [136]

³⁷⁶ *Ibid.*, [159]

³⁷⁷ *Ibid.*, [281]

³⁷⁸ *Ibid.*, [183]

³⁷⁹ *Ibid.*, [83]

³⁸⁰ *Ibid.*, [150]

³⁸¹ *Ibid.*, [14,61,103,314]

³⁸² *Ibid.*, [41]

³⁸³ *Ibid.*, [45]

³⁸⁴ *Ibid.*, [105]

³⁸⁵ *Ibid.*, [182]

³⁸⁶ *Ibid.*, [214]

³⁸⁷ *Ibid.*, [250,252,254,257,263]

³⁸⁸ *Ibid.*, [270]

³⁸⁹ *Ibid.*, [273]

³⁹⁰ *Ibid.*, [77,54,212,251]

³⁹¹ *Ibid.*, [41,96,160,200,245,263,279,298,305]

³⁹² *Ibid.*, [70,104,129,287]

³⁹³ *Ibid.*, [158,164,182,232,321]

y simbólica; diagnosticar la era y el mundo antiguo poco antes de su fin. El hablante se convierte en el testigo aéreo; realiza un “juego ubicuo” que lo desplaza por distintos puntos del espacio sideral y del planeta (Pizarro 1994:44):

Sobre el sendero equinoccial
Empecé a caminar⁴⁰⁵

Por entre los versos del poema, recorreremos junto al hablante, “Egipto” y sus antiguas pirámides “huesudas”⁴⁰⁶, “el corazón del África soleado”⁴⁰⁷, “El Niágara”⁴⁰⁸, “La cordillera andina”⁴⁰⁹, “Suiza”⁴¹⁰, “Londres”⁴¹¹ y hasta “Las islas de oro de la Vía Láctea”⁴¹²; transitamos las estaciones: “invierno”⁴¹³, “primavera”⁴¹⁴, “estío”⁴¹⁵; “Los cuatro puntos cardinales”⁴¹⁶, “montes”⁴¹⁷, “selvas”⁴¹⁸, el “fondo del mar”⁴¹⁹, la “mañana”⁴²⁰, “la noche”⁴²¹, “los meses y los días”⁴²²; y presagiamos “el faro que agoniza al fondo de los años”⁴²³ y “todos los ríos no explorados”⁴²⁴.

Tanto por el espacio celeste en el que se instala el hablante, como por la visión global del tiempo y la historia que percibe y pretende transmitir, se puede reconocer la relación que el poema guarda con las visiones, que Lois Parkinson designa, macrocósmicas y totalizadoras de los escritos apocalípticos. Visiones de una perspectiva totalizadora y de una visión general (Parkinson 1994:18); como si, para mirar (juzgar) el mundo y la historia, hubiese que distanciarse de ella, salir de su proximidad. En este sentido, este viaje o posicionamiento en las alturas celestiales, aproxima a

⁴⁰⁵ *Ibid.*, [55-56], p. 493.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, [245-249], p. 501.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, [74], p. 494.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, [264], p. 502.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, [272], p. 502.

⁴¹⁰ *Ibid.*, [282], p. 502.

⁴¹¹ *Ibid.*, [171], p. 498.

⁴¹² *Ibid.*, [271], p. 502.

⁴¹³ *Ibid.*, [46], p. 493.

⁴¹⁴ *Ibid.*, [260], p. 502.

⁴¹⁵ *Ibid.*, [168], p. 498.

⁴¹⁶ *Ibid.*, [88], p. 495.

⁴¹⁷ *Ibid.*, [26], p. 492.

⁴¹⁸ *Ibid.*, [27], p. 492.

⁴¹⁹ *Ibid.*, [140], p. 497.

⁴²⁰ *Ibid.*, [135], p. 497.

⁴²¹ *Ibid.*, [111], p. 496.

⁴²² *Ibid.*, [54], p. 493.

⁴²³ *Ibid.*, [113], p. 496.

⁴²⁴ *Ibid.*, [278], p. 502.

Ecuatorial con el resto de los escritos de la tradición apocalíptica. Su vinculación se establece a partir de las materias que pretende comunicar, por medio de la revelación de una sabiduría profunda, que abarca cuestiones en torno a la cosmología, al significado de la historia, a la escatología y al conocimiento de Dios. En el Apocalipsis, Juan es transportado en éxtasis al cielo y allí contempla el trono celestial, convirtiéndose, además, en testigo directo del plan de Dios para el (futuro) fin de los tiempos. En éxtasis recibe también el mandato de escribir “lo que has visto: lo que ya es y *lo que va a suceder más tarde*” (Ap 1,19). También Henoc, en el *Libro de los Vigilantes* (I Hen 14, 8-25), asciende a los cielos, (y en el *Libro de la Astronomía*) adquiriendo el conocimiento sobre los fenómenos celestes, el movimiento de los astros, los secretos cosmológicos, como los saberes sobrenaturales en torno a la topografía del paraíso y del infierno (Pikaza 2001:77). En el *Libro de los Sueños* (I Hen 83-90), Henoc adquiere un “sentido de globalidad” (Sacchi 2004:258-259), observa la historia desde los orígenes hasta los acontecimientos futuros del mundo. Por su parte, el autor del libro de Daniel, si bien se encuentra alejado de aquella sabiduría cosmológica y está más próximo a una hermenéutica universal del curso de los acontecimientos históricos, también aparece en éste, la necesaria elevación para adquirir una cabal comprensión de la historia. Como señala Luis Alonso Schökel, Daniel “se remonta a un observatorio elevado para contemplar en mirada panorámica un horizonte de siglos e imperios del orbe” (1980:1223-1224).

Tanto la línea de conocimiento global de índole cosmológica e histórica que desarrolla los viajes siderales de la tradición henoquita, como la línea de índole histórica universal que promueve la tradición apocalíptica de Daniel, entregan en conjunto varios elementos para comprender la elaboración teológica de la apocalíptica judía. Aunque no se debe entender una separación tajante entre los contenidos e ideas que conforman ambas corrientes, pues muchos de sus motivos y concepciones aparecen relacionados en cada uno de estos textos. La línea cosmológica de Henoc concibe a Dios, de manera omnisciente y omnipotente, como la armonía garante de la regularidad del orden de la naturaleza y del movimiento de los astros, mientras que, en la línea histórico universal de Daniel, Dios es el soberano que rige el curso de los tiempos y gobierna el mundo y la historia. En ambas tradiciones, es posible observar, además, la influencia cultural del pensamiento griego, que se manifiesta durante el período helenista, el cual incentiva en la apocalíptica judía una preocupación en torno al sentido último de las cosas, como también una hermenéutica de orientación mayormente universalista y menos etnocéntrica en su comprensión del cosmos, de la historia y del ser humano, respecto al trasfondo nacionalista de una restauración de Israel en la tradición profética. Si bien, como sostiene Paolo Sacchi, es relativamente difícil demostrar con exactitud qué

aspecto o doctrina particular del helenismo incidió en el desarrollo posterior del pensamiento judío, pues, “muy poco de la literatura griega puede rastrearse dentro de la judía, e incluso ese poco es discutible” (2004:226). No obstante, para Sacchi, su influencia se puede comprender al nivel de la mentalidad, “lo que los alemanes llaman *Zeitgeist* (‘espíritu de la época’)”, es decir, al nivel de una “orientación más profunda del ánimo” (2004:227). De esta manera, el período helenístico planteará fundamentalmente en el ámbito de la cultura judía, una inquietud en torno al problema del conocimiento humano y a la posibilidad de conocer el principio y el fin de las cosas (Sacchi 2004:226). En este sentido, considera Paolo Sacchi que,

la sabiduría de los siglos precristianos era de una naturaleza diferente a la del pasado, pues buscaba el conocimiento global, que era algo distinto al enciclopédico. La meta última de la sabiduría se había convertido en el conocimiento del ‘todo’, es decir, no sólo el de las cosas, sino también el conocimiento de su sentido y el de la historia, considerada frecuentemente como un aspecto del todo cósmico más que como el desarrollo autónomo de los acontecimientos humanos (2004:339).

Ahora bien, aceptando la apertura a abordar nuevas problemáticas y el desarrollo de nuevas orientaciones reflexivas que el helenismo ejercerá en el pensamiento judío, debemos considerar que la temática de lo celeste y la convicción en la suprema soberanía de Dios son reconocibles también en las preocupaciones y definiciones teológicas elaboradas por el profetismo de la época del exilio y postexilio (Ez 1, 26-28). Sin embargo, frente a esta compleja red de ‘conceptos’ y concepciones teológicas, la apocalíptica conferirá un mayor énfasis a una noción que refiere esencialmente a la comprensión sobre la trascendencia de Dios, la cual impregnará y modificará profundamente la fe del judaísmo posterior. Sobre este aspecto trascendente de la teología elaborada por la apocalíptica, señala Carlos Blanco, “Dios no será venerado únicamente como Señor de Israel, ineluctablemente enfrentado a las deidades de las demás naciones, sino como la divinidad que impera sobre la totalidad del cosmos y la historia” (2013:107).

Por otro lado, la temática de lo celeste en los textos apocalípticos, aproxima el cosmos celestial, morada por excelencia de lo divino, con la esfera social, poniendo, de este modo, en contacto, el mundo terrenal con el orbe de lo divino, y en interacción, el tiempo finito con la eternidad o lo infinito. Esta nueva forma de conocimiento “total” desarrollada por la apocalíptica judía, no presupone la elaboración de un discurso de índole metafísica que predisponga una cierta capacidad del ser humano de comprender por sí mismo los misterios del cosmos y la historia. Por el contrario, la legitimidad de esta sabiduría proviene sólo del hecho de haber sido recibida de Dios,

por lo cual, en la apocalíptica, se obtiene una clara conciencia de que este tipo de ciencia o de conocimiento corresponde a un acto revelatorio, a un conocimiento revelado, emanado de los arcanos celestiales, por tanto, no es fruto de la investigación, pues, es imposible de ser adquirido por el ser humano a partir de sus propias fuerzas (Sacchi 2004:341/345). Los apocalípticos se conciben como receptores de una sabiduría emanada desde lo alto, por lo que se juzgan a sí mismos como mediadores, elegidos de manera providencial, para una comunicación directa de lo humano con lo divino. En este sentido, la sabiduría revelada adquiere un pronunciado tono esotérico y la comprensión de que el conocimiento o la iniciación adquirida se refiere siempre a un secreto (Sacchi 2004:341), que el vidente, por elección divina, debe desvelar al resto de sus congéneres. Este pasaje del *Testamento de Leví* es ilustrativo de todas las anteriores características de los textos apocalípticos a las que nos hemos referido,

Se abrieron entonces los cielos, y un ángel de Dios me dijo: — Leví, entra. Subí desde el primer cielo al segundo y vi una masa de agua colgante entre éste y aquél. Vi luego el tercer cielo, mucho más iluminado y brillante que los otros dos, pues había en él una luz ilimitada. Pregunté al ángel. —¿Por qué es esto así? Me respondió: —No te admires de ello: cuando hayas subido más, verás otros cuatro cielos más brillantes y puros (que éstos). Estarás cerca del Señor, serás su servidor, anunciarás sus misterios a los hombres y proclamarás la redención futura de Israel' (TestLev 2,6-10).

Por último, debemos reconocer la notable carga subversiva que suponía, para el conjunto de las estructuras del poder político y para las concepciones e instituciones religiosas oficialistas imperantes en el judaísmo de la época, la elaboración de la temática celestial y de una teología del ascenso propuesta por la apocalíptica (Blanco 2013:73-79). Como distingue Carlos Blanco, el hecho de que, a título personal, unos visionarios se arrogasen receptores directos de un secreto comunicado desde las mismas alturas divinas, planteaba un desafío de elevada importancia para la tendencia sacerdotal, representada, en tiempos de la tradición henoquita, por la dinastía sadoquita congregada en torno al templo de Jerusalén (2013:73). La teología sadoquita rechazaba la interacción y la comunicabilidad directa entre la esferas divinas y humanas. Para ésta, sostiene Carlos Blanco, la relación entre Dios e Israel estaba mediada por el culto en el templo de Jerusalén y en el estricto cumplimiento de la Ley, dictada a sus ancestros en la teofanía del Sinaí (2013:77). La teología apocalíptica del ascenso, del acceso a la contemplación del trono celestial y de la revelación de los misterios divinos, cosmológicos y del curso de los tiempos, significaba una profunda provocación y amenaza para la teología del descenso promovida por la casta sacerdotal, en tanto quebrantaba el dogma que predisponía la

comunicación con lo divino sólo a través de la mediación de la Ley y el Templo (Blanco 2013:78). Este carácter subversivo de la literatura apocalíptica, rompía, por lo demás, con varios preceptos, costumbres y concepciones del culto judío. La relación entre lo humano y lo divino no se reducía ya tan solo al carácter fortuito de las intervenciones o manifestaciones divinas en los asuntos humanos e históricos, como predomina en los antiguos textos proféticos, sino que ahora se disponía a partir de la impulsión ascendente de unos elegidos, que se atribuían la facultad de acceder y contemplar la misma morada divina y el trono celestial. De este modo, concibe Carlos Blanco que, la carga “ideológica” presente en el discurso religioso de Henoc, “puede comprenderse como una tentativa deliberada de oposición a la teología sacerdotal del judaísmo del momento” (2013:73), el autor o los autores de los textos henoquitas disputan con ello la autoridad teológica de la tradición sadoquita⁴²⁵.

Por otro lado, Paolo Sacchi señala que otra clara reacción al pensamiento de la corriente henoquita se encuentra en la obra de Qohélet, texto

⁴²⁵ Varios autores y especialistas reconocen la actitud subversiva, respecto al culto y a las estructuras políticas y religiosas del momento, que expresa la literatura apocalíptica. Esta actitud se observa como una constante en la producción literaria e intelectual de los textos apocalípticos, la cual no se reduce simplemente al contexto sadoquita, sino que continúa operando en tiempos del helenismo y de la invasión romana en palestina. La vertiente subversiva elaborada por la apocalíptica, ha sido estudiada al interior del conjunto de contenidos simbólicos, míticos, políticos y teológicos que desarrolla esta corriente literaria, sirviendo en varios estudios como medio para clarificar la genealogía de este tipo de literatura como también el origen social de los grupos apocalípticos. En este sentido, Paul Hanson sostiene que, los orígenes del apocalipticismo deben comprenderse a partir de un grupo que se concibe a sí mismo como enajenado de las estructuras y símbolos dominantes, por lo que responde con la elaboración de un universo simbólico sustituto (1976:30-31). Por su parte, Lois Parkinson considera que, la actitud subversiva de los escritos apocalípticos judeocristianos se elabora al margen de la principal corriente cultural y política del momento. De este modo, concibe que, “tanto en los textos apocalípticos del canon hebreo (Ez, Dn, Zac) como en los apocalipsis cristianos (Mc XIII; Mt XXIV; Segunda Epístola de Pedro; Apocalipsis de Juan), el fin del mundo es descrito desde el punto de vista de un narrador que se opone radicalmente a las prácticas espirituales y políticas de su tiempo” (1994:12). Asimismo, para Jürgen Moltmann, los elementos míticos utilizados por la apocalíptica para describir los desastres cósmicos, sociales y políticos que anuncian el fin del mundo, “deben leerse como ‘literatura clandestina’ de carácter subversivo, con mensajes en clave dirigidos a los grupos de la resistencia. Finalmente, los escritos apocalípticos de Israel y del mundo cristiano son testimonios de mártires y no cuentos de terror. Esto se aplica al libro de Daniel, que procede del tiempo de los Macabeos, e igualmente se aplica al Apocalipsis de Juan, que data del tiempo de la persecución bajo el emperador Domiciano” (2004:188-189).

redactado, en su opinión, a finales del período sadoquita (2004:206), probablemente durante la segunda mitad o a finales del siglo III a.C., es decir, en el mismo ambiente intelectual generado por el helenismo, pero que, de forma completamente distinta a la apocalíptica, Qohélet se opondría expresamente a la tradición henoquita, al rechazar de manera tajante para el entendimiento humano la posibilidad de comprender saberes que se encontrarán más allá de los estrictos límites de la experiencia o del saber empírico, negando con ello el acceso al sentido último de la realidad (Sacchi 2004:195/340-341), como también la imposibilidad de comprender a Dios (Sacchi 2004:210), suscitando con ello una discrepancia notable respecto al conjunto de contenidos que constituyen la sabiduría apocalíptica.

Tomando estos elementos que se desprenden del estudio en torno a la temática de lo celestial y de la comprensión del cosmos y de la historia en la apocalíptica judía, podemos reconocer, primeramente, cómo en *Ecuatorial* opera de igual modo una actitud subversiva. Ésta se observa en la osadía con la que el poema ingresa y utiliza los códigos tradicionales de la literatura apocalíptica. El ascenso personal del hablante rompe con el criterio de mediación celestial que suponen las visiones apocalípticas, por otro lado, la configuración de la temática de lo celeste en *Ecuatorial* suprime el acento esotérico que posee la revelación en los textos apocalípticos. Al convocar el hablante a sus lectores a ascender hasta el alto cielo para que juntos miren “nuestro tiempo”, consigue popularizar y masificar el contenido del mensaje y de las visiones que revela el espectáculo universal del cosmos y la historia. La lectura de los signos de la época ya no corresponden simplemente a la fuerza visionaria de unos pocos elegidos providenciales. La actitud subversiva con la que incursiona el poema al interior de los motivos apocalípticos, denota la ironía como forma de relacionarse con la literatura apocalíptica, alterando e invirtiendo, por medio de ésta, el conjunto de nociones y valores del modelo tradicional. Pronto observaremos, sin embargo, cómo esta actitud subversiva del poema confluye con el acento subversivo apocalíptico en torno a la negación de las estructuras políticas y religiosas imperantes durante los primeros decenios del siglo XX.

Ahora bien, en *Ecuatorial*, de igual manera que en los escritos apocalípticos, la naturaleza simbólica que asiste al elemento espacial aéreo, también se asocia con una constelación semántica que señala una topografía imaginaria y mítica en el poema. Para Mircea Eliade, el simbolismo de la altura posee una significación religiosa en sí mismo. Toda ascensión constituye una ruptura de nivel, “un exceder el espacio profano y la condición humana” (2011:188-189). Es en este trascender la condición humana, que se tiene acceso a las realidades últimas (Eliade 2011:197), que en *Ecuatorial* se convierten en signos de un tiempo crepuscular y catastrófico,

El divino aeroplano
Traía un ramo de olivo entre las manos

Sin embargo
 Los ocasos heridos se desangran
Y en el puerto los días que se alejan
Llevaban una cruz en el sitio del ancla⁴²⁶

Sobresale en esta visión del *tiempo* y de la historia en *Ecuatorial*, el empleo de la imagen mítica de la paloma—aquí *aeroplano*, según el lenguaje *creacionista* de Huidobro, basado en la fórmula lingüística de asociación por una semejanza semántica creada en el poema: pájaro = avión—del relato sobre el diluvio universal en el libro del Génesis bíblico, al modo como los escritos apocalípticos utilizan, como técnica literaria para describir los acontecimientos que perciben en sus visiones, ciertos pasajes y figuras tradicionales que sintetizan las acciones salvíficas de Dios en la historia (Muñoz 1993:435). Como distingue Domingo Muñoz, este uso funciona como una especie de procedimiento derásico de sintetizar las acciones salvíficas de Dios (1993:435). Asimismo, este autor considera la existencia de una especie de catálogo de pasajes de la historia de la salvación, empleados sobre todo en los escritos apocalípticos hebreos. Para Muñoz, “el autor judío recurre para sus visiones a las tradiciones del Génesis, Éxodo, Salmos, Job, Isaías” (1993:440 (nota 29)). Este uso de los materiales tradicionales del Génesis bíblico se observa también en I Henoc (I Hen 83-84), donde se relata la visión de la humanidad destruida por el diluvio universal (Díez 1984:125).

El empleo de la imagen diluvial en *Ecuatorial* adquiere especial relevancia para la descripción y comprensión del *tiempo*. Con ella el poema logra configurar el drama social que afecta a la era, en una hermenéutica que transita entre el mito y la historia. Como señala Mircea Eliade, casi todas las tradiciones de diluvio se relacionan con la idea de una reabsorción palingenésica de la humanidad en el agua y con una función antropogónica del diluvio, que favorece la instauración regenerativa de una nueva era, con una nueva humanidad mejorada: “una época queda abolida por la catástrofe y empieza una nueva era, regida por ‘hombres nuevos’” (2011:323). En *Ecuatorial*, el *divino aeroplano* que porta entre sus manos el *olivo*, en señal de regeneración y plenitud de la vida tras la catástrofe; imagen con la que, al parecer, el hablante celebra el logro que el amanecer de la racionalidad técnica produce sobre el conjunto de la vida humana, es aquí confrontada con el terror y el sufrimiento, que provoca el desastre político y social de la guerra. En este sentido, el progreso científico-tecnológico no impide el desangramiento de esos “ocazos heridos”. Es ese “Sin embargo”, el que

⁴²⁶ *Ecuatorial*, [62-67], p. 494.

logra empañar y poner en cuestión la creencia en el progreso de la cultura bajo el dominio de la razón técnica. Este pasaje, a nuestro parecer, plantea la cuestión problemática de cómo una sociedad puede al mismo tiempo avanzar materialmente y declinar ética y espiritualmente. La consideración sobre esta problemática ambigua se impone en el poema y pretenderá ser resuelta parenéticamente: apunta a la decisión, de los que exhorta a contemplar “nuestro tiempo”, continuando de esta manera con uno de los elementos más característicos de los lenguajes apocalípticos, su particular función parenética⁴²⁷.

El empleo de la imagen del diluvio que ha aniquilado la antigua humanidad, en vez de ser portadora del advenimiento de una nueva cultura humana regenerada, se convierte aquí en el *signo* más patente que revela la crisis de valores (y la desorientación) a la que la sociedad occidental está sometida en la era de la técnica. En este sentido, el empleo de la imagen bíblica, pone en cuestión la naturaleza optimista del progreso moderno, (quizás como una especie de crítica a la técnica y a la industrialización), pero también, paradójicamente, y sacada de su contexto bíblico inmediato, la imagen sirve para anunciar el alejamiento del cristianismo:

Y en el puerto los días que se alejan
llevaban una cruz en el sitio del ancla

“Cruz” refiere por contigüidad semántica a Cristo, de acuerdo al contexto semántico proveniente de la religión cristiana en el que se funden los términos, cuya vinculación se muestra de manera constante entre los procedimientos lingüísticos de la técnica *creacionista*. En este pasaje del poema, a diferencia del relato bíblico sobre el diluvio universal, no hay reconciliación ni nueva alianza entre lo divino y lo humano, ni señales de una regeneración cósmica después de la absorción en el agua. La traducción o el empleo alegórico de los símbolos bíblicos en el espacio verbal de

⁴²⁷ Gerhard von Rad define la intención parenética como uno de los elementos constitutivos de los escritos apocalípticos, cuya sabiduría no se restringe simplemente a la revelación de conocimientos teóricos, sino también a un conocimiento aplicado. Cuestión que, por lo demás, no considera privativa de los apocalipsis, sino que pertenece a la totalidad de los escritos que constituyen la sabiduría del pueblo de Israel. Respecto a los apocalipsis, sostiene: “no cabe duda de que esos escritos se dirigen en último término al lector con intención totalmente práctica: quieren consolarle y exhortarle a perseverar, en atención a la proximidad del cambio” (1973:393). Asimismo, Carlos Blanco resalta la función parenética de los apocalipsis, para él, “el lenguaje de los grandes textos apocalípticos, lejos de limitarse a ofrecer una descripción (veraz o ficticia) del orbe circundante, exhorta, de modo energético, a actuar, por lo general a través de la asunción de un compromiso, de una praxis de resistencia frente a una serie de elementos alienantes (políticos, sociales, religiosos)” (2013:68-69).

Ecuadorial consigue desviar el sentido tradicional de éstos, hasta casi dejarlos sin sentido o desprovistos del marco de comprensión simbólico tradicional. La era de la técnica, en *Ecuadorial*, es el tiempo en el que los dioses marchan. De este modo, en este pasaje del poema, se puede extraer una interpretación en la que, de acuerdo a la conjunción de elementos míticos e históricos, propios de las circunstancias del período o de ese “nuestro tiempo” que el hablante observa y enjuicia desde las alturas celestiales, la preocupación por la pérdida de los valores espirituales del occidente cristiano se fusiona con una preocupación por las consecuencias sociales que los nuevos valores materiales de la civilización moderna generan. Éste será el contexto fundamental para comprender la problemática del *tiempo* como también la apelación parenética que busca infundir el poema para su “superación”. El alejamiento del cristianismo, que se va con el siglo que muere, no deja resuelta la cuestión del dolor y el sufrimiento en el mundo que abandona, el cual se vuelve lo más propio del mundo de *Ecuadorial*,

Por todas partes en el suelo
He visto alas de golondrinas
Y el Cristo que alzó el vuelo
Dejó olvidada la corona de espinas⁴²⁸

Si el Apocalipsis de Juan emplea símbolos y modelos literarios del lenguaje de la apocalíptica judía, en un sentido eminentemente cristiano, que logra transformar el criterio de identidad nacional judía e innovar en varias nociones teológicas que poseen las imágenes y símbolos mitológicos tradicionales apocalípticos, Huidobro usa las figuras de la tradición cristiana para mostrar la confusión y perturbación de sus símbolos, en un mundo que vive la ausencia de sus modos de comprensión. Dios ya-no aparece aquí como el garante de la armonía cósmica ni como el soberano del cosmos y del curso de los tiempos, ni menos aún, Cristo, como el salvador que ha de venir al fin de los tiempos. Esto evidencia el uso que *Ecuadorial* realiza de los modelos literarios del Apocalipsis, imprimiéndoles finalidades distintas a la simbología de la tradición judeocristiana.

Ahora bien, si la guerra opera en el poema, en la desintegración y fragmentación paulatina de la unidad (en la visión del orbe), es decir, en la representación del espacio lírico y del mundo extraliterario, ahora la catástrofe se expande, como una tragedia universal, hacia todo lo que hasta entonces había sido creído o consagrado. La sensación de desorientación y de disgregación afecta también a las figuras del antiguo mundo cristiano.

⁴²⁸ *Ecuadorial*, [33-36], p. 492.

Llegados a este punto en la lectura del poema; el fin de la era cristiana, del mundo y del orden antiguo, se vuelve ya inminente,

Llegamos al final de la refriega
Mi reloj perdió todas sus horas

Yo te recorro lentamente
Siglo cortado en dos

Y con un puente

Sobre un río sangriento
Camino de occidente⁴³¹

El fin del tiempo cronológico, sugerido por la imagen de aquel *reloj* que pierde “todas sus horas”, refiere a la pérdida de toda medida, orden y cálculo, aludiendo, de este modo, en el poema, a la idea de un corte o interrupción que se produce en el curso del tiempo, y, como no, en la lectura del poema; una interrupción tal que conmociona y deja en suspenso la historia y que, asimismo, afecta a la trama lírica “lineal” de la obra. De igual manera que en el Apocalipsis de Juan, en *Ecuatorial*, emerge la premura escatológica: “¡Ya no habrá dilación!” (Ap 10,6). Al interior de la terminología temporal utilizada por el Nuevo Testamento para referirse a la historia de la salvación, el tiempo como *chrónos*—tiempo medido, continuo, o tiempo de cálculo: plazo—, se diferencia de *Kairós*—momento oportuno, “el tiempo en el que se puede hacer algo” (Tillich 1984:443), o “tiempo determinado para realizar tal o cual proyecto” (Cullmann 2008:55). Mientras el primero intensifica una connotación cuantitativa del tiempo, el segundo sobresale por especificar una condición temporal cualitativa, en tanto momento u ocasión precisa para llevar a cabo una decisión o una acción. Como señala Óscar Cullmann, en el Apocalipsis de Juan, aparece esta noción temporal vinculada con un significado estrictamente escatológico, señalando con ello la realización del designio salvífico de Dios. El Apocalipsis anuncia como *Kairós* “el momento decisivo del *fin del mundo*”, y afirma que éste se halla “cerca” (Ap 1,3; 11,18), “en el mismo sentido en que en los evangelios sinópticos se proclama la proximidad del *Reino de Dios*” (Cullmann 2008:56-57). Este carácter escatológico del término *Kairós* también aparece en los pasajes sinópticos de Lucas 19,44; 21,8, al igual que en la primera epístola de Pedro (1 Pe 1,5). Como sostiene Paul Tillich, el Nuevo Testamento ha llamado a este momento kairológico “la plenitud del tiempo” (1984:443), con él se menciona tanto el tiempo de la pasión y muerte de Jesús como el anuncio de la plenitud del tiempo con respecto a la cercanía del reino de Dios. Para Tillich, “a fin de poder reconocer este ‘gran *Kairós*’, uno debe ser capaz de ver los ‘signos de los tiempos’, como dice Jesús cuando acusa a sus enemigos de no verlos”

⁴³¹ *Ecuatorial*, [236-242], p. 501.

(1984:444). De este modo, en la literatura neotestamentaria, sentencia Tillich, “la toma de conciencia de un *Kairós* es un asunto de visión” (Tillich 1984:445).

Tomadas estas indicaciones, se puede reconocer la claridad conceptual que *Ecuatorial* presenta en torno a las terminologías temporales de las concepciones escatológicas neotestamentarias, aunque expuestas de manera enrevesadas en un lenguaje que transita de lo lúdico a lo trágico. La noción de la pérdida y confusión del tiempo cronológico refiere inevitablemente, en este pasaje de la obra, a la diferencia cualitativa propuesta por estas dos nociones temporales de *chrónos* y *Kairós*. Ahora bien, mientras que la hermenéutica temporal neotestamentaria sobre la historia de la salvación, reconoce que la elección de un momento oportuno, en un sentido escatológico, corresponde inconcusamente a una decisión divina, pues sólo Dios conoce y estipula el momento adecuado en el que una fecha (día (ἡμέρα), hora (ῥα)) concreta se vuelve un *Kairós* decisivo para el plan de salvación escatológica de la historia (como se advierte en el pasaje escatológico de Mateo 24,36: “Mas de aquel día y hora, nadie sabe nada, ni los ángeles de los cielos, ni el Hijo, sino sólo el Padre”, o en el pasaje paulino en el que se describe el tiempo de la venida del “Día del Señor”, bajo las notas características de aquel que “ha de venir como un ladrón en la noche” (1 Tes 5,2)); en *Ecuatorial*, la oportunidad de aquel momento escatológico, en tanto desligado y diferenciado respecto al orden habitual de los acontecimientos temporales, y que compromete para su captación una profunda visión y comprensión de los signos de los tiempos, depende exclusiva e inexcusablemente de una improrrogable decisión humana, como veremos, adquiriendo o circunscribiendo, de este modo, la noción temporal de *Kairós*, a un sentido profano, y el carácter escatológico de aquella noción temporal, al impulso fehaciente de una intencionalidad existencial (ética y política), que promueve la esperanza por una humanidad renovada.

Por otro lado, podemos apreciar, cómo en este pasaje del poema, a partir de la figura o simbolismo del *punte*, revive además la antigua distinción temporal y espacial apocalíptica entre dos tiempos o mundos. La concepción dualista del judaísmo tardío se basaba en una clara división entre dos eras o mundos el *‘olam ha-zeh* (este mundo) y el *‘olam ha-ba* (el mundo futuro o venidero) (Díez 1984:127) que, de igual manera, la tradición del judaísmo de lengua griega se refería a esta distinción como dos *aiones* o dos *kosmoi*, ὁ αἰὼν οὗτος, ὁ κόσμος οὗτος (‘este eón, este mundo’) y ὁ αἰὼν μέλλων (el eón, mundo futuro) (Mowinckel 1975:285; Agamben 2006:68). Cada una de estas dos eras, separadas por una tajante transición, poseían una modalidad temporal y un carácter propio, que definía el dualismo de orden temporal, espacial y ético como también la concepción escatológica dualista, cósmica, universalista, trascendente e

individualista del judaísmo tardío, en la que se asimilan por lo demás elementos exógenos de la tradición irania y helenista (Mowinckel 1975:294). El eón actual, o de este mundo, de carácter perverso, limitado (pues media entre la creación y el fin del mundo) y transitorio (pues estaba destinado a acabar), se hallaba dominado por las fuerzas maléficas o demoníacas hostiles a Dios. Mientras que, para el judaísmo temprano, aquel poder maléfico lo encarnaban las potencias enemigas de Israel, en la literatura apocalíptica, adquirirá además connotaciones cósmicas y trascendentes, cuyo contenido perverso lo personifican también las figuras simbólico-míticas de demonios como Satán, el Diablo, Belial, Mastema, etc. Este eón-mundo, aunque creado por Dios, está regido por el mal, Satanás. Este carácter cósmico del mal continúa también operando en el Nuevo Testamento (Jn 12,31; 14,30; 16,11; 2 Cor 4,4; Ef 6,12) (Mowinckel 1975:286). Por su parte, el eón futuro, o mundo venidero, contraparte o inversión del carácter propio del eón actual, se definía como “lo totalmente distinto” a lo experimentado hasta el momento en la tierra. Es el eón de lo eterno (ilimitado, infinito) e imperecedero, en él Dios derrota al mal y a la muerte, establece su reino y una nueva creación (Mowinckel 1975:286). El paso de un eón a otro se describe en la apocalíptica por medio de una profusión de imágenes catastróficas, como las descritas en el anterior apartado sobre el “Día de Yahvé”, con las que se representa la oposición radical que distingue la naturaleza entre los dos eones. En el conjunto de las ideas que están a la base de este tránsito entre los dos eones, podemos ver cómo empalman las convicciones escatológicas de la literatura apocalíptica con las nociones del “cambio de fortuna” del profetismo clásico en torno al “Día de Yahvé”. (Es preciso apuntar que esta noción dualista, cósmica y temporal, del judaísmo tardío, no supone un rígido dualismo en el que se enfrentan dos principios o entidades contrarias de análogo poder, que comparten, cada cual en su esfera, el dominio sobre el cosmos, al modo como acontece en la escatología zoroastriana clásica (entre Ahura Mazda (luz, bien) y Angra Mainyu (oscuridad, mal)), pues tanto el eón-mundo actual como los poderes maléficos están supeditados a Yahvé, en tanto único creador y soberano sobre la totalidad del cosmos y la historia, por lo cual no existe en la visión dualista del judaísmo tardío ni en la mentalidad de la apocalíptica ni menos aún en el monoteísmo profético una equiparación de poder entre las fuerzas del bien con las del mal que se hallan en disputa).

La expresión temporal que nos sugiere aquel siglo desgarrado, dividido o “cortado” en dos, y el simbolismo del *punte*, permiten leer este pasaje del poema de acuerdo a las estructuras y distinciones temporales de los lenguajes apocalípticos y escatológicos judeocristianos. Nos indican cómo opera en el poema una concepción dualista del tiempo y de la historia, muy cercana a la división temporal de los dos eones, la cual denota la escisión

que se establece entre “este” y “el otro” mundo, entre el mundo presente o actual y el mundo futuro. Además, nos señalan la idea apremiante del tiempo y de que el mundo (eón) presente se aproxima con prisa a pasar. Escatológicamente tomado en *Ecuadorial*, el símbolo del *punte*, es el sendero que lleva de un siglo a otro o de una era a la otra, como también, paradójicamente expuesto respecto a la tradición apocalíptica, referirá a la inversión de los contenidos más propios del modelo apocalíptico, a partir del tránsito que postula la obra: desde lo divino a lo humano.

Por otro lado, además de la división temporal entre dos eras, el *punte* simboliza aquí la temática del viaje que el hablante atraviesa desde la catástrofe a la renovación, el tránsito desde el eón-mundo perecedero al eón-mundo de salvación. De este modo, reviven y se resignifican en el poema, el esquema tradicional escatológico de la apocalíptica, como una innegable secularización de esta concepción temporal antigua en la literatura moderna. Este paso de un siglo (era, eón) a otro, involucra el fin de un tiempo y de un mundo previo, es decir, señala la necesaria muerte del pasado como sacrificio indispensable para una nueva vida futura. La guerra, en *Ecuadorial*, no hace sino acelerar este paso de uno a otro tiempo, como habíamos mencionado antes. El hablante acercándose al fin, recupera esa voz y visión total, de reflexión global en torno al tiempo y a la historia humana. Visión cabal con la que pretende abarcar toda una era. Ante el fin inminente del mundo antiguo, ante la extenuante experiencia bélica del caos y la muerte, emerge la voluntad intencionada del hablante por ofrecer palabras proféticas, de temporalidad kairológica, muy cercanas a las propuestas por el subtexto apocalíptico bíblico (Ap 1,3),

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios
A DÓNDE IRÁS

Caminando al destierro
El último rey portaba al cuello
Una cadena de lámparas extintas

Y ayer vi muerta entre las rosas
La amatista de Roma⁴³²

El hablante expresa su escepticismo en torno a ese siglo que se aleja, llevándose consigo, sus figuras más emblemáticas.

Hacia el cierre del poema, vemos como vuelve a repetirse esta enigmática figura del *último rey*—que porta encadenado al cuello la extinción de su propia luz o guía—pero, ahora aparece vinculada a la visión que el hablante percibe de la muerte de esa *amatista*, en clara alusión a la Iglesia romana:

⁴³² *Ecuadorial*, [286-292], p. 503.

la piedra preciosa de color violeta refiere como sinécdoque del episcopado romano (Hahn 1998:33). La doble presencia de esta figura en el poema, nos lleva a distinguir una posible relación entre este procedimiento estilístico utilizado en *Ecuadorial* con las técnicas de repetición que encontramos frecuentemente en el Apocalipsis de Juan, ya sean aquellas que se presentan bajo la forma de esquemas numéricos: las secuencias de septenarios, cuaternarios y ternarios (Toribio 2007:62), o por medio de la repetición de expresiones (Ap 4,5; 8,5; 11,19; 16,18)—introducidas al final de todos los septenarios a partir del de los sellos—o de términos que figuran en ambos extremos de la composición (Ap 1,1=22,6; 1,3=22,7; 1,8.1,17=21,6.22,13 (entre otros)) (Toribio 2007:81). El uso de estas técnicas en el Apocalipsis, además de servir para la configuración y organización temática del texto, introduce unos órdenes mínimos de coherencia estilística, que favorece la progresión lineal en la lectura del texto, pues el tipo de narración que desarrolla el Apocalipsis, se caracteriza por presentar incesantemente una continua y compleja secuencia de imágenes y símbolos de la composición. Para José Fernando Toribio, las técnicas literarias basadas en la repetición, que utiliza el Apocalipsis de Juan, logran unir entre sí partes diferentes del relato, transmitiendo un efecto comunicativo que deposita su sentido en la elocuencia de la repetición (Toribio 2007:82).

En el caso de *Ecuadorial*, la repetición de esta figura del *último rey*, consigue destacar la importancia que ésta obtiene para la comprensión del poema. En la medida en que a esta figura están estructuralmente referidos la apertura y el cierre de la obra, ésta sirve de anáfora que hila temáticamente el inicio y el final del poema. Funciona de anclaje además que permite persistir en la trama lírica de la obra ante la proliferación de imágenes yuxtapuestas diseminadas a lo largo del poema. De este modo, a nuestro parecer, la repetición de esta figura viene a confirmar la estrecha relación temática y estructural que *Ecuadorial* posee con el Apocalipsis de Juan. El inicio y el final de la obra alude directamente al subtexto apocalíptico, mientras que, en su transcurso (o ínterin de la obra), se despliegan una serie de imágenes morfológicamente elaboradas, conforme a los procedimientos lingüísticos o técnicas de expresión del cubismo literario (o el llamado estilo Nord-Sud), cuyo contenido versa en el contraste y la desvirtuación (irónica) de las nociones, símbolos y modelos de pensamiento tradicionales de los lenguajes apocalípticos y proféticos escatológicos. Se podría sostener desde aquí que, en efecto, el poema conjuga en su estructura y en su temática las convenciones tradicionales del modelo apocalíptico con las nuevas técnicas de expresión poética vanguardistas. Lo cual vendría a confirmar nuestra hipótesis inicial en la lectura y descripción de la obra, sobre aquella vinculación estético-escatológica, en torno a esas llamadas *lejanías* que se encuentran *desatas*, confusamente, en el poema.

Al inicio del poema, en la primera secuencia de imágenes o visiones del hablante, la figura del *último rey* estaba vinculada de manera directa con los tradicionales motivos apocalípticos basados en los signos sobre las catástrofes cósmicas, sociales y políticas que anticiparían y acompañarían el fin del mundo. Ahora, al estar esta figura asociada con la imagen siguiente que alude a la muerte de la Iglesia romana, podemos observar, cómo este pasaje en cuestión se introduce particularmente en las tres dimensiones que abarca el lenguaje de la apocalíptica: simbólico-mitológica, político-ideológica y teológica (Blanco 2013:71), al expresar una clara valoración política, que logra circunscribirse en el conjunto de las disputas escatológicas de la tradición judeocristiana, al utilizar por lo demás los recursos de la imaginería apocalíptica sobre los últimos tiempos: las nociones de decadencia—imperio—renovación, elementos recurrentes en la literatura apocalíptica que sirven de modelo con los que se esquematiza y define la unidad final de la historia, estructurada de manera lineal y progresiva a partir de fases y transiciones (kermode 2000:24,34-35,37). El uso de estos recursos apocalípticos, permite leer este pasaje de *Ecuatorial*, en una relación temática y textual, con las simbolizaciones mitológicas y políticas de las dos Bestias escatológicas de Ap 13,1-18⁴³³ y con la imagen de la ciudad, la “gran Babilonia”, narrada en los capítulos 17-19,10 del Apocalipsis⁴³⁴.

⁴³³ “Y vi surgir del mar una Bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos. La Bestia que vi se parecía a un leopardo, con las patas como de oso, y las fauces como fauces de león: y el Dragón le dio su poder y su trono y gran poderío [...] Se le concedió hacer la guerra a los santos y vencerlos; se le concedió poderío sobre toda raza, pueblo, lengua y nación [...] Vi luego otra Bestia que surgía de la tierra y tenía dos cuernos como de cordero, pero hablaba como una serpiente. Ejerce todo el poderío de la primera Bestia en servicio de ésta, haciendo que la tierra y sus habitantes adoren a la primera Bestia [...] Realiza grandes signos, hasta hace bajar ante la gente fuego del cielo a la tierra; y seduce a los habitantes de la tierra con los signos que le ha sido concedido obrar al servicio de la Bestia, diciendo a los habitantes de la tierra que hagan una imagen en honor de la Bestia [...] Se le concedió infundir el aliento a la imagen de la Bestia, de suerte que pudiera incluso hablar la imagen de la Bestia y hacer que fueran exterminados cuantos no adoraran la imagen de la Bestia” (Ap 13, 1-2.7.11-12.13-14.15)

⁴³⁴ “Entonces vino uno de los siete ángeles que llevaban las siete copas y me habló: ‘Ven, que te voy a mostrar el juicio de la célebre Prostituta, que se sienta sobre grandes aguas, con ella fornicaron los reyes de la tierra, y los habitantes de la tierra se embriagaron con el vino de su prostitución’. Me trasladó en espíritu al desierto. Y vi una mujer, sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su

Esta sección temática (Ap13-19) corresponde a la segunda parte de la habitual división bipartita con que la crítica ha dividido los capítulos en los que se relatan las visiones del Apocalipsis. De acuerdo a los materiales tradicionales que Juan emplea en esta sección, Domingo Muñoz designa a este segmento del texto, el “apocalipsis de las bestias y su derrota por el mesías” (Muñoz 1985:130-131). Se trata de los signos sobre el desencadenamiento del fin del mundo, pero ahora en una perspectiva bien distinta a la desarrollada en los septenarios de los sellos y de las trompetas (Ap 6-9). En éstos, los signos aludían a las conmociones cósmicas y sociales, en tanto eran consideradas instrumentos del juicio de Dios, ahora refieren al desencadenamiento de las míticas fuerzas del mal antes del combate escatológico, por medio de la encarnación de estas dos Bestias, signos de poderes temporales, opresivos y destructivos, y en la imagen de la ciudad o la “gran Babilonia”, las cuales tendrán su castigo definitivo por el poder mesiánico-divino. En lugar del perecedero reino terrenal de las Bestias, que se extingue en el tránsito de los tiempos (eones), debe aparecer ahora el reino mesiánico (Taubes 2010:68). El triunfo del poder mesiánico, tras el primer combate escatológico, pone fin al dominio de las Bestias y al caótico y seductor poder de la “gran Babilonia”, instaurando el reino milenarismo del Mesías o Cristo en la tierra, narrado en Ap 20, 1-6, el cual funciona como contraimagen divina del dominio temporal de las Bestias. Durante estos mil años que reina el Cristo junto a sus mártires y santos, acontece “la primera resurrección” (Ap 20, 5)—idea central que elabora la apocalíptica judía y que produce una de sus mayores innovaciones y aportes a la reflexión teológica del judaísmo—, mientras tanto, el demonio— Dragón o Satanás—, permanece encadenado en el abismo, para que no seduzca ni perturbe con el poder del mal y de las fuerzas del caos a las naciones de la tierra. En esta sección del Apocalipsis, podemos ver desarrollados los motivos (simbólicos, mitológicos, políticos y teológicos) tradicionales de la literatura apocalíptica: decadencia, fortalecimiento del mal y de la opresión imperial, y milenio, elementos que preceden al cambio de eón y a la transformación escatológica del cosmos.

La tribulación final sobre el mundo reproduce en esta sección el modelo profético escatológico bíblico del “cambio de fortuna”, como un esquema u orden del tiempo en la historia, en tanto hace que mal y salvación, decadencia y renovación, se sucedan el uno a la otra⁴³⁵. (La unidad final de

prostitución, y en su frente un nombre escrito—un misterio—: ‘La gran Babilonia, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra’. (Ap 17, 1-5).

⁴³⁵ Como señala Luis Alonso Schökel, “el apocalíptico periodiza la historia esquemáticamente o se detiene a captar dramáticamente un relevo de imperios [...] El *desenlace* es el centro de gravedad de esa historia esquematizada; toda ella se convierte en una especie de drama tenso hacia el acto final y la caída del telón. Aquí empalma la apocalíptica con las llamadas ‘escatologías proféticas’: Is 24-27;

la historia presupone la división del curso de los tiempos en tres estadios claramente definidos mal-milenio-salvación y un avance paulatino hacia una meta y consumación inexorable del tiempo). De acuerdo a una lectura atenta de los estadios de la salvación que se configuran en esta última parte del Apocalipsis de Juan, el reino milenarista del Mesías pertenece aún a este mundo o a este eón, es decir, es anterior al final escatológico de la historia, mientras que, la Ciudad Celestial, la Nueva Jerusalén (Ap 21), que desciende del cielo tras el último combate contra el Dragón (Satanás)—el cual una vez transcurrido los mil años del reino mesiánico es nuevamente puesto en libertad—, pertenece del todo al nuevo eón, que se abre con el Juicio final y el fin del mundo antiguo. La victoria definitiva del poder mesiánico-divino sobre los poderes dominantes del Dragón y sus seguidores, narrada en Ap 19,11-20,10, instauro la supremacía simbólico-mítica del bien y la luz, la cual se expresa como una liberación de la tierra de las oscuras angustias e injusticias padecidas en el pasado, pues éste, ya pasó: “y enjuagará toda lágrima de sus ojos, y no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado. Entonces dijo el que está sentado en el trono: ‘Mira que hago nuevas todas las cosas’” (Ap 21,4-5). De este modo, el fin apocalíptico del mundo y la entrada escatológica en la gloria de la Jerusalén celestial, funciona como modelo de consolación y promesa de inversión y renovación de todas las cosas, a la vez que revela el carácter sustancial de la salvación bíblica, en la medida en que demuestra que la finalidad de la historia no se encuentra en la historia misma ni está condicionada por las acciones humanas, sino por la completa soberanía de Dios, el cual adviene de manera celestial al mundo, sellando el tiempo finito y reemplazando la creación por “un cielo nuevo y una tierra nueva” (Ap 21,1). De esta manera, podemos observar cómo el texto bíblico comienza con un: “Y vio Dios que estaba bien” (Gn 1,4.10.12.18.21.25.31) o que todo era muy bueno; y acaba con un ‘Mira que hago nuevas todas las cosas’” (Ap 21,4-5).

El descenso de la Nueva Jerusalén celestial, que Juan ve, “engalanada como una novia ataviada para su esposo” (Ap 21,2), simboliza esa transición de lo temporal a lo eterno. La nueva ciudad es “la morada de Dios con los hombres” (Ap 21,3), que consuma en la completa unidad divina, la fusión entre lo divino y lo humano, pues “Dios-con-ellos, será su Dios” (Ap 21,3). En esta consumación final, sobresale por lo demás una comprensión de la trascendencia de Dios, ya no sólo vista como el soberano que rige el cosmos

Ez 38-39; Jl 3-4; Zac 12-14; Is 65-66, y otras. El desenlace llegará de modo repentino, aunque previsto por el vidente y explicado por su intérprete. El vidente tiene conciencia de estar viviendo en vísperas del desenlace. Este consiste en un gran juicio y en la instauración del reinado definitivo y universal del Señor de la historia, el cual ya ha estado dirigiendo la historia en todos sus períodos y cambios y la ha predicho puntualmente” (1980:1224).

y la historia, sino también entendida a partir de su dominio sobre la muerte. Aquí Juan ve cómo la unión del Principio y el Fin (el Alfa y la Omega) de todas las cosas, se ofrece gratuitamente como el “manantial del agua” (Ap 21,6) de nueva vida. (En esta descripción final del Apocalipsis, perviven elementos tradicionales de los textos proféticos de Is 25,8; 65,17-25).

La repetición de la figura del *último rey* en *Ecuatorial* permite asociar la lectura del poema junto a estas dos grandes secciones temáticas, sobre los signos del fin del mundo, desarrolladas en el Apocalipsis. Observaremos cómo esta última parte de *Ecuatorial*, aunque desvirtúa el sentido de las imágenes y de los símbolos mitológicos del Apocalipsis bíblico, parece mantener una cierta continuidad estructural con el modelo o esquema escatológico referido a la historia, basado en las tensiones temporales entre pasado y futuro. Además, apreciaremos cómo pervive la idea del fin apocalíptico como promesa de renovación y el fin mismo juzgado como consolación. Asimismo, reconoceremos cómo el poema demuestra una continuidad con la trama apocalíptica del modelo bíblico, en el que el fin se concibe también como cierre narrativo del texto, estableciendo una correspondencia con el inicio (Génesis), bajo las ideas de plenitud y concordancia textual.

Por otro lado, la lucha entre los poderes diabólicos y mesiánico, si bien alude al lenguaje de los antiguos mitos relativos al combate entre las fuerzas del caos y del cosmos, pareciera en el Apocalipsis de Juan adquirir también una intensa connotación política, en la medida en que la cuestión central que atraviesa toda esta última parte del Apocalipsis apunta al problema sobre quién recae la soberanía de este mundo (Schüssler Fiorenza 2010:169-170; Moltmann 2004:191). Para Jürgen Moltmann, las mismas nociones de “juicio” y “reino” son ideas tomadas del mundo político (2004:180-181), idea que también comparte Paul Tillich (1984:431). Es esta relación entre el modelo escatológico como un esquema para conferir un sentido último al transcurrir histórico, el paradigma de concordancia que dispone la trama apocalíptica del texto bíblico y la reflexión política que sugiere esta sección del Apocalipsis la que nos permite asociar, en un sentido temático y estructural, la lectura de este pasaje y el desenlace final de *Ecuatorial* con esta última sección temática del Apocalipsis de Juan. Serán estas cuestiones las que definirán las directrices que tomaremos en nuestra lectura final del poema. Distingamos, primeramente, algunos elementos tradicionales que nos ofrece el Apocalipsis y luego apreciemos la relación que se establece con este pasaje de *Ecuatorial*.

2.4. Roma—Babilonia

El lenguaje tradicional que Juan emplea en esta sección del Apocalipsis, proviene fundamentalmente de numerosas referencias al texto bíblico de

Daniel⁴³⁶. Es posible reconocer en el Apocalipsis la utilización del esquema daniélico sobre la sucesión de cuatro reinos o monarquías como modelo de periodización o visión sintética de la historia—como el que se configura en la interpretación del sueño de Nabucodonosor en Dn 2—y, para la descripción de las Bestias, el uso de elementos simbólicos de la antigua imaginería mítica astral babilónica provenientes de la visión nocturna de Dn 7 (Taubes 2010:68). El empleo de estos materiales entrega varios elementos para comprender la concepción de la historia y la elaboración teológica que desarrolla el Apocalipsis de Juan. Asimismo, la utilización de estas nociones históricas que se desprenden del texto de Daniel ha sugerido además a varios exégetas una interpretación política de los símbolos de las dos Bestias del Apocalipsis, pues inclusive se suele distinguir que aquella “interpretación política de las cuatro bestias de Daniel era muy conocida en la literatura judía de aquel tiempo” (Schüssler Fiorenza 2010:118). Elisabeth Schüssler Fiorenza considera que, “si el Apocalipsis se basa en el significado de Daniel 7, entonces las bestias encarnan todos los poderes políticos del momento” (2010:119), es decir, de acuerdo al contexto histórico de la redacción del Apocalipsis, las Bestias referirían simbólicamente al Imperio romano, del mismo modo que, el esfuerzo interpretativo en un sentido político e histórico-crítico, ha querido ver en el reino de la cuarta bestia de Daniel, la simbolización del dominio seléucida de Antíoco IV Epífanos (Taubes 2010:68).

Esta asociación simbólica entre las Bestias y el Imperio romano pareciera obtener una confirmación textual en la imagen de la ciudad, “la gran Babilonia” de Ap 17-18,24. La visión de Juan en este pasaje simboliza a la ciudad como la “célebre prostituta” que cabalga sobre la Bestia. La

⁴³⁶ El Libro de Daniel fue terminado hacia el 164 a.C., en el contexto de la guerra o revuelta de los Macabeos (167-160 a. C). Su autor provenía de los grupos de “piadosos” o *hasidim*, los cuales se oponían a la helenización del culto propiciado por las reformas decretadas por el gobierno de Antíoco IV Epífanos, las cuales amenazaban la continuidad de las creencias del judaísmo clásico como la pervivencia de las instituciones religiosas judías. S.D. Russell señala que el origen de la apocalíptica judía se vincula estrechamente con los *hasidim* (Diez 1984:56). En este sentido, para Jacob Taubes, el Libro de Daniel, “presenta ya todos los atributos propios de la literatura apocalíptica. El apocalipsis de Daniel ha servido de principio rector para todos los apocalipsis posteriores. La fe en la Providencia, el compendio de la historia universal, el horizonte de la historia universal y del cosmos, el alcance y el carácter fantasioso de las visiones, el encubrimiento del autor, la efervescencia escatológica y el cálculo del final de los tiempos, la ciencia apocalíptica, la simbología de los números y el lenguaje secreto, la angelología y la esperanza en el más allá son los elementos que definen la estructura del apocalipsis” (2010:67). Asimismo, sostiene Camille Focant, “el primer libro apocalíptico completo que posee la estructura de conjunto que caracteriza al género es el libro de Daniel” (2010:36). Véase, además, (Von Rad 1973:383).

interpretación que sigue en el texto, se centra en la figura de la Bestia y llama a tener sabiduría para descifrar su enigma, pues se dice que “las siete cabezas [de la Bestia] son siete colinas sobre las que se asienta la mujer” (Ap 17,9). Para Schüssler Fiorenza, esta descripción ha concentrado la atención de varios intérpretes, ya que pareciera aludir al contexto en el que se redacta el texto bíblico, en la medida en que esta sentencia consigue identificar la localización de Babilonia con el espacio geográfico de la ciudad de Roma, es decir, esta descripción haría referencia a las siete colinas que se encuentran en el corazón de la ciudad (Schüssler Fiorenza 2010:136-137). Ahora bien, en el contexto del Apocalipsis, es necesario observar además que “Babilona es un nombre profético referido a Roma, pues la capital imperial era anti-tipo de Babilonia en la literatura judía y cristiana de aquel tiempo (4 Esd 3,1-2.28-31; 2 Bar 10,1-3; 11,1; 67,7; Or. Sib. 5,143.159)” (Schüssler Fiorenza 2010:127). Como distingue Schüssler Fiorenza, en la memoria del pueblo judío se mantenía vivo el recuerdo histórico de que ambos imperios habían invadido y destruido la ciudad de Jerusalén y el templo. “Sin embargo, Babilonia no pudo ser reducida a un simple código o calco simbólico de Roma, pues Juan usa el nombre ‘Babilonia’ para evocar toda una serie de significados escriturísticos” (Schüssler Fiorenza 2010:127). Esto último logra hacerse patente cuando se lee el contenido de Ap 18,24 como “clave teológica de toda la serie de juicios contra Babilonia” (Schüssler Fiorenza 2010:135).

En el caso de *Ecuatorial*, podemos notar cómo el poema pareciera indicarnos de manera indirecta esta vinculación Roma - Babilonia, por medio de la figura de la *amatista*, que hemos leído, siguiendo al poeta Oscar Hahn, como sinécdoque del anillo episcopal romano. En este sentido, la cualidad cromática de la piedra preciosa pareciera establecer esta vinculación semántica, al asociar la imagen de “la amatista de Roma” con la descripción que se realiza de la mujer, la ciudad o “la gran Babilonia” del Apocalipsis, la cual va “vestida de púrpura y escarlata”—colores que simbolizan poder—, resplandeciente “de oro, piedras preciosas y perlas” (Ap 17, 4). (Estos elementos cromáticos y figurativos bíblicos para la descripción de la mujer (Babilonia), ya habían sido utilizados por Huidobro en su poema inédito *El hijo pródigo*, probablemente escrito durante los años 1914-1916⁴³⁷).

Al relacionar la lectura de este pasaje de *Ecuatorial* con esta sección temática del Apocalipsis, nos da pie para sostener que, el poema continúa una línea interpretativa del Apocalipsis que asocia la imagen de Babilonia

⁴³⁷ “¡Oh! ¡Oh! ¡Esas mujeres de Babilonia! / Vestidas de amarillo, de púrpura y de escarlata! / Cargadas de anillos, pendientes y brazaletes. / Sus labios chorrean una miel sabrosa / Que perfuma a jazmín.”. *El hijo pródigo*, [71-76], Poemas dispersos de 1914-1916, pp. 371-375.

a Roma y, de acuerdo con esto, actualiza y aplica a la Iglesia católica romana la imagen de la cuarta bestia de Dn 7, es decir, ser signo del último reino antes del fin del mundo. Una lectura como la que proponemos para interpretar esta figura en *Ecuadorial*, convierte a la Iglesia romana en “la gran Babilonia”, cuyo destino se narra en el Apocalipsis como un justo castigo: “¡Cayó, cayó la gran Babilonia!” (Ap 18,2). El poema aunque desvirtúa el simbolismo apocalíptico por un uso alegórico fuertemente ideologizado (antiimperialista y anticlerical, como veremos), en un sentido temático y estructural, podemos reconocer cómo el hablante de *Ecuadorial* se sitúa, del mismo modo que Juan en su Apocalipsis, en este momento crítico del tiempo, la gran tribulación perpetrada por los poderes opresivos imperiales ha llegado a su fin y con ello el fin del mundo y su renovación escatológica se torna ya inminente.

La pronta llegada del fin del mundo, por otro lado, se vincula también en *Ecuadorial*, en una relación concertadamente paradigmática referente a la estructura literaria del texto, como cierre o final del poema. Nos aproximamos de este modo al conjunto de valores finales que se despliegan en el campo teleológico del discurso poético. De esta manera, la cercanía de *Ecuadorial* con el modelo bíblico se vuelve a estrechar. Nos referimos a lo que Paul Ricoeur (1987:48) señala como la relación temporal intraliteraria extraliteraria que se configura en la estructura del texto apocalíptico, en tanto final del libro bíblico y, a la vez, como fin de la trama cósmica (o extraliteraria), referida al tiempo y a la historia. Bajo este primer modelo intraliterario, el Apocalipsis aparece referido como final del texto, bajo la noción paradigmática de coherencia y concordancia respecto al inicio del texto, es decir, al Génesis bíblico. Esta relación que se establece entre fin (intraliterario) y fin (extraliterario), en una perspectiva a la vez temporal y narrativa, es para Lois Parkinson, “el principio rector de los textos apocalípticos” (1994:26-32). De este modo, la historia es desvelada y conocida a la luz de su fin, de igual manera que la noción de final literario es la que confiere sentido (coherencia y concordancia) y comprensión a la composición del texto bíblico, como obra narrativa. La relación entre tiempo cósmico-histórico y la estructura literaria, como final de la trama narrativa, es la que promueve la concordancia del concepto o noción de fin como factor que une el principio y el medio de la trama y de la configuración espacial y temporal literaria. Esta relación que analizaremos en los últimos apartados de este capítulo, será fundamental para entender la estructura poética y temporal que propone el poema *Ecuadorial*.

Además de una asociación temática y estructural entre *Ecuadorial* y el Apocalipsis de Juan, el anuncio de la muerte de Roma en el poema, consigue apuntar a los problemas políticos y escatológicos que suscita al interior de la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis la idea de un *más allá* o después del fin de la Iglesia romana. La valoración política, y la

dinámica misma de la oposición que opera en este pasaje de *Ecuatorial*, pareciera inscribir al poema, como bien lo ha señalado la crítica alrededor de la obra de Huidobro, al interior de la tradición hispanoamericana que interpreta el Apocalipsis de Juan como crítica de Roma y anuncio de la segunda venida (Goic 2012:142, Larrea 1987:180-186). Una lectura del poema, en este sentido, consigue abrir la interpretación de *Ecuatorial* al conjunto de problemas que sugiere “la articulación política de la sociedad occidental bajo el simbolismo del Tercer Reino” (Voegelin 2006:157), es decir, permite adentrarnos en la especulación moderna de conferir “sentido” a la historia en línea con la interpretación del simbolismo de las tres edades en la filosofía de la historia de Joaquín de Fiore. La cual, para Eric Voegelin, transmite “la dinámica apocalíptica que caracteriza a las modernas religiones políticas” (2014:51), en tanto permite el despliegue teórico de una autointerpretación de la sociedad de acuerdo a los símbolos de Joaquín (2006:157). El empleo de la simbología joaquinista se concentra, según la terminología de Voegelin, en la redivinización de la sociedad después del proceso de desdivinización del mundo realizada por el cristianismo. La problemática que surge a partir de la interpretación apocalíptica de la historia basada en los símbolos de la filosofía de la historia de Joaquín, se centra fundamentalmente en concebir y reflexionar el tránsito cualitativo que supone aquel paso desde la edad de Cristo a la nueva edad del Espíritu. Aunque no realizaremos una lectura del poema en relación directa con los símbolos joaquinistas, veremos, en la última sección de este capítulo, cómo, de acuerdo a la recepción americana del Apocalipsis, se mantienen en el poema, varias de las ideas en torno a la historia realizadas por Joaquín. Por el momento, nos bastará señalar que el modo con el que *Ecuatorial* emplea el modelo apocalíptico y la estructura temporal profético-escatológica, aplicado a los acontecimientos históricos, es la actitud que acerca el pensamiento lírico huidobriano y lo inscribe, a nuestro parecer, en la tradición apocalíptica en línea con los “pensadores” o las interpretaciones modernas joaquinistas.

Ahora bien, es preciso, a nuestro juicio, desarrollar algunas directrices que nos permitan descubrir el carácter de las ideas simbolizadas en este pasaje de *Ecuatorial*.

La valoración política que este pasaje de *Ecuatorial* expresa, está basada en la oposición y diferenciación cualitativa entre el pasado y el futuro, lo viejo y lo nuevo, entre lo que ya-no es y lo que aún-no es. Esquema que rige la tensión del modelo poético huidobriano basado en las oposiciones escatológicas entre muerte y vida. Antítesis que se ha convertido, hasta este momento en nuestro estudio, en una clave importantísima para comprender el régimen estético de la lírica huidobriana expresada en las obras publicadas durante estos años de 1916-1918, y que ahora en el caso de *Ecuatorial*, establece una relación temática y estructural con las tensiones

y oposiciones literarias y temporales del lenguaje escatológico de la apocalíptica, particularmente con el subtexto del Apocalipsis bíblico. Esta tensión estructural del lenguaje apocalíptico constituye la característica medular que define la experiencia escatológica del tiempo. Como ya lo ha señalado Jürgen Moltmann, “esta cualificación escatológica del pasado y del futuro es el núcleo de la experiencia escatológica del tiempo” (2004:188).

En este sentido, podríamos sostener que, en este pasaje de *Ecuatorial*, la monarquía imperial y el cristianismo católico eclesiástico tradicional es lo viejo que se extingue y muere. La muerte de estas figuras en el poema se anuncia como presagio del fin inminente de la era cristiana. El poema pareciera anunciar, de este modo, el fin de toda una era por medio de la extinción de sus representantes directos, las dos instituciones históricas que encarnaron el poder político y espiritual de la sociedad cristiana. El carácter de este anuncio denota la voz y la visión temporal del hablante con pretensiones históricas totales, como si, por medio de este anuncio, pretendiese juzgar toda la historia de ese mundo cristiano a partir de su colapso final. Las dos figuras del antiguo orden político religioso se presentan bajo la forma de su cancelación: extinción—morir—fin. Fórmula con la cual pareciera comprimir el sentido de la historia de la era cristiana en una concisa imagen poética. El anuncio que expresa este pasaje de *Ecuatorial* se vincula con uno de elementos centrales del lenguaje apocalíptico, la idea del fin como ultimidad—*éschatos*, *tà éschatas*—como elemento que permite comprender y conferir sentido a la historia. Para Jacob Taubes, “solo puede alcanzarse un parámetro y un punto de vista en la pregunta por la esencia de la historia si se interroga a partir del *éschaton*. Pues en el *éschaton* la historia rebasa sus límites y se vuelve ella misma visible” (2010:21). De esto modo, a nuestro parecer, estamos en este pasaje de *Ecuatorial* ante la más importante de esas “lejanías desatadas” en el poema y la que concentra el meollo filosófico, estético y político que propone la obra. Para Karl Löwith, es la noción de fin la que determina la significación o la que confiere sentido a la historia. Referido a los acontecimientos históricos “la plenitud de sentido es una cuestión de cumplimiento en el tiempo. Sólo puede aventurarse una afirmación sobre el sentido de sucesos históricos si su *telos* futuro es visible. Cuando un movimiento histórico revela su importancia, reflexionamos sobre el momento de su primera manifestación en el tiempo para determinar el sentido del acontecimiento tomado en su totalidad, incluso si se trata de un acontecimiento particular; tomado en su ‘totalidad’ en la medida en que este acontecimiento tiene un punto de partida preciso y un punto final que es de naturaleza escatológica” (2013:18). Para Taubes, “el apocalíptico comprende el curso completo de la historia del principio al fin—describe la

historia de la elección a partir de su fin—. Su visión tiene el carácter de una revelación escatológica anticipada” (2007:116).

Con el anuncio de muerte y extinción de estas figuras en *Ecuatorial*, el poema pareciera decirles, a los mismos que anteriormente exhortaba a “mirar nuestro tiempo”, en un tono fehacientemente apocalíptico, de voz y visión totalizadora, que pretende cubrir un amplio horizonte temporal: ¡He aquí el final de un mundo!; del mundo que, desde los tiempos de Constantino y su posterior desarrollo en la forma bizantina de cesaropapismo conocemos como cristiandad y que, tras la caída de Constantinopla, obtuvo una sucesión en el oriente, bajo la idea de una tercera Roma en el zarismo y en los círculos clericales rusos hasta 1917, mientras que en el occidente afianzó el ideal teopolítico del sacro imperio (Moltmann 2004:213; Voegelin 2006:141).

Es oportuno distinguir que la idea de fin como *éschaton*, que interpretamos en este pasaje de *Ecuatorial*, lo asumimos en un sentido apocalíptico y no como *telos*, es decir, como meta que estructura y le da cumplimiento a la historia. Pues, con el anuncio que sentencia este pasaje del poema, no es posible considerar en él la expresión de una meta o perfección (plenitud y realización trascendental) al final de la historia cristiana, sino más bien su ocaso y su destrucción (como cese, agotamiento y cierre de ésta). El anuncio que expresa este pasaje de *Ecuatorial*, bajo este criterio apocalíptico, nos sumerge en la idea de un momento único, el momento de crisis total, la tribulación sin precedentes. Conforme al modelo apocalíptico, éste se cierne en *Ecuatorial*, como el cierre de toda una época, el declive de la sociedad cristiana europea en el fin de su existencia.

Es preciso detenemos un momento en esta cuestión, para comprender cómo opera y qué significado adquiere esta valoración política y escatológica en este pasaje del poema, prestando especial atención en discernir el modo en el que se presentan los símbolos políticos y religiosos de la tradición cristiana. Desde aquí, pretenderemos comprender, qué valor cobra la idea de cancelación: extinción y muerte de estas figuras en el poema. Nos enfocaremos en tres posibles lecturas que se pueden extraer de este pasaje en cuestión, de tal modo que nos permita reconocer qué es lo que está en juego con este anuncio y qué es a lo que pone fin este pasaje que pretende mostrar el declive de la sociedad cristiana.

Este ejercicio hermenéutico nos permitirá reconocer los problemas que sugiere la interpretación de *Ecuatorial* cuando se lee en relación con la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis y en contraste con las antiguas teologías que sirvieron de fundamento político y espiritual para el desarrollo histórico de la era cristiana. No pretendemos descodificar estas figuras en función de un contenido histórico ni forzar al poema a que nos

interpele con una noción política, sino apreciar las posibilidades que se abren para su comprensión cuando se lee *Ecuatorial* al interior de esta tradición cristiana. (Esto nos permitirá comprender, además, el uso que el poeta realiza de los símbolos apocalípticos de la tradición cristiana y el sentido que éstos adquieren para la comprensión del poema). Como señala Lois Parkinson, “toda obra de ficción que seriamente emplea formas y temas apocalípticos intenta establecer conexiones entre el pasado, el presente y el futuro, entre el individuo y la comunidad, entre lo real y lo ideal” (1994:226). Es decir, el uso literario de nociones y símbolos del lenguaje apocalíptico denota una preocupación por el tiempo histórico, una preocupación político-social y una preocupación por lo posible, es decir, la condición heurística del lenguaje que posee toda especulación u-tópica basada en el contraste entre conocimiento, saber y ver. Como distingue Paul Tillich, “una y otra vez en los últimos tiempos la gente ha encontrado la descripción de su propia existencia histórica en las descripciones míticas apocalípticas (1984:434).

Proponemos seguir un (conciso) modo hermenéutico filosófico que nos permita desentrañar el potencial político-estético-filosófico que posee este anuncio-visión sobre el fin o cancelación de estas figuras político-religiosas y la implicancia que esto tiene al interior de la tradición apocalíptica. Esto nos debe llevar a dilucidar si en este anuncio existe una simple finalidad retórica o de propaganda política en el hablante o, por el contrario, manifiesta un profundo conocimiento de la tradición interpretativa del Apocalipsis, lo cual puede llevar a postular una posible resignificación de su contenido religioso en el poema. Por otro lado, esto nos permitirá distinguir qué es lo que se da por acabado o extinto y qué significado cobraría para el sentido final del poema (y del mundo que el hablante observa) y, por sobre todo, reconocer el potencial político que subyace en la imagen poética de este pasaje de *Ecuatorial*.

2.5. El fin de “las instancias últimas de decisión” y el vacío que impulsa una redefinición del concepto de lo político y lo religioso

Una primera lectura de este pasaje de *Ecuatorial* nos sumerge de lleno en el contexto histórico de la redacción del poema. Por medio de estas figuras, este pasaje del poema, pareciera aludir de manera directa a las transformaciones políticas, religiosas y sociales que el resultado de la Primera Guerra Mundial produjo en el espacio geopolítico europeo, con el derrumbe de las dinastías imperiales: alemana, austrohúngara y rusa. La voz del hablante adquiere, en este sentido, la cualidad de testigo, como si, a partir del momento singular, del acontecimiento y de la experiencia bélica vivida, buscarse desvelar el sentido total del fin de una era histórica. Las

consecuencias que ocasionó el resultado de la guerra, modificaron la organización política y la identidad cultural que desde el siglo XVI habían adquirido los Estados europeos a partir del proceso de consolidación de las religiones cristianas, católicas o protestantes, como religiones del y para el Estado, o lo que es lo mismo, en palabras de Lluís Duch, “como legitimación del uso de lo sagrado como forma política” (2012:224). Para Lluís Duch,

con la derrota de los llamados ‘Imperios Centrales’ (Alemania y Austria-Hungría) se confirmó, tanto en los territorios de confesión protestante como, aunque quizá de una manera no tan contundente, en los católicos, el comienzo de la disolución de una ideología—al mismo tiempo política, religiosa y cultural—que, a partir del siglo XVI, había sido decisiva para la configuración del espacio religioso y político europeo (2012:225).

Por la implicancia política y religiosa que adquiere el anuncio de extinción y muerte de estas figuras, este pasaje del poema consigue apuntar al problema que el jurista alemán Carl Schmitt designa—de acuerdo a sus conceptualizaciones políticas en línea con la corriente decisionista de los filósofos católicos o contrarrevolucionarios del Estado, De Maistre, Bonald y Donoso Cortés—, como “la ruina de las instancias de decisión” (2009:67), en referencia a la crisis institucional que el fin de la guerra generó, particularmente en el ámbito político y teológico germano, al suprimir la antigua tradición heredada de la Edad Media y de la Reforma protestante basada en la distinción agustiniana entre *civitas Dei* y *civitas terrena* o, en términos luteranos, la teología de los dos reinos. Distinción que hasta entonces había permitido definir y precisar en la práctica los ámbitos de lo político y de lo religioso, y que el liberalismo del siglo XIX mantuvo en rigor al interior de la sociedad protestante alemana. Para Schmitt, la ruina de estas garantías institucionales (instancias últimas) se debió, “porque la separación de Estado e Iglesia concernía a las competencias de sujetos institucionalizados jurídicamente, no a una distinguibilidad de sustancias verificable objetivamente” (2009:67). Según Schmitt, en aquel contexto de finales del conflicto bélico,

los dos ‘reinos’ ya no son unos ámbitos objetivos distinguibles unívocamente por sustancias o materias. Lo sagrado y lo mundano, el más allá y el más acá, la trascendencia y la immanencia, la idea y el interés, la superestructura y la infraestructura, ya sólo se pueden determinar desde los sujetos en disputa. La totalidad se puede obtener potencialmente desde cualquier punto de controversia una vez que los «muros» tradicionales, es decir, las instituciones históricas de las

Iglesias y los Estados han sido puestas en cuestión con éxito por una clase revolucionaria (2009:70).

Esta apreciación político-sociológica que Carl Schmitt sostuviera en el año 1969, continúa por lo demás con lo que ya antes planteara este autor, en su estudio sobre *El romanticismo político* (1919), en torno a la emergencia de los nuevos demiurgos modernos: lo colectivo y lo histórico. De este modo, Schmitt concibe que, a finales del conflicto bélico, estas instancias supremas fueron suprimidas por “el ámbito de la *sociedad* y de lo *social*”, el cual redujo ambas instancias y, con ello, “disolvió la distinción” tradicional (2009:67). Si bien, al fin de la guerra y durante todo el período de la República de Weimar en Alemania, como también en el resto de los países europeos, la Iglesia católica se mostró a prueba de esta crisis, amparada en su doctrina oficial sobre las dos *societates perfectae* (Schmitt 2009:67), este pasaje de *Ecuatorial*, al anunciar el fin de esta institución, logra señalar la falta de estas instancias supremas, como fenómeno histórico que sella la articulación conceptual política y espiritual de la sociedad cristiana. Tratemos de desentrañar esta última cuestión aludida, sin dejar de observar el acento apocalíptico que expresa este pasaje del poema, en donde la noción de (cumplimiento) se vuelve esencial, en este sentido, como signo de los tiempos (Mt 16, 2.3).

Nuestro interés será observar cómo, a partir del contexto literario generado por la última sección (simbólico-mitológica, político-ideológica, teológica) del Apocalipsis de Juan, en la que, con la lucha entre las míticas fuerzas del bien y el mal, despunta la inquietud apocalíptica por reconocer sobre quién recae la soberanía de este mundo; este pasaje de *Ecuatorial*, al anunciar la extinción y la muerte de las figuras históricas del Rey y la Iglesia, consigue señalar la ausencia de estas instancias supremas y, con ello, el cese de una comprensión tradicional sobre el concepto de soberanía y de autoridad política y eclesial a partir de criterios decisionistas, personalistas, jurídicos y teológicos. Por otro lado, de acuerdo al ámbito político en el que se inserta este anuncio, este pasaje del poema suscita además una pérdida del concepto de representación, concentrado de manera jerárquica en la autoridad del monarca y el papa. Esta apreciación en la lectura de este pasaje de *Ecuatorial*, está enraizada por lo demás en la misma problemática político-social que emerge a partir de las consecuencias que el resultado bélico propició en el espacio geopolítico europeo. Nos será pertinente para elaborar esta cuestión, contrastar esta consideración política que entraña este pasaje de *Ecuatorial* con ciertas nociones que Carl Schmitt desarrolla en sus trabajos de los años 1922 y 1923.

Si continuamos en la famosa tesis que Carl Schmitt propone, en el tercer capítulo de su trabajo *Teología política* (1922), en donde sentencia que, “todos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son

conceptos teológicos secularizados” (2009:37), esta tesis nos entrega una importante aclaración para desentrañar la consideración política que subyace en este pasaje de *Ecuadorial*. Para comprender esta tesis, no sólo a partir de una averiguación histórica, en tanto pretendiese ésta examinar la manera en la que los conceptos elementales de la teología parecieran pervivir en la teoría del Estado moderno, sino a partir de un análisis en virtud de la razón estructural y sistemática que defina esta analogía entre los conceptos de la teología y los del derecho, cuyo conocimiento resulta verdaderamente indispensable para la investigación sociológica de estos conceptos; Carl Schmitt, propone seguir un método de análisis que permita definir una sociología de los conceptos jurídicos y del concepto de la soberanía, que excluya de su averiguación cualquier tipo de identificación con criterios causales de raíz idealista o materialista, en tanto los primeros conciben la realización conceptual del derecho o la realidad social en su totalidad como mera consecuencia de una manera de pensar, mientras que, los segundos, como reflejo de las condiciones económicas, políticas y sociales de un determinado período histórico. Asimismo, el método de Schmitt, también rechaza el modelo de investigación sociológica de base psicológica, como los “tipos determinados” de Max Weber, que pretende “atribuir determinadas ideas y concepciones intelectuales a un círculo típico de personas que desde su propia situación sociológica llega a resultados ideológicos determinados” (2009:42-43), pues este modelo no precisa ni proporciona con seguridad una sociología de un concepto jurídico, dado que “atribuir un resultado conceptual a su soporte sociológico es pura psicología, mera comprobación de los motivos especiales que inspiran los actos humanos. Es, sin duda, un problema sociológico, pero no es el problema de la sociología de un concepto” (2009:43).

De este modo, tras el descarte teórico-práctico de los modelos previamente señalados, el método que propone Schmitt para la ejecución de una sociología de conceptos, que permita llegar a resultados científicos respecto a un concepto como el de la soberanía y que consiga demostrar la analogía sistemática y estructural que se establece entre los conceptos teológicos y los de la moderna teoría del Estado, debe éste traspasar los intereses estrictamente prácticos de la conceptualidad jurídica, para “explorar la última estructura radical sistemática y comparar esa estructura conceptual con la articulación conceptual de la estructura social de una época determinada” (2009:43). La finalidad de este método busca mostrar cómo en el análisis de esa estructura conceptual última se vuelve evidente el contacto de dos identidades espirituales, pero también sustanciales, como producto más propio de la elaboración conceptual de una época. De esta manera, considera Schmitt, que la existencia concreta de una determinada forma de organización política, como la legitimidad de la reglamentación jurídica y la elaboración teológica de una determinada época histórica, se

corresponden, en definitiva, con el estado de conciencia que posee la humanidad en dicha época histórica. Esto quiere decir que, el método que propone Schmitt para una verdadera realización de una sociología de los conceptos jurídicos, presupone que dicha conceptualidad radical debe necesariamente para su aclaración ser llevada hasta el plano de lo metafísico y de lo teológico, pues, “la imagen metafísica que de su mundo se forja una época determinada tiene la misma estructura que la forma de la organización política que esa época tiene por evidente” (2009:44), por lo cual, “la comprobación de esa identidad constituye la sociología del concepto de soberanía” (2009:44). El método que propone Schmitt para comprender la razón estructural y sistemática que evidencia la analogía entre los conceptos teológicos con los conceptos de la moderna teoría del Estado no busca para su aclaración la reducción de las condiciones históricas a los productos más propios de la elaboración intelectual o viceversa, sino desvelar la razón última de la totalidad estructural que alberga la vinculación conceptual entre lo teológico, lo jurídico, lo gnoseológico y lo socio-histórico. Esa vinculación estructural de la articulación conceptual de una época histórica se constituye, para Schmitt, a partir de una totalidad radical de índole metafísica.

Oportuno era entregar una pequeña reseña sobre el método que propone Carl Schmitt para comprender la elaboración de su aclamada tesis en torno a la analogía de los conceptos teológicos y los conceptos de la teoría del Estado, pues en virtud de tal método, es posible distinguir que la imagen metafísica que articula y legitima ideológicamente el concepto de la soberanía personal del monarca, en una teoría monárquica del Estado, con analogías extraídas a partir de los conceptos más propios de la teología teísta, es posible de apreciar de qué manera opera ésta también, entendida como razón última que fundamenta los sistemas filosóficos de los siglos XVII y XVIII. El concepto de soberanía se define esencialmente, en una teoría monárquica del Estado, como una instancia de decisión suprema, personalista, que adquiere su significado más evidente en tanto se comprende de manera análoga a la imagen del único soberano (absoluto) divino que gobierna el mundo. En esa imagen teológica reside, en definitiva, el fundamento último de la legitimidad de la forma política monárquica, como producto más significativo de la elaboración conceptual de una época histórica. Esta imagen refuerza la autoridad del monarca pues se identifica con la autoridad absoluta del soberano divino, en tanto imagen metafísica que sustenta no sólo el edificio conceptual de la estructura política, sino también, el de la estructura cognoscitiva del ser humano. La configuración metafísica del soberano como unidad personal y garantía última decisoria es una estructura conceptual que durante los siglos XVII y XVIII no sólo sirve de fundamento de la forma monárquica del Estado, sino que, además, como señala Schmitt, es posible de reconocer como autoridad

legitimadora del conocimiento en los sistemas filosóficos del racionalismo (2009:44-45). Si bien la Ilustración abogó, a partir de exigencias racionalistas, por excluir del mundo la posibilidad de un Dios que entablase comunicación directa con el hombre, el deísmo, alejado de la naturaleza personalista y de los acontecimientos sobrenaturales propios del teísmo, mantiene bajo la metáfora del “gran arquitecto” primigenio, en tanto concepto de causa, orden y armonía del universo, una aplicación política que se identifica con el legislador y el Estado. Como señala Schmitt, “el constructor del mundo es al mismo tiempo creador y legislador, es decir, autoridad legitimadora. En toda la época que va de la Ilustración hasta la Revolución francesa, es el *législateur* el arquitecto del mundo y del Estado” (2009:45).

Ahora bien, la extinción de la figura del *último rey*, en este pasaje de *Ecuadorial*, consigue aludir al cese de aquella instancia personalista y del elemento decisionista que configuraba el concepto de la soberanía política en la teoría monárquica del Estado. Con ello, parece señalar, de manera indirecta, la supresión de nociones teístas y trascendentes en la elaboración del concepto de la soberanía política, como también el declive definitivo de la articulación conceptual de la estructura social que sustentó la visión de mundo del período histórico en el que predominó la forma monárquica del Estado. De este modo, rompe con la identificación conceptual radical de una época histórica que fundamenta la legitimidad de la forma monárquica del Estado. En este sentido, esta concisa imagen que expresa este pasaje del poema logra demostrar (filosóficamente) lo indemostrable: el espectro de la certeza; exhibe la ausencia, la falta de aquellos presupuestos teológicos o metafísicos de la autoridad política tradicional, comprendida de manera jerárquica e infalible, en torno a las últimas esferas de la decisión político-jurídica bajo una identificación personalista concreta y resolutive. El concepto tradicional legitimista de la sucesión hereditaria, propio de las dinastías imperiales, no es ya un principio jurídico válido para comprender la soberanía política. Si ya no hay reyes en este mundo de *Ecuadorial*, no existe tampoco una comprensión de la soberanía en un sentido tradicional. Esta última cuestión, como indica Carl Schmitt, fue analizada por el filósofo católico Juan Donoso Cortés, para el cual, ante las consecuencias políticas suscitadas por la revolución de 1848, en donde la teoría jurídica del Estado traspasa el poder político constituyente desde la legitimidad monárquica a la legitimidad democrática, entendía que la gran era del regalismo llegaba a su fin. Frente a la pérdida de aquella instancia personalista de la decisión político-jurídica, para Donoso Cortés, claro defensor del decisionismo político de raíz metafísica, no había sino más que una sola salida: la dictadura (Schmitt 2009:48).

Si asumimos que, con la extinción y muerte de estas figuras, el poema consigue apuntar, de manera indirecta, (aunque de acuerdo a su articulación

conceptual resulta evidente), aquellos elementos teológicos de la forma monárquica del Estado, entonces la valoración política que entraña este pasaje de *Ecuatorial*, parece estar en línea con la promoción de ideas políticas y sociales, que ya desde el siglo XIX, bajo criterios científicos, prácticos, técnicos y económicos, en la filosofía positivista de Comte, la crítica a la teología en la filosofía de Proudhon y Bakunin y en el pensamiento económico de Marx y Engels, se inscriben en aquel conjunto de intereses (ideológicos) que promueve el humanismo ateo moderno. Este humanismo moderno se presentaba de manera audaz como una crítica a aquellos presupuestos teológicos que sustentaban el edificio ideológico de la sociedad cristiana. Aunque no debe pensarse la articulación de este humanismo a partir de una actitud intelectual o teórica homogénea, pues cada una de estas filosofías posee sus propias convicciones, categorías y métodos, sí se puede concebir una orientación común en la que confluyen cada una de estas filosofías, la cual, se evidencia al apreciar aquel esfuerzo teórico compartido que busca la eliminación de la idea de Dios y de toda metafísica de la organización política de la sociedad, como también de la estructura del pensamiento y de las ciencias, para desvelar así la verdadera esencia del ser humano y de lo social, a la cual consideran que había sido usurpada por la idealidad divina. El proyecto social de este nuevo humanismo veía como necesaria la responsabilidad histórica que debía asumir el hombre moderno en la conducción de todos los asuntos humanos. Para Henri de Lubac (2012:30), este humanismo ateo moderno comienza con el pensamiento de Proudhon y se constituye, en lo social, a partir de una elección antiteísta, es decir, como un ataque directo contra lo que Proudhon denomina una “falsa idea de la providencia”, asumida como estrategia, más o menos consciente, por parte de economistas, propietarios y la clase gobernante o dirigente para sancionar el sistema político y el dominio ideológico sobre la sociedad, recurriendo a la autoridad divina, para así preservar la conservación de sus granjerías y privilegios. La idea de Dios es comprendida por Proudhon, según Karl Löwith, como “la fuente principal de todos los absolutismos, sean económicos, políticos o religiosos” (2013:85) y como un obstáculo para el desarrollo de la libertad y el progreso social. Este antiteísmo proudhoniano, “era una negativa a resignarse [sentencia Henri de Lubac] a las contradicciones económicas que producían la miseria” (2012:30).

La línea teórica que adquirirá este humanismo moderno, a partir de la crítica antropológica a la teología en el materialismo de Feuerbach y del reconocimiento que éste realiza sobre el mundo de la religión como ilusiones en donde son proyectadas los deseos y esperanzas del hombre, por parte de la izquierda hegeliana alemana, se concentrará en adelante mayoritariamente en la crítica de la conciencia religiosa y en el desvelamiento de las condiciones materiales y económicas que sustentan la

configuración teórica del Estado. En la medida en que esta corriente de pensamiento rechaza la legitimidad de los conceptos teológicos y metafísicos, propicia el desarrollo de un conocimiento teórico-práctico, que establece nuevas directrices en la comprensión del Estado y de la sociedad, a base de una averiguación histórico-crítica, en la que predomina un carácter desteologizante, que se enfrenta a la noción de trascendencia y que promueve una reflexión fundada en la inmanencia, la historia o en una actitud positivista frente a la metafísica en general. En la “cuarta tesis sobre Feuerbach”, Marx sostiene la tarea que le plantea el conjunto de nociones e instituciones provenientes del mundo de la religión al método científico materialista, el cual pretende analizar en su cabalidad las contradicciones internas del mundo real que hacen posible una religión, para así lograr su transformación,

Feuerbach parte del hecho de la autoenajenación religiosa, del desdoblamiento del mundo en un mundo religioso y otro terrenal. Su labor consiste en reducir el mundo religioso a su fundamento terrenal. Pero el hecho de que el fundamento terrenal se separe de sí mismo para plasmarse como un reino independiente que flota en las nubes, es algo que sólo puede explicarse por el propio desgarramiento y la contradicción de este fundamento terrenal consigo mismo. Por ende, es necesario tanto comprenderlo en su propia contradicción como revolucionarlo prácticamente. Así, pues, por ejemplo, después de descubrir la familia terrenal como el secreto de la familia sagrada, hay que aniquilar teórica y prácticamente la primera (Löwith 2013:67).

Algo de esto último parece concentrar la valoración política que subyace en este pasaje de *Ecuatorial*, la cual, al ser leída bajo la “sospecha” (materialista), consigue evidenciar la crítica a aquellos elementos teológicos que fundamentaban las dos figuras (instituciones) históricas de la sociedad cristiana, que aparecen aniquiladas y extintas en esta sentencia que expresa el poema. A partir de aquí, y en relación con el método que propone Carl Schmitt para comprender la tesis sobre la identificación entre los conceptos de la teología y los de la moderna teoría del Estado, podríamos sostener que la imagen del mundo, mas ya no metafísica, que sustentaría esta valoración política, se constituiría a partir de los rasgos distintivos que promueve el laicismo o el ateísmo. Frente a esto, la eliminación de los presupuestos teológicos que fundamentan la comprensión tradicional del concepto de soberanía, daría paso a una visión en donde lo político se configura a partir de contenidos mundanos que excluye los conceptos de Dios y los de una jerarquía supramundana. En este sentido, la problemática abierta, desde el siglo XIX, por este humanismo ateo, nos recuerda la paradójica consecuencia que Erik Voegelin veía en el

esfuerzo moderno por borrar a Dios del horizonte conceptual de la política, pues, “cuando Dios queda eclipsado por el mundo, son los contenidos del mundo los que devienen dioses. Si se destierran los símbolos de la religiosidad supramundana, otros nuevos vienen a ocupar su lugar, a saber, símbolos desarrollados a partir del lenguaje científico intramundano” (2014:58).

Carl Schmitt veía en este incremento de las teorías materialistas y científicas a lo largo del siglo XIX, sobre todo en el anarquismo, un acento satánico, título que, por lo demás, les era agradable y que incluso asumían Proudhon y Bakunin. Schmitt identificaba como expresión literaria de este principio intelectual que agitaba la mente de esta corriente filosófica, una cita de un pasaje, sobre la entronización de Satán: “Père adoptif de ceux qu’en sa noire colère, du paradis terrestre a chassés Dieu le père”, de *Las flores del mal* de Baudelaire: “Race de Cain, au ciel monte et sur la terre jette Dieu!” (2009:56). En su ensayo *Catolicismo y forma política* (1923), Carl Schmitt señala cómo el paulatino avance del pensamiento económico y técnico del siglo XIX se presentaba como el oponente más claro de los modelos tradicionales de comprensión de la forma política y jurídica del Estado. Este criterio parece seguir la posición política conservadora asumida por Juan Donoso Cortés en su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851), en el que critica el racionalismo y el iluminismo, como también el pensamiento de Proudhon, como actitudes negativas contra toda forma de gobierno, tanto divino como humano (Volpi 2011:34). En su escrito *Teología política*, Schmitt sentenciaba que “la actual manera técnico-económica de pensar no es capaz de percibir una idea política” (2009:57). Bajo la etiqueta de pensamiento económico, Schmitt comprende tanto los intereses de comerciales y financieros de empresas capitalistas, técnicos industriales, como las ideas y las expectativas concretas de los seguidores de la producción centralista del socialismo marxista y de las posiciones extremas libertarias de revolucionarios anarcosindicalistas. En este ensayo de 1923, Schmitt entiende lo político vinculado de manera expresa con las nociones de autoridad, representación, convicción y ordenamiento jurídico. Lo político aparece, de este modo, referido al amplio conjunto de la Idea, oponiéndose al pensamiento económico, para el cual, según Schmitt, el único tipo de forma que conoce, es la precisión técnica y el mecanismo de la producción, lo que resulta ser lo más alejado de la idea representativa (2000:25), de la idea de lo público, de la forma jurídica del Estado. Lo político, en tanto se concibe como la promoción de un tipo específico de validez y autoridad, éste exige siempre, según Schmitt, una imputación de carácter moral o jurídico a personas concretas (2000:21-22).

Para Schmitt, el concepto de representación (*Repräsentation*) está completamente relacionado con la forma política. Posee, por ello, una

identificación directa con el valor y la sanción moral: “la representación otorga a la persona del representante una dignidad propia, porque el representante de un valor importante no puede ser alguien privado de valor” (2000:26). La noción política de representación se halla dominada por el pensamiento de una autoridad personal, no se trata, por tanto, de un concepto cosificado (2000:26), pues, “en un sentido eminente, sólo una persona puede representar [...] una persona que goce de autoridad o una idea que, en la medida en que sea representada, quede personificada. Dios, o en la ideología democrática el Pueblo, o ideas abstractas como la Libertad y la Igualdad, son contenidos susceptibles de representación, pero no la Producción o el Consumo” (2000:26).

El catolicismo constituye, para Schmitt, esta defensa de la forma política y jurídica del Estado ante el avance del pensamiento económico y técnico, al cual comprende como la completa renuncia a todo tipo de representación, por medio de la producción de condiciones materiales y funcionales carentes de todo personalismo tradicional a base de valores morales e ideales, lo cual establece, a su parecer, una situación totalmente impolítica, anónima e impersonal de la sociedad humana. Schmitt considera que la Iglesia posee ese “*Pathos* de la autoridad en toda su pureza”, pues también es una “persona jurídica”, “una representación personal y concreta de una personalidad concreta” (2000:23). Para Schmitt, la Iglesia “representa la *civitas humana*, representa en cada momento el nexo histórico con la encarnación y crucifixión de Cristo, representa al propio Cristo, personalmente, al Dios hecho Hombre en la realidad histórica. En su capacidad representativa radica su ventaja sobre una era de pensamiento económico” (2000:23). En este ensayo sobre el catolicismo, Schmitt sugiere que es tanto el valor que posee el concepto de representación para la comprensión de lo político, que incluso si el pensamiento económico (“las empresas capitalistas o los sindicatos o los soviets de fábrica” (2000:30)) consiguiesen asumir de cualquier forma la representación del Estado, ese nuevo poder constituido estaría obligado “a dar validez a una situación que debe ser distinta de la meramente económica o jurídico-privada; el nuevo ordenamiento no puede agotarse en el centro de producción y en los procesos de consumo, porque ese ordenamiento tiene que ser formal, pues todo ordenamiento es un ordenamiento jurídico, como todo Estado es un Estado jurídico o de Derecho” (2000:30). Para Schmitt, la idea constituye en definitiva el ordenamiento de lo político a base de la validez, la representación y la autoridad jurídica de personas concretas. El pensamiento económico, según Schmitt, en la medida que pretende derivar sus normas estructurales de la inmanencia productiva de lo económico-técnico, entabla una decidida lucha en contra de la idea, pues todo resto de idea, presupone la preexistencia de algo a la realidad material, la existencia

aún de algo trascendente y, por tanto, la pervivencia de una autoridad que proviene de lo alto (2000:33).

A diferencia de Schmitt, que pretende definir el concepto de autoridad política a partir de consideraciones formales (morales e ideales) respecto a la validez representativa del ordenamiento jurídico del Estado, el filósofo anarquista, Mijaíl Bakunin, en el apartado en el que reflexiona en torno al “principio de autoridad”, en su opúsculo titulado *Dios y el Estado* (1871), a partir de criterios que profesan un naturalismo acérrimo, sostiene que la verdadera autoridad proviene sólo de las condiciones materiales de las leyes naturales que gobiernan tanto el mundo físico como el mundo social, las cuales “constituyen la base y las condiciones mismas de nuestra existencia” (2008:125). La autoridad de este tipo de leyes no puede ser discutida ni desobedecida por el ser humano, pues estas leyes constituyen todo nuestro ser (corporal e intelectual), no existen fuera del mundo social ni del mundo físico, pues les son inherentes: “esos dos mundos no constituyen en realidad más que un solo y mismo mundo natural” (2008:132). El conocimiento de las leyes naturales supone, para Bakunin, reconocer la única autoridad legítima, “porque es racional y está conforme a la naturaleza humana” (2008:132), que puede implementarse en la organización social, pues esta autoridad está basada en hechos y no en derecho, en condiciones estrictamente naturales y no morales, por lo cual, su reconocimiento permite alejar de la organización social cualesquiera tipos de normas jurídicas, teológicas y metafísicas, impuestas de manera exterior e ideal sobre el conjunto de la sociedad. Sin distinguir mayormente, en esta obra, la “naturaleza” de aquellas leyes naturales, Bakunin, se concentra en especificar críticamente las leyes que se oponen a éstas, es decir, las normas jurídicas de base política, teológica o metafísica, a las que considera expresión manifiesta de medidas externas, emanadas desde principios morales o espirituales o de una autoridad reglamentaria proveniente desde lo alto, las cuales, a su parecer, no son sino los intereses y creencias de una clase privilegiada (sacerdotal, nobiliaria, burguesa) que posee el patrimonio del Estado.

De este modo, Bakunin, distingue entre la noción de autoridad y la de autoritarismo (2008:126-127). Mientras la primera sería la expresión de leyes naturales inherentes a la constitución del ser humano, del mundo social y del mundo físico, su conocimiento promovería el desarrollo de las condiciones materiales, necesarias e invariables para el ideal de la humanización y de la libertad en el ser humano; la segunda noción, en cambio, es siempre la manifestación efectiva de un sistema de leyes exteriores e ideales impuestas al mundo social, sea que emanen de la voluntad del soberano o de los votos de un parlamento elegido por el sufragio universal, constituyen la expresión de medidas despóticas y funestas, causantes de la desigualdad entre los seres humanos y de la

opresión que ejerce, en definitiva, toda forma de gobierno, bajo los intereses de la clase dominante. Este tipo de autoritarismo, para Bakunin, es la causa de aquella rémora de las condiciones naturales para una verdadera libertad del ser humano.

Asimismo, esta diferenciación entre autoridad y autoritarismo, permite a Bakunin distinguir el desenvolvimiento singular de la doctrinas idealistas y materialistas en torno a lo social y a lo político. Aceptando la dialéctica hegeliana, que presupone el necesario momento de negación del punto de partida para el despliegue teórico de la idea, Bakunin considera que “el idealismo en teoría tiene por consecuencia necesaria el materialismo más brutal en la práctica” (2008:142), mientras que el materialismo teórico tiene por finalidad del proceso dialéctico el idealismo más puro en la práctica. Esta consideración entre idealismo y materialismo, por lo demás, ya fue propugnada por Marx, al sostener que el idealismo de Hegel es “el más craso materialismo’, ¡y el marxismo, el verdadero idealismo!” (Löwith 2013:69). Para Bakunin, el punto de partida del materialismo: la totalidad del mundo real, o abstractamente entendida como materia, llega por medio de la negación a una idealización, es decir, “a la humanización, a la emancipación plena y entera de la sociedad” (2008:151); por el contrario, siendo ideal, la divinización de las cosas humanas (2008:141), el punto de partida de las corrientes idealistas, llega inevitablemente por su negación, “a la materialización de la sociedad, a la organización de un despotismo brutal y de una explotación inicua e innoble, bajo la forma de la iglesia y del Estado” (2008:151). Por lo que, para Bakunin, “el desenvolvimiento histórico del hombre, según la escuela materialista, es una ascensión progresiva; en el sistema idealista no puede haber más que una caída continua” (2008:151).

Como podemos observar, una lectura de este pasaje de *Ecuatorial*, de acuerdo a la vinculación temática suscitada por el subtexto apocalíptico en torno a la inquietud sobre quién reside la soberanía de este mundo, aludiendo a los cambios político-sociales que emergen del contexto histórico de la redacción del poema y tratando de desentrañar los problemas que supone política e ideológicamente el anuncio que extingue y aniquila las instituciones política y eclesiástica del Rey y la Iglesia, implica que, forzosamente, la comprensión de este pasaje del poema transite en torno a las nociones políticas de soberanía, legitimidad, representación y autoridad. La muerte de estas instituciones en el poema contribuye con la ruptura de los modelos tradicionales de comprensión de la soberanía política a base de criterios decisionistas, personalistas, jurídicos y teológicos.

De este modo, lo que falta, lo que se halla ausente con la extinción de estas figuras en el poema, a nuestro entender, no es tan solo la distinción tradicional entre el gobierno temporal y espiritual que ejercían estas

instituciones al interior de la sociedad cristiana, sino que, además, consigue exhibir con su fin, la falta de legitimidad con que Imperio e Iglesia adquirirían la soberanía y la autoridad para la ejecución y la administración del poder político y eclesial, es decir, con la muerte de estas instituciones, el poema alude al cese o la aniquilación de aquellos presupuestos ideales: teológicos, metafísicos y morales que fundamentaban la articulación conceptual de la estructura social cristiana.

Por otro lado, consideramos que la extinción y muerte de estas figuras en el poema apunta al carácter y a la naturaleza de la forma histórica basada en la representación política y espiritual de la sociedad cristiana. En los dos ámbitos, el ejercicio de la autoridad se efectuaba por medio de una representación. Rey e Iglesia en tanto representantes del Estado y de Dios, es decir, en tanto que personas absolutas e instancias últimas de decisiva autoridad, garantías de orden y de cohesión social. En este sentido, este pasaje de *Ecuatorial*, al anular a los representantes, desactiva la representación como forma histórica de establecer las relaciones entre lo político, lo religioso y lo divino. Lo intramundano se constituiría así, en el poema, como el único lugar garante de un concepto de soberanía. Como señala Carl Schmitt, Donoso Cortés, comprendía que al desaparecer lo teológico desaparece también con ello lo moral y con lo moral, “la idea política, a la vez que se paraliza la decisión política y moral en el paradisíaco más acá, en la vida natural y en la pura ‘corporalidad’ sin problemas” (2009:57).

Frente a estas problemáticas conceptuales e ideológicas que se extraen de una lectura política de este pasaje de *Ecuatorial*, podemos apreciar el cometido antinómico, anárquico y nihilista que entraña esta sentencia del poema, en la medida que niega o reduce a una nada la jerarquía y la autoridad de aquellas instancias últimas de decisión, según la terminología de Schmitt, para definir las esferas representativas de lo político y lo religioso. Crea de este modo un vacío en la forma, en la idea, de aquellas garantías supremas o instancias últimas, que deja inoperantes las formas tradicionales de entender lo político y lo religioso. Al crear este vacío en el carácter político y eclesial de la representación, consigue aludir, de este modo, nuevamente, a la idea de un corte o interrupción en la continuidad histórica y existencial de la sociedad política y espiritual del mundo cristiano, en la medida en que logra suspender (o deja en suspenso) las formas tradicionales de articulación de lo político y lo religioso. El acento apocalíptico de este pasaje del poema, apunta, a nuestro parecer, de acuerdo al contexto histórico de la redacción del poema, a liberarse de la última envoltura de la sociedad cristiana, bajo el modelo de la representación política del Estado y del concepto de autoridad en sentido eclesiástico. De esta manera, podemos apreciar cómo opera el potencial subversivo con el que los recursos de expresión poética *creacionistas* ponen en entredicho o

pretenden superar la razón de los discursos no-estéticos y presentarse como crítica a la sociedad moderna y a las religiones cristianas.

Al exhibir la falta de estas instancias de decisión, nos permite reconocer, además, cómo la valoración política que expresa este pasaje del poema, adquiere un sentido eminentemente crítico, bajo un aspecto apocalíptico y escatológico, que concentra en sí las notas de fin, ultimidad y renovación. De este modo, la negación o el vacío dejado por estas instancias últimas de decisión en el poema, no debe ser juzgada simplemente como el efecto de una actitud meramente destructiva, sino que, esta misma negación, entrafña, por lo demás, la posibilidad de un contrapunto afirmativo, que indica la latencia póstuma de algo nuevo que nace tras la decadencia de las formas tradicionales de entender la política y la religión. Lo nuevo que subyace al interior de esta crítica, se funda en la escisión y diferenciación entre el pasado y el futuro, logrando de esta manera el presente servir de límite entre el ya-no del pasado y el aún-no del futuro. En este sentido, el anuncio de extinción y muerte de estas figuras expresa, con el fin de estas instituciones, la idea de una nueva apertura o invitación a repensar y quizás a redefinir lo político más allá del Estado, es decir, más allá del concepto de autoridad, representación y de ordenamiento jurídico, y lo religioso más allá de la jerarquía eclesiástica. Esta redefinición de lo político y lo religioso se muestra evidente, de acuerdo al contexto histórico de la redacción del poema, es decir, una vez que se ha hecho del todo imposible distinguir el *lugar* de la legitimidad política y espiritual de cada una de estas instituciones; y su distinción, como dos sustancias objetivas, con la que, en épocas anteriores, se establecía en la práctica la separación entre lo mundano y lo sagrado en la sociedad cristiana⁴³⁸.

Lo central sigue siendo en este pasaje de *Ecuadorial*, de acuerdo al contexto temático dado por el subtexto apocalíptico, la pregunta en torno a quién reside la soberanía de este mundo, quién es el auténtico sujeto de la soberanía, una vez disuelta la antigua centralidad del poder político y religioso, como también, el problema de la decisión, es decir, a quién compete en definitiva la decisión final que enfrente una época que vive la crisis simbólica, institucional y política de los antiguos valores y principios

⁴³⁸ Para Schmitt, durante el tiempo que operó la distinción del liberalismo del siglo XIX, fue posible distinguir que la religión era asunto de la Iglesia o asunto privado, mientras que la política lo era del Estado. “Mientras esto fue así, se pudo definir la religión desde la Iglesia y la política desde el Estado. Pero llegó el momento del cambio, y la fachada conceptual heredada se desmoronó cuando el Estado perdió el *monopolio de lo político* y otras magnitudes políticas que luchaban con eficacia le disputaron este monopolio, sobre todo cuando una clase revolucionaria (el proletario industrial) se convirtió en un nuevo sujeto efectivo de lo político” (2009:70)

legitimadores de la sociedad cristiana. Si la aniquilación de estas instituciones supone el quiebre de la habitual convencionalidad y funcionalidad de las normativas jurídicas vigentes del Estado, entonces el poema nos deposita en un momento decisivo que precede o está fuera de cualquier instancia reglamentaria, un momento originario, anterior o por fuera de toda legalidad, por tanto, en una zona extrema, con respecto a la normalidad (o tradicionalidad), un lugar propicio, salvaje, nuevo, que demanda una acción.

El concepto tradicional de soberanía, de acuerdo al Estado de derecho, define la competencia de decidir en torno al marco jurídico vigente, como un poder que emana del sistema de las leyes y que está sujeto a ellas. La controvertida definición que Carl Schmitt propone de este concepto, en cambio, sostiene que, ser soberano significa “quien decide sobre el estado de excepción” (2009:13) (*Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet*). Aunque su definición de soberanía pareciese radical respecto al normal funcionamiento del Estado de derecho—pues, para una correcta definición del concepto soberanía, Schmitt considera que la excepción muestra mayormente en qué consiste ésta, dado que lo normal, por sí mismo, “nada prueba; la excepción, todo; no sólo confirma la regla, sino que ésta vive de aquella” (2009:20)—su conflicto sigue siendo una disputa situada al interior del derecho y, por supuesto, de la estructura del Estado, la sanción de que el ordenamiento jurídico no está sujeto en el caso límite a una norma fundamental, sino a una decisión, que fundamenta y garantiza la legalidad, es decir, que conserva el poder del Estado (frente al caso de una urgente necesidad), por tanto, su definición de soberanía sigue estando circunscrita a una definición jurídica: “el problema es jurídico y lo seguirá siendo mientras el estado excepcional se diferencie del caos jurídico y de la anarquía” (2009:19). Pero no es ese el escenario apocalíptico en el que nos sitúa este pasaje de *Ecuatorial*. La pregunta por la soberanía radica en un contexto, como hemos podido observar, en el que ha sido quebrantada toda esfera de poder, como toda autoridad y representación, por tanto, su definición no compete a instancias superiores ni a decisiones emanadas desde lo alto. Toda jerarquía y verticalidad ha sido derrumbada. La cuestión de la soberanía y del poder político ya no es competencia de las viejas instituciones y de los viejos modelos o conceptos. Este escenario apocalíptico en el que nos sitúa el poema, continúa con el clima artístico e intelectual disidente frente a la guerra⁴³⁹, pero también es posible ver en

⁴³⁹ Mario de Micheli, en su trabajo titulado *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, introduce una explicación de Tristan Tzara referente a las razones que motivaron el nacimiento del movimiento dadaísta en la ciudad de Zurich en el año 1916, la cual entrega una importante aclaración respecto al clima artístico e intelectual que agitaba el ánimo de los jóvenes poetas participantes de los movimientos vanguardistas durante la Primera Guerra Mundial, allí Tzara sostiene que, “Dada

éste, una profunda preocupación ética en contra de aquellas “decisiones” garantes de la seguridad del Estado, que movilizaron a millones de seres humanos al campo de batalla y a la muerte; como también la migración de la población.

Esta última cuestión ética acerca a *Ecuatorial* a aquel carácter subversivo que expresa el lenguaje de la apocalíptica con respecto a las estructuras políticas y religiosas del momento, como también a la preocupación social que constituye la predicación profética, en la que, por lo demás, confluye también la apocalíptica. La preocupación social humanitaria que el hablante de *Ecuatorial* manifiesta en torno a esos “emigrantes”, “negros esclavos”, “mendigos”, “muchacha enferma”, pareciera tener una estrecha relación con aquellas figuras del pensamiento ético que definen el mensaje de los profetas: “aprended a hacer el bien: buscad lo que es justo, reconoced los derechos del oprimido, haced justicia al huérfano, abogad por la viuda” (Is 1,17; Mt 3,5). Para Ernst Bloch, esta vertiente ética unida a aquellos pasajes de Isaías en donde Yahvé demuestra su descontento contra explotadores y aquellos que especulan con los bienes de los agricultores, caracteriza “el contenido moral y social de los Profetas; [el cual] finalmente se convirtió en algo explosivo gracias a la subversiva predicación social-apocalíptica” (1983:91). El contenido ético de la apocalíptica presta atención al sufrimiento, al padecimiento de aquellos que son perseguidos por los poderes políticos imperantes, para entregarles un mensaje de esperanza y consuelo, que busca superar las nefastas condiciones del presente. La apocalíptica a la par que exhibe las estructuras de poder de su tiempo, busca, como señala Carlos Blanco, “reinterpretar la historia desde la óptica de la irrevocable victoria futura de Dios, cuya gloria se impondrá sobre las avasalladoras potestades que oscurecen el mundo, y parecen dotadas de un poder omnímodo para sojuzgar a tantos individuos y pueblos” (2013:70). En este contexto ético-político parece insertarse *Ecuatorial* al destinar su preocupación ética humanitaria y al aniquilar las estructuras del poder político y religioso de la época⁴⁴⁰, pero, ante la ausencia de Dios en el

nació de una rebelión que entonces era común a todos los jóvenes, una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternalidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial. La frase de Descartes: *No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres*, la habíamos puesto como cabecera de una de nuestras publicaciones. Significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos y que queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, y probar su justeza” (De Micheli 1994:152)

⁴⁴⁰ Carl Schmitt señala, en su ensayo del año 1923, que, frente al creciente posicionamiento de las masas populares en la esfera de lo político, representadas

mundo lírico del poema, la cuestión de la soberanía aún no queda del todo resuelta en este pasaje del poema. Volveremos sobre este problema al final de este capítulo. Pasemos a una segunda lectura de este pasaje de *Ecuadorial*, pues ¿qué sentido cobra el anuncio de muerte y extinción de estas figuras históricas si se lee este pasaje del poema al interior de la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis?

2.6. El fin de los “milenarismos de presente”

Aparte de una posible lectura de este anuncio aludiendo al contexto histórico y a consideraciones sociológicas respecto a los cambios políticos y religiosos que el resultado de la guerra produjo en el espacio territorial europeo, este pasaje de *Ecuadorial*, permite ser leído, a su vez, al interior de la tradición cristiana interpretativa del o los apocalipsis, como venimos diciendo. Pues con el anuncio de extinción y muerte de estas figuras, el poema logra circunscribirse en el conjunto de problemas políticos, históricos y escatológicos que ha suscitado para la tradición cristiana la comprensión sobre la visión de las monarquías y los reinos relatados en los textos apocalípticos, nos referimos en particular al último reino o monarquía de Dn 2 y 7 y al reino milenario de Ap 20. La historia de la recepción o la interpretación teológica y política de estas visiones ha oscilado, como señala Jürgen Moltmann, respecto al capítulo siete del libro

en dos grandes corrientes que identifica como “el proletariado de clase de las grandes ciudades comprometido con la lucha de clases, y el rusismo”—es decir, este último, según la vertiente del *Lumpemproletariado* de sello bakuniano, de acuerdo a la definición entregada por Marx en su escrito *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* (1851-1852), al cual pertenecen “los bohemios de la época de la burguesía, los mendigos cristianos y todos los humillados y desgraciados”—, la Iglesia católica debía asumir una posición y una decisión inevitable ante la situación social de aquellos tiempos posteriores a la Primera Guerra Mundial, pues ambas corrientes, desde el siglo XIX, se presentaban, según Schmitt, como el desafío político que podía acabar por completo con el conjunto de valores y principios que definían a la tradición europeo-occidental. Si bien, consideraba Schmitt que, en el odio de aquel “rusismo” contra occidente existía más cristianismo que en el liberalismo o en el marxismo alemán, “la Iglesia, aun cuando no se declare a favor de ninguna de las partes combatientes, debe estar objetivamente en uno de los bandos del mismo modo, como, por ejemplo, en la primera mitad del siglo XIX estuvo del lado de los contrarrevolucionarios. Y esto es lo que creo: en aquellos combates de vanguardia contra Bakunin, la Iglesia católica y el concepto católico de la Humanidad deben estar en el lado de la Idea y de la civilización europeo-occidental, más cerca de Mazzini que del socialismo ateo del ruso anarquista” (2000:47-49). Aunque talvez no fuese esta posición de Schmitt compartida por todos los miembros de la Iglesia, su opinión no deja de representar el parecer conservador de varias de sus filas en aquel agitado período en el que parecían demolerse las viejas estructuras de la sociedad europea.

de Daniel, “entre el rechazo apocalíptico y la justificación de los imperios en el contexto de la historia universal” (2004:191). Mientras en los escritos apocalípticos (bíblicos y apócrifos) podemos reconocer una cierta intencionalidad que busca revelar el dominio opresivo de los imperios terrenales y su destrucción final por Dios, quien, al acabar con el poder temporal de éstos, instauro su reino eterno de justicia y paz (Dn 2, 44), en los imperios cristianos desde Constantino se realizó una hermenéutica completamente distinta de estas visiones apocalípticas. Sostiene Jürgen Moltmann, “refiriéndose a Dn 7, los imperios cristianos se entendían a sí mismos como etapas previas del reino universal de Dios, porque no eran rebeldías contra el reino de Dios, sino que pretendían ser sus formas previas y encaminadas a su imposición” (2004:192).

Al interior de este pasaje de *Ecuatorial* pareciera subyacer una crítica a las formas políticas e ideológicas imperiales y eclesiásticas que han interpretado estas visiones apocalípticas con pretensiones de validez universal para todos los tiempos. Trataremos de desentrañar esta crítica al leer este pasaje del poema en contraste con algunas definiciones políticas de las antiguas teologías imperiales. De este modo, pretenderemos reconocer el criterio político y conceptual que es posible distinguir tras el anuncio de muerte y extinción de estas figuras en el poema.

En este sentido, si leemos este pasaje de *Ecuatorial* al interior de la tradición cristiana, éste pareciera anunciar el fin, de lo que Jürgen Moltmann denomina, el “milenarismo de presente” (2004:206), es decir, un tipo de interpretación teológica que considera cumplidas políticamente en el triunfo del Imperio romano cristiano y en el dominio espiritual de la Iglesia romana, las esperanzas mesiánicas sobre el reino milenarista de Cristo de Ap 20 y las promesas veterotestamentarias sobre la monarquía universal de Dn 2 y 7. Moltmann describe dos formas históricas que encarnan esta noción milenarista, la forma monárquica del sacro imperio (2004:213-223) y la forma espiritual de la Iglesia romana (2004:237-244). Distinguiremos sólo unas ideas fundamentales que adquirieron importancia en la historia política y teológica de la sociedad cristiana europea y que nos permitan extraer el contenido de la crítica política que anuncia este pasaje del poema.

a) El milenarismo del Sacro Imperio

La primera teología que da forma histórica a esta noción de “milenarismo de presente” y que influyó duramente en la cristiandad, la encuentra Jürgen Moltmann en el antiguo teólogo cristiano, panegirista de la corte imperial de Constantino el Grande, Eusebio de Cesarea (2004:213). Siguiendo en líneas generales el estudio histórico-teológico-filológico titulado *El monoteísmo como problema político* (1935), del teólogo Erik Peterson, Moltmann, ve en Eusebio el prototipo de una teología política imperial en

la que el monoteísmo cristiano pretende servir de legitimación religiosa a la monarquía romana y, con ello, de fundamento teológico para una constitución sacra del Imperio. La teología de Eusebio surge a raíz de los cambios que el “giro constantiniano” significó políticamente para la comunidad de cristianos, perseguidos anteriormente, al convertirse primero en religión permitida y luego en religión oficial del Imperio romano. Sin intentar subrayar una especie de oportunismo político en el pensamiento de Eusebio, al pretender conciliar el monoteísmo cristiano con la política imperial, cuestión a la que se ha visto expuesto y en la que se han concentrado varios de los reproches que sus oponentes le achacan a este antiguo obispo cristiano, debemos comprender, además, estos cambios socio-políticos que afectan al Imperio desde la perspectiva romana. En este sentido, el pensamiento de Eusebio surge en un momento crucial en el que el mito de Roma había perdido su fuerza ordenadora, ante lo cual, el culto imperial parecía disputarse, como señala Eric Voegelin, “entre los distintos tipos de verdad, entre filosofías, cultos orientales y el cristianismo” (2006:114), el fundamento y la legitimidad trascendental que ahora representaría la política del imperio⁴⁴¹.

Para Eric Voegelin, “la creencia de que el cristianismo podía usarse para impulsar la teología política del Imperio [...] encontraba respaldo en una tendencia cristiana a interpretar el único Dios del cristianismo en la dirección de un monoteísmo metafísico” (2006:126). En este sentido, la reflexión eusebiana no fue original, sentencia Voegelin—teniendo siempre como trasfondo teórico, las aportaciones histórico-filológicas que el estudio de Erik Peterson entrega a la problemática sobre una cierta teología política a partir del monoteísmo cristiano—, sino que poseía un antecedente claro en el pensamiento del judío alejandrino Filón, el cual adaptó políticamente el monoteísmo judío al lenguaje de las especulaciones peripatéticas del siglo I a. C. Esta adaptación versaba en torno a las cuestiones representativas o los criterios de definición política y teológica a partir de nociones paralelas entre la monarquía imperial y la monarquía divina. Para Voegelin, detrás de esta reflexión de Filón por adaptar el monoteísmo judío al sistema político de la monarquía romana, se escondía, más que una búsqueda por una verdad trascendental que vinculase lo divino con lo político, un claro sentido propagandístico, que buscaba hacer atractivo el judaísmo como culto de un solo Dios en el Imperio (2006:127)⁴⁴².

⁴⁴¹ Sobre el contexto histórico en torno a las disputas políticas y religiosas y a la experimentación que va sufriendo la organización cultural de Roma, véase Eric Voegelin (2006:97-132).

⁴⁴² Sobre los antecedentes teológicos y filosóficos de la reflexión eusebiana, en el pensamiento de Filón y Orígenes, véase Erik Peterson (1999:55-79)

El pensamiento de Eusebio parece continuar con esta presuposición metafísica del monoteísmo desarrollada por Filón, pero bajo un disposición terminológica y conceptual que comprende el monoteísmo judío en clave cristiana. El estudio de Erik Peterson, sin reparar en la reflexión eusebiana en torno al dogma de la trinidad, concentra su atención en la vinculación que Eusebio realiza entre el monoteísmo cristiano con la visión del monarca del monoteísmo metafísico helénico, la cual se dirigía fundamentalmente en su exégesis a las cuestiones escatológicas referentes a la historia de la salvación y a la unidad del mundo en el fin de los tiempos. Para Peterson, la reflexión eusebiana se expone mediante un género literario que reúne tanto una interpretación de las profecías veterotestamentarias como una averiguación histórica y un encomio político (1999:83). (valoración escatológica del Imperio romano cristiano en la historia de la salvación)

De acuerdo a la exégesis histórica que Eusebio elabora, la restauración de la monarquía romana y, con ella, la unidad política del Imperio, llevada a cabo por Constantino el Grande—al vencer a Licinio en el año 324—, vino a completar y a consumir la *pax romana* que el emperador Augusto había comenzado (Peterson 1999:82; Moltmann 2004:214). Ahora bien, Eusebio equipara esta *pax romana* con la paz escatológica veterotestamentaria (Miq 5,4 y Sal 71,7) (Peterson 1999:81). De este modo, la exégesis eusebiana, al establecer esta equivalencia histórico-política y escatológica, consigue invertir, según Jürgen Moltmann, el carácter antidualino y anticristiano que se le asigna a Roma en Ap 13, convirtiéndola ahora, “en el poder histórico-salvífico para la realización del reino de Cristo en la tierra” (2004:215). Esta inversión en la apreciación de Roma, consiste en que ésta deja de ser entendida como “la ciudad apocalíptica de los impíos”, la “gran Babilonia” del Apocalipsis de Juan, para ser ahora elevada al rango de “la ciudad de la salvación eterna” (Moltmann 2004:215). Moltmann considera que, en esta exégesis eusebiana, al comprender la *pax romana* como realización de la *pax messianica*, el Imperio romano asume entonces la figura escatológica del “reino de los mil años” anunciado en Ap 20 como signo de la unidad futura del mundo en el fin de los tiempos (2004:215).

Por otro lado, Eusebio concede también un significado providencial a la *pax romana*, en tanto la relaciona con la aparición histórica de Cristo y con el fin de los estados nacionales. La *pax romana* de Augusto, en la medida en que acabó con la guerra civil y con el pluralismo político de las naciones paganas, fue el medio que facilitó, además, de manera pragmática, a ojos de Eusebio, el anuncio y propagación del evangelio por entre las naciones del Imperio (Peterson 1999: 79-80), contribuyendo con esto, a la expansión territorial del cristianismo y al deterioro de la influencia geopolítica del politeísmo pagano. Para Eusebio, Augusto, al establecer la centralidad del culto político imperial, se sobrepuso al politeísmo de las diversas naciones y de esa manera afianzó el monoteísmo político (Moltmann 2004: 214).

Según Erik Peterson, esto quiere decir, en un sentido histórico-genealógico, sobre la comprensión y definición de una teología política, que, “en principio el monoteísmo comienza con la monarquía de Augusto; el monoteísmo pertenece metafísicamente al imperio romano, que desvirtúa las nacionalidades” (1999:82). El fin de los Estados nacionales, considerado de modo providencial, es ilustrado por Eusebio a partir de datos históricos, pero, para Erik Peterson, “esa comprobación histórica, que se presenta como cumplimiento de profecías veterotestamentarias, no es más que una opción por el impero romano” (1999:83)⁴⁴³. Eusebio, señala Carl Schmitt, al optar políticamente por el Imperio, comprometió al cristianismo en la tarea de contribuir con la victoria definitiva de la unidad sobre la pluralidad (2009:104). Unidad que, este antiguo teólogo cristiano, comprendió como la victoria definitiva del único Dios creador por sobre la idolatría politeísta. Desde esta averiguación histórica, surge la conocida tesis de Erik Peterson, en torno al concepto de teología política y su relación teórica con el monoteísmo metafísico. El monoteísmo como problema político es para Peterson, sentencia Carl Schmitt, “el problema de la transformación helenística de la fe judía en Dios” (2009:84/95). Para Peterson, el monoteísmo cristiano que pretende servir de legitimación teológica a la monarquía romana y de constitución sacra del Imperio, establece un paralelismo que acaba por identificar lo político con lo divino: “El *único* monarca de la tierra—y eso para Eusebio quiere decir Constantino—se corresponde con el *único* monarca divino en el cielo” (1999:83).

Esta fórmula política y teológica que relaciona unidad del imperio (mon(arquía)) y unidad divina (mono(teísmo))—un emperador, un único Dios, un único mundo—al considerarse garantía de paz y unidad sobre la policracia y el politeísmo de las naciones paganas—cuyo pluralismo, entiende, como causa de las guerras entre las naciones y de las guerras civiles internas—es la que privilegia el dominio político del Imperio romano cristiano como una fuerza histórica positiva—“el Imperio romano es la paz, la victoria del orden sobre el alboroto y las divisiones de la guerra civil” (Schmitt 2009:104)—que busca conservar y hacer extensivo de

⁴⁴³ Sobre el significado providencial que adquiere la figura de Constantino y la función política del Imperio romano en el pensamiento de Eusebio, Jürgen Moltmann, sostiene: “Constantino, por tanto, fue elegido por Dios para que realizara el plan divino de la salvación. Este consiste en el cumplimiento de las promesas de paz en el reino mesiánico. Constantino aporta a las naciones ese tiempo de salvación y posee, él mismo, significación mesiánica [...] En su discurso en los *tricennalia*, Eusebio interpretó el comienzo del reinado de Constantino en sentido enteramente apocalíptico, citando aquel versículo de Dn 7,18: ‘Los santos del Altísimo recibirán el poder’. El imperio romano, que había llegado a hacerse cristiano, no es nada menos que el reinado universal de Cristo” (2004:214-215).

manera universal e imperecedera el orden político del *presente*, en tanto cumplimiento de las profecías veterotestamentarias y las esperanzas mesiánicas neotestamentarias, como doctrina que compromete la unidad universal, hasta el fin de los tiempos⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ La teología política imperial de Eusebio tuvo una enorme repercusión histórica, como señala Erik Peterson, en la literatura patrística, al respecto véase: (Peterson 1999:84-95). Sin embargo, la teología política del tipo eusebiano, que pretendía por medio del monoteísmo cristiano la justificación teopolítica del Imperio, se fue lentamente extinguiendo tras el debate cristológico que se impuso en la reflexión cristiana, cuando surgió a raíz de la herejía de Arrio y la plena comprensión ortodoxa trinitaria, el enfrentamiento a este modelo de teología que relacionaba la unidad del Imperio con la unidad divina. Desde entonces, como señala Eric Voegelin, “las especulaciones sobre monarquías paralelas en el cielo y en la tierra ya no pudieron continuar” (2006:130), pues, como sostiene Erik Peterson, “el dogma ortodoxo de la Trinidad hace que la expresión “monarquía divina” pierda su carácter político-teológico” (1999:93). En la tierra no existe forma política que sea análoga a la creencia del Dios cristiano como tres personas en una (uno y trino). De esta forma, “la persona de un monarca imperial no podrá representar la Trinidad divina” (Voegelin 2006:130). Sobre este debate, véase: (Peterson 1999: 91-95; Voegelin 2006:129-132). Pese al freno que la reflexión trinitaria ejerció a las teologías políticas del tipo eusebiano, el modelo teológico político imperial, como señala Jürgen Moltmann, continuó operando en el seno político de la sociedad cristiana, en la elaboración de la doctrina teopolítica de la «ciudad eterna»: Roma, luego Bizancio, en tercer lugar, Moscú (Moltmann 2004:215). Frente a esta idea de perpetuidad o continuidad imperial extensiva en el tiempo, es oportuno recordar también el uso político y jurídico que la tradición cristiana realizó del concepto temporal de *aevum* de Tomás de Aquino. Como señala Frank Kermode, siguiendo el análisis de Ernst Kantorowicz, este concepto que, si bien surge de la recepción de ideas aristotélicas-averroístas, en el contexto de la disputa medieval entre la creación *ex nihilo* o la idea aristotélica sobre la eternidad del mundo, proporcionó una forma de referirse a un tercer orden de duración distinto del tiempo y de la eternidad. Este tercer orden no es ni temporal ni eterno, pero participa tanto de lo temporal como de lo eterno, es decir, “no elimina el tiempo ni lo espacializa, sino que coexiste con él y es un modo en que las cosas pueden ser perpetuas sin ser eternas” (Kermode 2000:77). Este concepto temporal de *aevum*, como tercer orden de duración, *medium inter aeternitatem et tempus*, tuvo aplicaciones fuera de su contexto inmediato: la reflexión tomasiana sobre la angelología. Al relacionarse esta idea con la forma política y jurídica imperial, Kermode declara que, la definición de la figura del emperador posee “una especie de perpetuidad”, “su cuerpo natural está sujeto al tiempo, pero su *dignitas* existe perpetuamente en el *aevum*. En este sentido **el emperador o el rey ‘nunca mueren’**. **Roma nunca muere**, sino que inviste a Bizancio o a Moscú. *La maiestas populis romanis* persiste en las naciones de Europa. La doctrina de los Dos cuerpos del Rey, dice Kantorowicz, ‘camufló un problema de continuidad’ que se hizo manifiesto con la recepción en Occidente de las ideas aristotélico-averroístas acerca de la eternidad del mundo” (Kermode 2000:78). El resalte es nuestro, con ello buscamos destacar

Carl Schmitt ha sido uno de los primeros intelectuales del siglo XX que ha resaltado la importancia que obtiene, para una profunda comprensión sobre esta fuerza histórica positiva que ejerce el Imperio romano cristiano—en tanto concebido como garantía de orden y paz—, el enigmático pasaje apocalíptico paulino sobre el *Katechon*, relatado en la Segunda Carta a los Tesalonicenses (2 Tes 2, 3-11). Este pasaje concentra una de las ideas más polémicas y enigmáticas que Pablo de Tarso haya depositado al interior de la tradición apocalíptica occidental. En este pasaje, Pablo, ante los conflictivos sucesos que afectaban a la comunidad tesalonicense, define los acontecimientos que deparará la parusía del Mesías:

Que nadie os engañe de ninguna manera. Primero tiene que venir la apostasía y manifestarse el Hombre impío, el Hijo de perdición, el Adversario que *se eleva sobre todo* lo que lleva el nombre de *Dios* o es objeto de culto, hasta el extremo de *sentarse* él mismo en el Santuario de *Dios* y proclamar que él mismo es Dios. ¿No os acordáis que ya os dije esto cuando estuve entre vosotros? Vosotros sabéis qué es lo que ahora le retiene, para que se manifieste en su momento oportuno. Porque el misterio de la impiedad ya está actuando. Tan sólo con que sea quitado de en medio el que ahora le retiene, entonces se manifestará el Impío, a quien el Señor *destruirá con el soplo de su boca*, y aniquilará con la manifestación de su Venida. La venida del Impío está señalada por el influjo de Satanás, con toda clase de milagros, signos, prodigios engañosos... (2 Tes 2, 3-9)

De acuerdo a Carl Schmitt, este pasaje paulino entrega la característica esencial para comprender el correcto significado que supone la función histórica que desarrolla el Imperio cristiano en la tierra. En este pasaje, según Schmitt, se define a este Imperio con la plena capacidad de reconocer su carácter finito y, a pesar de ello, es capaz de ejercer la fuerza histórica necesaria para detener el caos, preservar el mundo de la ruina y, con ello, el fin del eón presente. En este sentido, para Schmitt, “el concepto decisivo de su continuidad, de gran poder histórico, es el del *Kat-echon*. Imperio significa en este contexto la fuerza histórica que es capaz de *detener* la aparición del anticristo y el fin del eón presente, una fuerza *qui tenet*” (Schmitt 1979:38). Esta convicción del Imperio como *Katechon*, fuerza que resiste, barrera o límite que impide la emergencia del caos, señala Schmitt, se encuentra ampliamente atestiguada en los Padres de la Iglesia, como Tertuliano, Jerónimo y Lactancio, y es posible rastrearla hasta el final de la

el contraste que esta noción temporal de *aevum*, aplicado a las esferas políticas y jurídicas imperiales, supone con la sentencia del pasaje de *Ecuatorial* que estamos estudiando.

Edad Media, llegando a ser, inclusive, el signo más evidente en la definición política de todo un período histórico. Según Schmitt, “el imperio de la Edad Media cristiana perdura mientras permanece activa la idea del *Kat-echon*” (1979:39), como barrera que retrasa el fin del mundo.

Esta interpretación del Imperio cristiano, como fuerza histórica capaz de detener el caos y la aparición del Anticristo (Impío), no deja de poseer elementos míticos en su definición provenientes del mismo pasaje de Ap 20, en donde se narra, que durante el reino milenarismo de Cristo, el Dragón, Satanás, permanecerá atado para que no seduzca con su poder las naciones de la tierra. En Bizancio, como señala Jürgen Moltmann, se creía que el Dragón era el enemigo de la fe y del Imperio, por tanto, el enemigo del *millenium* cristiano (2004:217). De acuerdo a estos elementos míticos que participan en la definición del Imperio cristiano como *Katechon*, éste se concibe a sí mismo como el poder escatológico que reprime el mal y conserva el mundo para que impere el bien, ésta “es la interpretación del Sacro Imperio en términos de la historia de la salvación” (Moltmann 2004:217). No obstante, mientras el milenarismo escatológico, basado en Ap 20, aguarda y proyecta sus esperanzas hacia el futuro que sustituirá al presente, al cual comprende como el final apocalíptico de los poderes perversos y opresores de “este mundo” y con la nueva creación escatológica de todas las cosas, el Imperio cristiano se interpreta a sí mismo como la fuerza histórico-política capaz de preservar el orden establecido, el mantenimiento de las potestades (lo político: el Estado) frente al caos apocalíptico, y así el medio por el que conservar su dominio presente. Es esta amenaza del caos satánico, de lo que está por fuera de la ley, de la tradición y de lo ya conocido, la que incita a ver y juzgar, a este tipo de interpretación política, como positiva la función del Imperio, en tanto garantía de preservación del orden y los poderes vigentes, frente al poder informe de lo desconocido. Pero si la función del Imperio consiste en retener el cambio de eón, es decir, servir de barrera que paraliza el paso o tránsito hacia el futuro y, con ello, el advenimiento de lo nuevo y desconocido, entonces la fuerza histórica del Imperio produce un efecto eminentemente antimesiánico y una inversión escatológica que privilegia el presente sobre el futuro. En este sentido, para Vincenzo Vittiello, *Katechon*, quiere decir, “en su esencia, amor por lo que es tal como es”; *Katechon* “es, en su sentido más profundo, la renuncia al futuro. La subordinación del futuro al presente, al presente del ‘siempre las mismas cosas’” (2008:247-248). Insistiremos, más adelante, en esta figura del *Katechon* paulino, por el momento, nos basta con señalar, las características que distingue Schmitt para un correcto significado del Imperio cristiano y reconocer este carácter de inversión escatológica que opera sobre el futuro

a favor del presente⁴⁴⁵, pues, este mismo carácter lo encontraremos desarrollado en la forma eclesial de este “milenarismo de presente”, que observaremos a continuación.

b) El milenarismo eclesial

La forma eclesial que define, para Jürgen Moltmann, este segundo “milenarismo de presente” en la historia de occidente, y que sienta, en palabras de Jacob Taubes, “el fundamento espiritual para el Sacro Imperio Romano de la Edad Media” hasta la época del Imperio alemán (2010:109), se encuentra formulado explícitamente en la *Civitas Dei* de Agustín de Hipona. De esta monumental obra, escrita en el contexto de los convulsos acontecimientos que significaron para el cristianismo la conquista de Roma por los visigodos en el año 410 d.C., nos interesa rescatar, para los intereses de nuestra lectura de este pasaje de *Ecuatorial*, la visión que Agustín entrega en el libro XX de este texto, sobre el reino milenarista de Cristo narrado en Ap 20. Allí, Agustín concibe el reino milenarista de Cristo, con sus santos y sus mártires, como una realidad espiritual y lo aplica al tiempo de la Iglesia, el cual se extiende desde la primera venida de Cristo hasta el juicio final. De acuerdo a la interpretación que Agustín elabora de la historia, este tiempo de la Iglesia refiere a la última edad del mundo, que se inicia con la fundación de ésta y acabará con la llegada del fin del mundo que sellará la historia (Tillich 1984:416).

Nuevamente, podemos observar que, si las antiguas esperanzas judías en un futuro reino mesiánico se daban cita de manera cristológica en este pasaje del Apocalipsis de Juan, lo que Agustín realiza en *Civitas Dei*, es reinterpretar el milenarismo de expectación futura en el reino mesiánico de Ap 20, como señala Taubes, “de tal modo que éste pierde su fuerza de tensión escatológica” (2010:109). Agustín invierte esta dirección fundamental del milenarismo y, con ello, el carácter de futuro que posee la

⁴⁴⁵ Debemos considerar que la interpretación schmittiana del Imperio cristiano como el poder histórico del *Katechon*, se trata, por lo demás, de una comprensión sobre éste, entendida a partir del pensamiento de un jurista, como lo ha reconocido Jacob Taubes, pues “el jurista tiene que legitimar el mundo tal como es [...] A Schmitt sólo le interesaba una cosa: que el partido, que el Estado permanezca; que el caos no ascienda [...] [pues, señala Taubes] lo que le importa al jurista es, incondicionalmente, encontrar la forma jurídica que sea, valiéndose de la sutileza que haga falta, porque si no reinará el caos” (2007:119). En esta opinión de Taubes, descuella además una importante observación que afecta en gran medida a la tradición interpretativa del Apocalipsis. Para Taubes, “el katechon, el que detiene, y hacia el que dirige su mirada Carl Schmitt, ya es un primer signo de que la experiencia cristiana del tiempo final está siendo domesticada y pacta con el mundo y sus potencias” (2007:169).

esperanza mesiánica en el reino milenarista, pues concibe a la Iglesia “ya desde ahora el reino de Cristo y el reino de los cielos”: “Entretanto que está amarrado el demonio por espacio de mil años, los Santos de Dios reinarán con Cristo también otros mil años, los mismos sin duda, y deben entenderse en los mismos términos, esto es, *ahora*, en el tiempo de su primera venida” (Civ. Dei. XX, 9)⁴⁴⁶. De este modo, para Taubes, “el reino milenarista del Apocalipsis es el tiempo del dominio de la iglesia” (2010:110). Aunque la plenitud del reino se halla sólo al final de la historia, éste se encuentra ya “prefigurado y realizado en el tiempo de la Iglesia” (2010:110). El *presente* temporal de la Iglesia se vuelve así el destello de la eternidad en el tiempo (Voegelin 2006:135). La historia, para Agustín, está marcada por los dos polos trascendentes y absolutos del origen (génesis) y el fin. En su transcurso la Iglesia se constituye como la *communio peregrinans* que se dirige hacia esa meta supratemporal señalada por el fin. Para esta doctrina dogmática cristiana (o concepción estrictamente religiosa) de la historia, construida sobre la base de la revelación y de la fe, Karl Löwith distingue que, “en comparación con la novedad del acontecimiento único, Cristo, no puede ya haber algo realmente nuevo en la historia” (2013:204). El cristianismo emerge en la filosofía de la historia agustiniana como la última novedad que el mundo puede acceder, de una vez y para siempre. De este modo, en Agustín, los acontecimientos presentes y pasados son referidos para su comprensión a una hermenéutica que acepta el acontecimiento central: Cristo, como el punto de inflexión de la historia, desde el que se avanza inexorablemente hacia una última plenitud: el juicio final y la resurrección (Löwith 2013:206).

Agustín junto con rechazar las expectativas milenaristas dentro del tiempo histórico, excluye, como distingue Erik Voegelin, “el milenarismo judío junto con el politeísmo, así como se había excluido el monoteísmo judío con el monoteísmo metafísico pagano” (2006:135). Para Jürgen Moltmann, este rechazo sólo se realiza en Agustín para afirmar su idea contraria, la “de un milenarismo espiritual y eclesial” (2004:240). La Iglesia se yergue, en el pensamiento de Agustín, como la organización espiritual universal, la representante de la *civitas Dei* en la historia, al mismo tiempo que relega como intrascendente la organización del poder político de la sociedad, como representación de lo temporal, de la *civitas terrena*, la esfera profana de la historia que desaparecerá con la transfiguración del tiempo en la eternidad (Voegelin 2006:135-136). Para Voegelin, a partir de Agustín, la sociedad cristiana se articuló en sus órdenes temporal y espiritual bajo la distinción entre *civitas terrena* y *civitas Dei*, “en su articulación temporal aceptó la *conditio humana* sin tendencias milenaristas, al tiempo que elevó la existencia natural mediante la representación del destino espiritual a

⁴⁴⁶ El resalte es nuestro.

través de la Iglesia” (2006:146). Sólo ésta última, posee una dirección hacia su realización escatológica, mientras que la historia profana, la *civitas terrena*, en cambio, carece de tal dirección” (Voegelin 2006:146).

En *Civitas Dei* (cap. XX, 7, 8 y 9), podemos reconocer, además, como la escatología milenarista—de raíz judía—se aparta no sólo de la expectación futura sino también del carácter exterior, visible e histórico del reino, desplazando su contenido y sus energías hacia el interior del individuo. Como señala Mircea Eliade, una línea de la tradición evangélica ya dejaba entrever que el “reino de Dios” está presente “entre los que creen”, por tanto, la posibilidad del reino, “es eternamente actual y accesible a cualquiera, en cualquier momento, por *metánoia*”. De esto modo, notablemente espiritual, la regeneración del mundo se traduce en el cristianismo en una regeneración de la persona humana. (2015:150). La escatología espiritual agustiniana continúa con aquella visión, lo primordial se vuelve ahora el destino del alma y la historia escatológica de la fe—“que es un acontecer secreto dentro de la historia del mundo, subterráneo e invisible” (Löwith 2013:209)—mientras que las expectativas por el tiempo final son expulsadas del “último día de la vida humana” (Taubes 2010:110). Agustín transforma la escatología apocalíptica judía de claro interés histórico universal en una escatología individual—proceso que Taubes distingue al interior de una línea hermenéutica presente ya desde Orígenes (2010:101-106)—, pero también con ello se espiritualiza la esperanza cristiana, que surgiera de expectativas concretas en el seno del judaísmo por las primeras comunidades cristianas. A partir de este traspaso en el interés escatológico, surge el motivo de la escatología individual que domina la religión cristiana de confesión católica y protestante. (Taubes 2010:110).

De este modo, en *Civitas Dei*, las esperanzas milenaristas de expectación futura y material se transformaron en la conciencia espiritual y eclesial de la misión de la Iglesia en el mundo. A partir de esta pretensión universalista, la Iglesia romana recibe, según Paul Tillich, sus rasgos divinos y demoníacos (1984:416). La Iglesia, como reino milenarista, en el pensamiento de Agustín, se extiende desde su dominio espiritual *presente*, en tanto representación del reino divino (milenarista), hasta el fin del mundo. Como señala Taubes, “también Agustín mira más allá del *imperium Romanum*. No hay ningún mundo nuevo que suceda a Roma, sino el final. (2010:110).

c) El fin del paradigma ideológico del *imperium christianum* y la apertura a una redefinición de la idea de universalidad

Al leer este pasaje de *Ecuadorial* aludiendo primeramente al contexto histórico y luego circunscribiéndolo al interior de la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis, contrastándolo con la noción de “milenarismo de presente”, propuesta por Jürgen Moltmann, que define los criterios políticos y eclesiásticos de las teologías que estuvieron a la base del Sacro Imperio Medieval, y que influenciaron el desarrollo imperial en la historia político cultural de occidente, nos permite desentrañar, merced al modo como el poema presenta los símbolos políticos y religiosos de la tradición cristiana, la valoración política y escatológica que subyace en este pasaje de *Ecuadorial*. En este sentido, las autoridad representativa (rey e iglesia) del antiguo modelo jerárquico tradicional, político y eclesial, de la sociedad cristiana, al presentarse bajo la forma de su cancelación (extinción y muerte)—expresión, que consideramos, equivale a la negación de su paradigma ideológico—pareciera oponerse al significado de ese *imperium christianum*—como garantía de paz y unidad—y a sus pretensiones universalistas, supranacionales, hegemónicas y de consumación mesiánicas. (Esta reflexión podría contribuir a la interpretación anticolonialista que Cedomil Goic asigna a *Ecuadorial* (2012)) Por otro lado, en el sentido interpretativo de las nociones escatológicas, la negación operada en este pasaje del poema, nos da pie, para comprender cómo *Ecuadorial* pareciera resignificar las antiguas esperanzas de la expectativa escatológica de la apocalíptica judía y de las primeras comunidades de cristianos, hacia los ámbitos visibles, exteriores e históricos, como una abierta expectativa hacia lo porvenir. El anuncio que expresa este pasaje, como veremos, consigue llevar los símbolos apocalípticos de lo interior a lo exterior, de lo personal a lo colectivo, del individuo a lo social-comunitario, invirtiendo de ese modo la escatología cristiana de raíz agustiniana. El mensaje de este pasaje rompe con el estatismo de estas figuras históricas y desnuda la intencionalidad por hallar algo nuevo, que nazca algo nuevo en el poema, una vez disuelto el paradigma universalista del *corpus christianum*. En este sentido, podríamos sostener, que el poema invita a pensar la idea de universalidad más como un proceso de continuos intercambios, en el que confluyen y se encuentran elementos distantes y diferentes—según podemos extraer esta noción, a partir de la representación simultánea y yuxtapuesta del orbe en *Ecuadorial*, regida bajo una lógica de unidad y divergencia—, que como *un* estado fijo, final y definitivo de cosas. La universalidad no estaría en función de criterios deterministas y homogeneizadores.

Al contrastar este pasaje del poema con aquellos “milenarismos de presente”, podemos dilucidar, en definitiva, que este anuncio no exhibe solamente una simple constatación del desmoronamiento de las instituciones del poder político y eclesial de la sociedad cristiana, en el contexto de finales de la Primera Guerra Mundial, sino que, además, nos da la posibilidad de reconocer un profundo conocimiento de la tradición cristiana interpretativa del o los apocalipsis. El valor que cobra la idea de cancelación: extinción y muerte de estas figuras, en este sentido, expresa una crítica contra aquel interés por conservar las viejas formas e instituciones políticas y religiosas, como también contra aquella pretensión universalista de eternizar su presente. De este modo, tras este anuncio subyace una preocupación por el tiempo y el cambio, que viene anticipada por el verso “Siglo embarcado en aeroplanos ebrios / ADÓNDE IRÁS”. El anuncio muestra el desbarajuste, la pérdida de los modelos tradicionales de comprensión de estos símbolos políticos y religiosos de la sociedad cristiana. A la vez, pareciera sentenciar que todos los valores y formas políticas de articulación de la sociedad están destinados a la muerte y al cambio, por ser históricos.

El sentido político negativo implícito en la crítica que imprime este pasaje, según el pensamiento (lírico) de Huidobro, está enfocado en superar “lo que es”, por lo que “está siendo”. De este modo, la crítica que impera en este pasaje del poema, señala al momento ya-no de la tensión escatológica huidobriana, que hemos descrito en referencia al régimen estético de la imagen poética y de la temporalidad lírica del poema, ahora surge en razón al modo con el que su poesía se relaciona con la tradición cristiana, como una especie de destrucción y aniquilación de lo precedente, del pasado en sus formas tradicionales. Lo nuevo que debe irrumpir en el poema supone la interrupción del *continuum* de las formas heredadas. Lo nuevo, que en el sentido apocalíptico redime y transforma todas las cosas, no puede tener lugar en los modos tradicionales de comprender los símbolos jerárquicos de la política y la Iglesia. Lo nuevo, de esta forma, no es producto de una continuidad de la historia (lo ya dado) ni de la tradición (lo heredado) sino sólo de su destrucción. La crítica que subyace en este pasaje de *Ecuatorial*, cobra un importante valor, respecto al contexto en el que fue escrita la obra, pues, como señala Carl Schmitt, “hasta la primera guerra mundial (1914-1918) estuvo en vigor, al menos en apariencia, la estructura de las instituciones heredadas” (2009:70), y de esto, se seguía que, según la terminología schmittiana, la soberanía era una cosa de instancias supremas y de decisiones últimas.

El crítico literario Julio Ortega sostiene que la genealogía del discurso apocalíptico en América Latina, se revela como “un trabajo de alternativas a la lógica dominante de las articulaciones predicativas y normativas” (2010:55), un trabajo eminentemente político, que busca rehacer el lugar

del presente (2010:56); “la alegoría apocalíptica empieza problematizando las representaciones dominantes, cuya lógica de reproducción desmonta para contradecir las jerarquías de su reduccionismo” (2010:56). El énfasis supuesto en estos caracteres de destrucción, ruptura e interrupción del significado (tradicional) de estas antiguas formas políticas y eclesiales, que subyace en este pasaje de *Ecuatorial*, nos permite reconocer cómo la poesía de Huidobro, pareciera emplear aquellas estrategias (tipológicas) indicadas por Ortega, consiguiendo de esta forma continuar con aquel “flujo desestabilizador del discurso normativo” (2010:56), descrito por este crítico literario, como una característica común en el uso de las estructuras del lenguaje apocalíptica en la literatura latinoamericana. De este modo, esta cuestión contribuye con nuestra hipótesis según la cual los procedimientos lingüísticos de la poesía *creacionista*, consiguen perturbar, desestabilizar y cuestionar los principios y estructuras de la razón de los discursos no-estéticos. Al tratar de exhibir la base histórica que sirve de trasfondo conceptual de estos símbolos políticos religiosos, podemos observar, cómo este pasaje del poema insiste en la pérdida de la legitimidad que operó en la estructura de esa jerarquía político religiosa. Pero si esto es así, ¿Qué vinculación tendría esta visión con la tradición apocalíptica, ya no sólo en un sentido histórico, sino más bien filosófico?

2.7. Fin-al del poema: transformación o resignificación de la idea de fin apocalíptico. Pervivencia y diferencia del modelo escatológico (concordancia – consuelo) y de lo pensado bajo la noción de reino

Hasta aquí hemos podido observar cómo el poema *Ecuatorial* se configura a partir de las expectativas apocalípticas y las promesas escatológicas, pero (más allá de una interpretación literal y alegórica tradicional) se concentra mayormente hacia el anuncio de una nueva época y de una nueva exigencia histórica. El largo trayecto vital de los símbolos articuladores, en un sentido político y eclesial, de la era cristiana son ya prehistoria. Con su fin comienza algo nuevo, pero que al parecer aún no posee señales de lo definitivo. La muerte de estas figuras en el poema no es sino el derrumbe de antiguas visiones de mundo, de estructuras que operaron y articularon el espacio político social europeo. Tras el fin de una era o en medio de las ruinas de ese antiguo mundo cristiano, el poema pareciera ensayar distintas concepciones para conferir sentido a la catástrofe bélica, al sufrimiento ante las apremiantes condiciones del presente y, en definitiva, para hallar sentido al tiempo histórico.

ALFA

OMEGA

DILUVIO

ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recommenzado

Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado

Sigamos nuestra marcha

Llevando la cabeza madura entre las manos

EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO⁴⁴⁷

a) El “Alfa” y la “Omega”, la cruz y el círculo o la era de la máquina

En estos versos es posible distinguir cómo operan los procedimientos lingüísticos de la técnica *creacionista* huidobriana, tendientes a desfamiliarizar (Goic) o desvirtuar los contenidos o significados convencionales de los términos y símbolos tradicionales. En este sentido, podemos apreciar como los términos o símbolos del “Alfa” y la “Omega” del Apocalipsis de Juan (Ap 1,8; 21,6; 22,13), están extraídos de su contexto inmediato, es decir, no hacen referencia al Dios monoteísta bíblico (Dt Is 44,6; 46,9)—un único Dios creador y redentor (al fin de los tiempos) (Dt Is 44,24; 43,11)—, como tampoco a la figura del Cristo apocalíptico (cordero—jinete—salvador de los últimos días): “Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin” (Ap 21,6). La fórmula estructural inicio—fin, que está implícita en la configuración de estos términos, parece aludir, en este pasaje de *Ecuatorial*, en vez de una noción lineal o magnitud rectilínea del tiempo histórico, como la que expresa la fuente bíblica de los símbolos extraídos—que desde un comienzo absoluto (*arché*: creación) avanza inexorablemente hacia un final absoluto (*télos*: fin del tiempo y la historia)—, a la idea de un ciclo temporal: “Cuántas veces la *vida* habrá *recommenzado*”. Con los mismos términos o símbolos del Apocalipsis, este pasaje del poema consigue señalar un alejamiento de la visión teológica bíblica sobre el mundo y la historia y proponer a su vez una fórmula temporal cíclica. De este modo, en *Ecuatorial*, el “Alfa” y la “Omega” se vuelven signos del ritmo fundamental de la “vida” que se regenera periódicamente. La fórmula inicio-fin pareciera estar más cercana a una noción temporal como la que se infiere a partir de la observación de los ciclos biocósmicos de la naturaleza (de lo que surge, se agota y se renueva), o aproximarse en mayor medida a las antiguas teorías sobre los ciclos cósmicos de las religiones mítico astrales del área helenístico-oriental, o a las concepciones en torno a la renovación periódica del universo de las

⁴⁴⁷ *Ecuatorial*, [293-300], p. 503.

sociedades americanas prehispánicas, que a la visión lineal bíblica sobre el tiempo y la historia, con un principio y un fin claramente limitado y definitivo, y a una comprensión de un Dios monoteísta concebido como soberano que modela y gobierna el cosmos y la historia.

De esta manera, a diferencia del modelo apocalíptico bíblico, la idea del fin en *Ecuatorial*, no alude al cese del tiempo histórico, como *telos* o final de la historia, como ya habíamos dicho, pero tampoco refiere a la consumación absoluta y definitiva del tiempo por la eternidad, es decir, el poema, aunque emplea la terminología y los símbolos apocalípticos, la noción de Fin que configura, no se reviste aquí con los rasgos de la parusía o del gran Sabbath al final de los tiempos. Es más bien este ciclo de inicio-fin el que, al parecer, asume y porta las señales de lo cuasi-eterno, de lo perpetuo, pero a la vez cambiante, pues, la perpetuidad de este ciclo inicio-fin adquiere sentido sólo al interior de un universo en el que existe el tiempo y en la concepción de que éste se regenera (en forma periódica): “Cuántas veces la vida habrá recomenzado”. La escatología judeocristiana, o el uso de sus símbolos en *Ecuatorial*, se vuelve de este modo una cosmogonía.

Lo primordial que emana del empleo de estos signos apocalípticos, desplegados al interior de esta fórmula cíclica que configura este pasaje de *Ecuatorial*, es la idea de regeneración temporal que manifiestan. En el contexto de una era que muere y otra que surge a partir de su aniquilación, la idea del fin en el poema, se postula como un tránsito—*punte*—que lleva desde la catástrofe cósmica y natural, de la caótica y confusa situación político-social producto del conflicto bélico europeo, hacia una regeneración total del mundo y de la vida: luego del “Diluvio”, surge el esplendor del “Arcoíris”. Este tránsito desde el cataclismo cósmico a una próspera era nueva, consigue contrarrestar, en definitiva, la conflictiva situación presente, la época sombría y decadente que emerge en la última etapa del ciclo histórico de la cristiandad—el cual se cierra con el fin de sus símbolos espirituales y sus estructuras políticas—e impulsar una visión optimista y esperanzadora, con la que acudir, ante la urgente necesidad, tras el declive de la sociedad cristiana, a conferir un (nuevo) sentido al tiempo y a la historia humana.

Esta fórmula cíclica y este tránsito desde la catástrofe a la regeneración, en este pasaje del poema, parece evocar las antiguas concepciones sobre la regeneración del tiempo, aquel conjunto de fiestas, rituales y creencias de las sociedades arcaicas, basadas en el mito del Año Nuevo, cuya función escatocosmológica, como señala Mircea Eliade, se concentra en la abolición del tiempo transcurrido y la repetición de la creación cosmogónica (2015:83). También esta fórmula cíclica podría aludir a las doctrinas relativas a la repetición de los ciclos cósmicos, aquellos temas y mitos sobre continuas creaciones y destrucciones del cosmos, cuyas fuentes

y materiales tradicionales se extienden, como Eliade demuestra en un compendioso análisis (2015:131-159), a lo largo de toda el área helenístico-oriental, encontrándose elementos de estos mitos en las religiones indoiranias, asiriobabilónicas y grecorromanas. Estas teorías cíclicas, sostiene Eliade, suelen ir acompañadas por el mito de las edades sucesivas del mundo (oro, plata, bronce, hierro), que en el ámbito de la antigüedad clásica nos recuerda la obra de Hesíodo y Ovidio. Para el conjunto de estos mitos, la primera de las edades, la del jardín paradisiaco y de la bondad humana, al inicio de los tiempos, es repetible (Eliade 2015:132), tras el final del ciclo, el período lúgubre y desastroso de la edad de hierro. Aquel paso de la edad de hierro a la de oro significaba la renovación total del universo, ya fuese entendida en el modelo de la *metácosmesis* neopitagórica o de la apocatástasis estoica, o ya por la conflagración universal (*ekpyrosis*) de origen iranio, la cual, si bien no sigue el modelo de la repetición infinita, tanto “el estoicismo, los *Oráculos Sibílicos* y la literatura judeocristiana hacen de ese mito la base misma de su apocalipsis y de su escatología” (Eliade 2015:144-145). Todas estas antiguas doctrinas, salvo la irania, anunciaban el mismo y constante proceso repetitivo de germinación y decadencia. El mundo se desarrolla en ciclos de duración determinada, al final de los cuales, todo vuelve a comenzar de nuevo, como un eterno retorno de lo mismo. La mentalidad helenística de la Antigüedad, circunscribe, de este modo, los cambios temporales y sociales, al interior de fuerzas cíclicas que actúan bajo un orden de regularidad periódica en el cosmos.

Al leer esta fórmula cíclica, que se configura, en este pasaje de *Ecuatorial*, a partir de los símbolos apocalípticos neotestamentarios, en relación con las teorías sobre los ciclos cósmicos de la Antigüedad, podemos apreciar cómo el poema une o aproxima en una misma imagen poética dos realidades lejanas y distintas, siguiendo aquel modelo programático de la estética que surgiese del cubismo literario. Asimismo, y de acuerdo al eje temático de la obra, podemos observar cómo estos procedimientos lingüísticos a su vez, refieren a los contenidos más propios de la escatología apocalíptica. En este sentido, podríamos sostener que este pasaje del poema consigue conjugar las formas originarias sobre la representación del tiempo, el mundo y la “historia”, del cristianismo primitivo y del paganismo clásico, en una confusa imagen temporal que pretende, al parecer, hacer coincidir la escatología cristiana con la visión clásica del tiempo cíclico (como un eterno retorno de lo mismo). Frente a esto, ¿podríamos apreciar una cierta intencionalidad del hablante por hallar sentido al tiempo histórico a partir de una vinculación entre las ideas de tiempo y mundo de estas dos tradiciones? Treinta y cinco años después de la publicación de *Ecuatorial*, Karl Löwith, sostenía: “pareciera que las dos grandes concepciones de la Antigüedad y del cristianismo—el movimiento cíclico y la orientación

escatológica—hubiesen agotado las posibilidades fundamentales de la comprensión de la historia. También los ensayos recientes de una interpretación de la historia no son más que variaciones, o bien una mezcla, de ambos principios” (2013:33). De igual manera, en las últimas páginas que cierran el estudio que Jacob Taubes realiza en torno a la escatología teológica y filosófica de occidente, al analizar sucintamente el panorama social y religioso europeo tras la crítica materialista y espiritual que Marx y Kierkegaard realizan al idealismo de Hegel, éste concluye que, “si en la crisis de la Reforma y el Renacimiento la decisión de los elementos era inequívocamente un “re”, un retorno—ya sea a lo puramente cristiano o a lo puramente antiguo—, al final de la Modernidad, lo antiguo y lo cristiano están indisolublemente confundidos y, de este modo, *ambos* están colocados en el final” (2010:243). En *Ecuatorial*, la unión (paradójica) de estos dos modelos temporales será clave para la comprensión final del poema. Aquellos dos modelos temporales continúan operando en la obra como paradigmas con los que al parecer se pretende conferir sentido al tiempo histórico y dotar de concordancia a la estructura literaria del poema. De este modo, comenzamos a penetrar el problema de la confluencia entre la trama cósmica y la trama lírica en la que se inserta la obra.

La imagen temporal que elabora este pasaje del poema, resulta confusa para hallar sentido al tiempo “histórico”, en la medida que los elementos asociados en ella provienen de dos tradiciones distintas y de dos maneras diferentes de concebir el tiempo y el mundo. Mientras la concepción clásica posee una comprensión natural del universo, basada en la observación de los ciclos regulares de la naturaleza y del movimiento de los astros, tiempo y mundo se hallan bajo el dominio del espacio y sometidos a un movimiento circular, periódico y sin fin, en el que todo vuelve a repetirse. En aquel ciclo perfecto de este *logos* cósmico eterno, halló el pensamiento antiguo la dignidad divina que subyace y sustenta el cambio y lo perecedero. *Logos* en el que estaban comprendidos (y predeterminados), en definitiva, tanto lo humano, la naturaleza, los astros y los dioses, enlazados o reunidos por el anillo de un *fatum* inexorable. La escatología cristiana primitiva, en cambio, no está basada en el “ver” sino en el “creer” (Löwith 2013:196), ésta concibe tiempo y mundo según un antes y un después, la encarnación y resurrección de Jesucristo es el punto de inflexión que señala un hecho único e irrepetible en el tiempo, (como también la promesa de un retorno final), que se proyecta sobre un orden temporal que avanza, según la visión bíblica de la historia, de manera lineal, hacia un futuro final conclusivo, que consuma el tiempo y el mundo con la parusía y el advenimiento del reino de Dios. Este final del tiempo y del mundo es tomado como promesa de redención y fin último de vida eterna por los cristianos. (Tal y como habíamos mencionado a partir de la breve reseña que entregásemos sobre la sección final del Apocalipsis de Juan). Así, mientras “la *theoria* griega

fue realmente una visión del mundo o contemplación de lo visible y, por lo tanto, es mostrada, [...] la fe cristiana o *pistis* es una cierta confianza incondicional en lo que es invisible y, por eso, indemostrable [...] Ninguna teología natural abre acceso al Dios cristiano” (Löwith 2013:196). Como señala Karl Löwith, Agustín cuando refuta la teoría clásica del tiempo cíclico, no lo hace en el terreno de la física o de la cosmología antigua, sino más bien su argumento decisivo contra la visión temporal del mundo pagano, se elabora desde un orden moral. Para Agustín, según Löwith, “la doctrina pagana es sin esperanza, pues esperanza y fe están, esencialmente, referidas al futuro, y no puede haber un auténtico futuro si los tiempos pasados y futuros son fases de igual valor dentro de un retorno cíclico, sin comienzo ni fin [...] una repetición sin fin de lo mismo, pero nada nuevo, definitivo, redentor” (Löwith 2013:199). La dificultad para hallar sentido al tiempo “histórico” a partir de una posible vinculación entre estas dos visiones resulta sumamente complejo, dado el trasfondo tradicional y espiritual en el que cada una de ellas se inscribe. Al asociar la escatología cristiana con la visión cíclica clásica o antigua, este pasaje de *Ecuatorial*, no hace sino continuar y ahondar en la problemática que afecta al pensamiento moderno, sobre una cierta imposibilidad de conferir sentido al tiempo y al mundo a partir de la reunión entre las concepciones de estas dos tradiciones. Por lo que, forzosamente, quizás, la comprensión de este pasaje esté atravesada por la confusa cuestión de la decisión, que se le presenta al pensamiento moderno, entre elegir el caudal espiritual de la tradición clásica o cristiana, o de reconocer la inconcusa pérdida de los modos de comprensión tradicionales. Sobre esta problemática, sostiene Karl Löwith que,

El pensamiento moderno es atraído aún hoy por ambos símbolos: la cruz y el círculo, y la historia espiritual de la humanidad occidental es un renovado intento por mediar entre Antigüedad y cristianismo. Este intento está condenado al fracaso a no ser mediante un acuerdo entre términos por principio inconciliables. Tanto Nietzsche como Kierkegaard han mostrado que es esencial la decisión originaria entre cristianismo y paganismo. Pues ¿cómo podría conciliarse la antigua teoría de la eternidad del mundo con la fe cristiana en la creación, el ciclo con el *éschaton* y el reconocimiento pagano del *fatum* con el deber cristiano de la esperanza? La razón de la incompatibilidad radica en que la visión clásica del mundo se dirige a lo visible, mientras que la *Weltanschauung* cristiana no es ninguna *Anschauung*, es decir, una visión, sino esperanza y la fe en lo invisible (2013:202).

Podemos leer en esta intencionalidad de la técnica *creacionista* que configura, a partir de los términos o símbolos apocalípticos bíblico, una

fórmula cíclica del tiempo, lo que Mircea Eliade concibe como reacciones artísticas e intelectuales que se producen en el siglo XX contra las concepciones lineales del tiempo histórico y que promueven el resurgimiento de un interés por las teorías de los ciclos (2015:167). Las ideas de ciclo, fluctuación, oscilación periódica, que preocupan a las disciplinas económicas, históricas y políticas, como a las literarias y filosóficas, la idea del eterno retorno, traída al escenario intelectual finisecular por Nietzsche, conseguirían, para Eliade, revalorizar el mito de la periodicidad cíclica del tiempo, incluso el del eterno retorno, en la medida que, “la formulación en términos modernos de un mito arcaico delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos” (2015:169).

Este interés por conferir sentido al tiempo reviviendo o reactualizando las antiguas visiones (transhistóricas) de las sociedades cíclicas o de las religiones cósmicas, sellaría, para Jacob Taubes, el mundo cristiano, pues sólo “al *final* de la historia de Europa, puesto que la sustancia cristiano-apocalíptica está consumada, vuelve a emerger el símbolo del eterno retorno de lo idéntico” (2010:36). En esta misma línea, Karl Löwith considera que es el efecto de una voluntad contraria al cristianismo contemporáneo lo que provocó en Nietzsche la repetición de una idea que había sido el fundamento del pensamiento pagano (2013:269-270). Pero mientras que, para los griegos, el eterno retorno de lo idéntico, basado en el movimiento circular de los astros, revelaba la plenitud sagrada de un *logos* eterno y universal; para Nietzsche, en cambio, señala Löwith, “el eterno retorno es el ‘más espantoso’ pensamiento y el ‘peso más pesado’, porque contradice su voluntad de una redención futura” (2013:272). Por otro lado, las visiones sobre los ciclos cósmicos—doctrina común que se elabora en las especulaciones presocráticas: Anaximandro (*apeiron*), Empédocles, Heráclito, que pervive en el pitagorismo primitivo y en Platón, como en el mundo romano neopitagórico y el neoestoicismo—agrupadas bajo la idea de la renovación periódica del universo, para Mircea Eliade, constituyen actitudes de defensa ante la historia o ya efectivamente doctrinas antihistóricas (2015:140-145). El estudio de Eliade en torno a estas doctrinas, le permite concluir que, la idea de la repetición eterna mantendría, de manera más compleja y desarrollada, el régimen ontológico del arquetipo que poseía la espiritualidad arcaica, “en cierto sentido, [sentencia Eliade] hasta puede decirse que la teoría griega del eterno retorno es la variante última del mito arcaico de la repetición de un gesto arquetípico” (2015:144).

La reaparición de teorías cíclicas en el pensamiento y en la literatura contemporánea, parece operar como una especie de efecto inverso al producido, al interior de la historia de las religiones, la introducción del pensamiento profético judío en el contexto de las antiguas culturas

orientales. Jacob Taubes señala que, Israel sólo una vez que hubo roto con la esfera vital de las antiguas culturas o religiones míticas astrales—del eterno retorno de lo idéntico—, dio inicio a una concepción del mundo como historia (2010:36): “la historia se vuelve para él el centro en torno al cual todo se mueve. Las celebraciones que Israel adopta del ámbito egipcio, babilónico y cananeo cobran un sentido completamente nuevo a través de la fundamentación histórica. El mito oriental, que describe el ciclo de la naturaleza que retorna eternamente, se inscribe en la estructuración histórica de Israel” (2010:36-37). Para Gerhard von Rad, Israel adquirió la concepción de un espacio histórico lineal, no por medio de una deducción filosófica o mitológica, sino a través del encadenamiento o amalgama de tradiciones sobre los hechos salvíficos particulares, que se habían venido celebrando en el culto, dentro de una sucesión histórica (1973:140). Israel elaboró la imagen de una historia “lineal” mediante la sucesión de hechos que Dios realizó para la salvación de su pueblo, de los cuales se tenía memoria: “esa convicción de que Israel no se fundamentaba en un suceso único, sino que le había precedido un largo camino, es decir, una historia, significa un paso trascendental” (1973:140). Aquella construcción sucesiva de los hechos salvíficos provenientes del culto, al interior de una concepción cronológica lineal de la historia, supuso el quiebre de la experiencia “temporal” auspiciada por el culto, basada en la actualización y la simultaneidad de aquellos hechos salvíficos, “según la cual el participante en la fiesta podía penetrar *realiter* en el suceso salvífico, (¡en el suceso salvífico, y no en una sucesión continuada!); pues el culto arcaico es por esencia ‘antihistórico’” (Von Rad 1973:142). A partir de esta construcción histórica, que podríamos nombrar el relato sobre los hechos salvíficos, se puede representar aquel paso histórico trascendental en la historia de las religiones, la modificación desde una experiencia cültica a una comprensión lineal y cronológica de la historia.

De acuerdo con el análisis propuesto por Mircea Eliade para este fenómeno de “historización” del pensamiento judío, éste considera que es a partir del profetismo judío propiamente tal en el que emerge una comprensión de los acontecimientos históricos como “hechos irreversibles y válidos en sí mismo”, pero sólo en tanto son “una nueva manifestación de la voluntad divina en el tiempo” (2015:170). Las reacciones intelectuales y literarias del siglo xx, tras el paulatino desgaste de la visión lineal del tiempo judeocristiano, pero también frente a un creciente escepticismo intelectual generado por las teorías progresistas ilustradas y positivistas de la historia—en la medida que, continuemos comprendiendo éstas de acuerdo con la tesis de Karl Löwith, para el cual, las filosofías modernas de la historia no son sino secularizaciones del modelo (bíblico) escatológico judeocristiano (2013:14)—, parecen poner en cuestión tanto la idea de la razón y del progreso indefinido de inclinación futura como también la idea

de un orden providencial (personalismo) como motores y agentes de la historia. Mircea Eliade cree encontrar en este interés por las antiguas visiones cíclicas, “más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el *tiempo* histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito” (2015:175). Se podría hablar desde aquí que el renovado interés de la literatura contemporánea por las doctrinas sobre los ciclos cósmicos emerge de la crisis de la conciencia histórica de raíz judeocristiana.

Si bien las reacciones artísticas e intelectuales propias de la época pueden servir de factores contextuales que nos permitan comprender este pasaje de *Ecuadorial*, y distinguir el trasfondo teórico que pudiese estar a la base de aquel procedimiento lingüístico de la técnica *creacionista* que transporta los términos o símbolos apocalípticos, desde una visión lineal del tiempo a una fórmula temporal cíclica, con la que, a nuestro parecer, se pretende conferir sentido al tiempo histórico y servir de expresión poética que ilustre el tránsito desde una era que acaba a otra que comienza, consideramos que esta fórmula cíclica en *Ecuadorial* está aludiendo por completo a los ciclos de la naturaleza, que se regenera periódicamente, empezando siempre de nuevo (Eliade 2015:180). Con esta fórmula temporal, este pasaje del poema, postula una especie de reintegración del tiempo histórico a los modos cíclicos de la naturaleza. Nos da pie para confirmar esta cuestión, el hecho que esta visión seguiría de cerca la concepción *creacionista* huidobriana, concentrada en la idea de no imitar a la naturaleza en sus efectos sino en su modo de proceder. Este pasaje del poema refleja una noción del tiempo que pone en suspenso la visión bíblica lineal, en tensión entre un principio y un final como meta, y se asocia con los ciclos de la naturaleza, con la idea de un proceder natural.

Podríamos concebir entonces que la intencionalidad que persigue este uso de los términos y símbolos apocalípticos, buscarse eliminar los presupuestos teológicos—provenientes del monoteísmo bíblico y del lenguaje apocalíptico neotestamentario—de la concepción del tiempo histórico—así como antes lo ha hecho de manera indirecta al anular y extinguir a sus representantes en las esferas de lo político y lo religioso—, como un intento por liberarse de los últimos vestigios de la cultura judeocristiana. Podríamos, en efecto, concebir esta fórmula cíclica, en este pasaje del poema, como un esfuerzo intelectual por borrar la idea de un personalismo divino que interviene en los acontecimientos históricos a través del castigo o la recompensa; deshacer el escenario moral de las acciones humanas frente a Dios o ya conferir sentido al sufrimiento provocado por las catástrofes cósmicas, naturales o las injusticias sociales como signos de una voluntad divina que rige el curso de los acontecimientos históricos y naturales. La fórmula cíclica, en este pasaje del poema, pareciera acabar con la figura de un teísmo soberano del cosmos y de la historia, propia de

las elaboraciones del lenguaje de la apocalíptica. Pero, acaso esta especie de retorno a los ciclos de la naturaleza no supondría, en definitiva, depositar el sentido último del tiempo, del mundo y de la condición humana de igual modo a un poder superior, destino, deísmo o *fatum* inexorable que domina sobre la historia. Destino del cual “no disponemos sino que nos gobierna, entonces el *fatum* [como sentencia Karl Löwith] es comparable con la providencia divina” (2013:242), pues ambos actúan como fuerzas superiores que sustentan y dirigen el tiempo y el mundo⁴⁴⁸. Si esta fórmula cíclica en el poema pretende aludir a aquella fuerza superior que domina el fluir del tiempo y del mundo, en qué lugar quedaría entonces la visión moderna, para la cual los acontecimientos históricos no se rigen ni por el destino ni por la providencia divina, sino por las acciones y decisiones humanas (Löwith 2013:22); en qué lugar aparecería la responsabilidad histórica que cabe a la humanidad de construir, forjar, y decidir su propio futuro; qué sucedería entonces con la misma consideración de los hechos históricos como fenómenos únicos e irreversibles, con la idea del futuro como desarrollo, proyecto y avance progresivo del tiempo, como consumación de las acciones, deseos y esperanza; e incluso, qué sucedería con la programática *creacionista* de crear lo nuevo, lo aún no hecho, si todo vuelve continuamente a repetirse. No llevaría acaso esta fórmula cíclica a profundizar cada vez más en el problema moderno entre libertad y necesidad, elección y destino, como una especie de retorno al viejo dilema entre providencia divina y libre albedrío. Esta fórmula cíclica supone y evidencia la problemática moderna en torno a cómo ha de insertarse la voluntad libre y creadora humana en el ciclo suprahistórico de un eterno retorno. En sus escritos de juventud, Nietzsche planteaba así el dilema entre libertad creadora de la historia y *fatum* o necesidad universal,

En la voluntad libre se cifra para el individuo el principio de la singularización, de la separación con respecto del todo, de

⁴⁴⁸ Como distingue Mircea Eliade, el conjunto de las teorías cíclicas refieren a un mismo ámbito y a una misma preocupación: dotar de sentido a los sufrimientos y a las transformaciones sociales provocadas por los acontecimientos históricos, “ya sea que la historia está regida por la marcha de los astros, o pura y simplemente por el proceso cósmico, que reclamaba necesariamente una desintegración fatalmente vinculada a una integración original, ya esté sometida a la voluntad de Dios, voluntad que los profetas hubieran podido entrever, etc., el resultado era el mismo: ninguna de las catástrofes que la historia revelaba era arbitraria. Los imperios se construían y se hundían, las guerras provocaban sufrimientos sin número, la inmoralidad, la disolución de las costumbres, la injusticia social, etc., se agravaban sin cesar, porque todo eso era *necesario*, es decir, *querido* por el ritmo cósmico, por el demiurgo, por las constelaciones, o por la voluntad de Dios” (2015:154-155).

lo ilimitado; el *fatum*, sin embargo, pone otra vez al hombre en estrecha relación orgánica con la evolución general y lo obliga, en cuanto que ésta busca dominarlo, a poner en marcha fuerzas reactivas; una voluntad absoluta y libre, carente de *fatum*, haría del hombre un dios; el principio fatalista, en cambio, haría de él un autómeta (2016:301).

Quizás estas dificultades y problemas para hallar sentido al tiempo histórico y al mundo, a partir de esta fórmula cíclica elaborada por medio de los símbolos apocalípticos bíblico, que atrae paradójicamente, en una misma imagen poética, la escatología cristiana con las antiguas concepciones del mundo pagano; forman parte de la incertidumbre, confusión y del pesimismo, al parecer, que expresan los versos que siguen a esta fórmula cíclica,

Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado

Sigamos nuestra marcha
Llevando la cabeza madura entre las manos

Sin resolver aún el apremiante dilema por saber el sentido último de los acontecimientos humanos, si son regidos por un orden providencial redentor, que dirige y sella el tiempo y la historia; o por las fuerzas superiores de un orden natural que domina el curso del tiempo y los acontecimientos mundanos, este pasaje de *Ecuatorial* se cierra con la visión apocalíptica de un nuevo signo, el cual, pretenda dirigir, talvez, como nueva fuerza superior, los destinos de la sociedad moderna; las acciones, decisiones y sufrimientos humanos, como también, orgullosa y opresivamente, controlar para su propio beneficio los recursos de la naturaleza. Aquel signo de la nueva era de la técnica industrial, que canta en el ocaso del mundo antiguo,

EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO

- b) Fin inminente → fin inmanente: el tiempo de la crisis. Modelo temporal de *transición* escatológica y desgaste del paradigma de concordancia en las ficciones literarias modernas

La idea del Fin en el poema sigue siendo una promesa de recomenzar, continúa de esta manera con el modelo apocalíptico escatológico bíblico, señala el tránsito desde la desolación (circunstancias del presente) a la renovación (futura) del tiempo. Los tipos apocalípticos basados en el esquema (decadencia—transición—renovación) (Kermode); el paso desde

la angustia a la felicidad propia del argumento escatológico (Eliade), o del “cambio de fortuna” (Mowinckel); como modelos tradicionales con el que proyectar las angustias y sufrimientos actuales a la esperanza de un futuro redentor que transforme las actuales condiciones negativas del presente. Sin embargo, este pasaje del poema, introduce una diferencia significativa con respecto a la idea del Fin en el lenguaje de la apocalíptica. El fin deja de comprenderse aquí a partir de las connotaciones bíblicas de cumplimiento y consumación definitivas del tiempo histórico, como hemos sostenido a lo largo de nuestra lectura del poema; pero, por otro lado, podríamos reconocer además que, esta fórmula cíclica logra modificar cualitativamente la naturaleza del Fin apocalíptico, pues, en ella, el fin pierde su carácter de inminente, para concebirse de forma inmanente. El fin ejerce una continua actuación en el orden del tiempo y la historia—*cuántas veces*—como si el tiempo mismo llevase adherido en sí el fin, por lo que éste se despoja de sus notas temporales venideras conclusivas, para configurarse de una manera activa, constante y procesual. Esta modificación cualitativa de la idea de Fin no elimina el modelo apocalíptico, sino, más bien, diferencia el acento dado a sus connotaciones temporales. La idea de un fin inmanente supone conceder mayor énfasis al carácter apocalíptico-escatológico de *transición* (entre decadencia y renovación) y a sus elementos esenciales de variación y cambio, como fenómeno y experiencia más propia y permanente del tiempo.

Una lectura como la que proponemos nos acerca al estudio que Frank Kermode realiza sobre las ficciones literarias y sobre las ficciones en general en su obra *The Sense of an Ending*, en la que analiza las transformaciones y continuidades del paradigma apocalíptico en la cultura de occidente y problematiza las relaciones que establece entre teología, política y literatura, los cambios y pervivencias de aquel modelo tradicional. Kermode cree encontrar en esta transformación cualitativa del modelo apocalíptico, de fin inminente a fin inmanente, el origen de la moderna noción de crisis (2000:33). Ésta surgiría a partir del progresivo debilitamiento de las predicciones apocalípticas sobre el fin, lo cual conlleva a que resulte cada vez más difícil “concebir el final como un hecho histórico inminente” (2000:35). En este sentido, para Kermode, se piensa en términos de crisis más que de fines temporales absolutos, cuando hablamos de una noción del fin como inmanente. Paul Ricoeur, al tratar con esta problemática abierta por la obra de Frank Kermode, considera que este concepto de “‘crisis’ no señala la ausencia de todo fin, sino la conversión del fin inminente en fin inmanente” (Ricoeur 1987:50), por lo cual, en esta definición, los rasgos que posee el fin en el modelo apocalíptico continúan operando, pero desplaza “los recursos de su imaginería sobre los últimos tiempos—tiempos de ‘terror’, de ‘decadencia’ y de ‘renovación’—, para convertirse en un mito de la crisis” (Ricoeur 1987:48). La noción moderna

de crisis, como un fenómeno (o experiencia) inmanente a la naturaleza misma del tiempo, se recubre con los rasgos que en el Apocalipsis pertenecían sólo al fin inminente que sellaría y cumpliría el tiempo histórico. En este sentido, para Kermode, “los momentos que llamamos crisis son finales y principios” (2000:98), aquello que constituye un auténtico final, se convierte en un auténtico principio (2000:98); mientras que, para Ricoeur, “es más bien el tiempo de la “crisis” el que reviste los rasgos de cuasi-eternidad, que, en el apocalipsis, no pertenecían más que al fin, para convertirse en el verdadero tiempo dramático” (Ricoeur 1987:49). Podríamos sostener que esta modificación conceptual en la comprensión del Fin apocalíptico acentúa el carácter transicional que posee la idea de fin para la apocalíptica. Intensifica, de este modo, la variación, el cambio, entre catástrofe y renovación, como factores elementales para comprender la noción de crisis moderna. Para Kermode, “la ficción de la transición es nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final, más que inminente, es inmanente” (2000:102). Este crítico británico percibe en esta modificación del modelo apocalíptico, en el concepto de crisis y en la ficción de transición “la apoteosis contemporánea del joaquinismo: la creencia según la cual la propia época es de transición entre dos períodos principales se transforma en la creencia de que la transición misma se convierte en época, en *saeculum*” (Kermode 2000:102).

Kermode señala que esta transformación en la naturaleza del Fin apocalíptico, que estaría a la base del concepto de “crisis” moderno, surgiría a partir del debilitamiento o la falta de confirmación de las predicciones apocalípticas literales. Este fenómeno, que Jacob Taubes nombra y problematiza, al interior de la tradición cristiana, como “el acontecimiento que no acontece” (Taubes 2010:93), fue ya objeto de una aguda experiencia, en la época del mismo Jesús, y por las comunidades de los primeros cristianos. Para Taubes, el “acontecimiento que no acontece”: la parusía, (o el advenimiento del reino de Dios), resulta ser “la historia más interna del cristianismo” y contendría “los intentos de captar esta no-llegada en una interpretación cristiana” (2010:93). La falta de confirmación de las predicciones literales no agota ni desacredita el modelo apocalíptico, sino más bien, lo modifica y problematiza como fin continuamente aplazado. De este modo, la falta de confirmación del Fin apocalíptico propició la cautela de los exégetas frente a las interpretaciones literales del Apocalipsis, su rechazo a las predicciones basadas en cálculos aritméticos y, sobre todo, a recalcar la advertencia de la escatología apocalíptica, de que el Fin no estaba sujeto a la predicción humana; enfatizando, de este modo, su carácter de imprevisible: “De ese día y hora nadie sabe”, “llegará como ladrón”.

Este fenómeno de un continuo aplazamiento del Fin apocalíptico, en el ámbito de las respuestas teológicas contemporáneas al Apocalipsis, ha contribuido la emergencia de lo que Frank Kermode designa como

“escepticismo clerical” (2000:20), es decir, una actitud escéptica en torno a las interpretaciones literales del texto bíblico, que se opone a las expectativas míticas o “ingenuas” basadas en las esperanzas apocalípticas por el inminente Fin del mundo. Este escepticismo produce esta modificación cualitativa en el modelo histórico-temporal apocalíptico como también favorece el predominio teológico (intimista) de una escatología individual y espiritual, que inclina mayormente su preocupación por la muerte personal y descuida las implicaciones socio-históricas y políticas que posee el modelo originario o tradicional de la apocalíptica. Para Kermode, siguiendo en esto el proceso de desmitologización del Nuevo Testamento propuesto por el teólogo protestante Rudolf Bultmann, aquel “escepticismo de los clérigos”, sería la clave para comprender la tendencia a considerar “el fin como algo que sucede a cada instante” o que “está presente en todo momento” (2000:33-34). De este modo, según Kermode, el mundo moderno refleja, en forma bastante parecida, la manera en la que Pablo vio a los primeros cristianos, “hombres sobre quienes han llegado los fines de los tiempos” (2000:34).

Al relacionar la teoría de las ficciones literarias con la teoría de las ficciones en general (Kermode 2000:44), y al conceder a la acción de un escepticismo intelectual el factor en la condición cambiante de una ficción literaria (Kermode 2000:128), Kermode considera que la modificación escéptica de una ficción paradigmática tradicional tendría que ser visible tanto en las interpretaciones teológicas al Apocalipsis como en otros ámbitos literarios (2000:32). De este modo, encuentra una manifestación equivalente de esta modificación teológica del modelo apocalíptico sobre el fin, (en tanto ficción sobre el tiempo histórico lineal), en la crisis que se produce en la literatura moderna en torno a las formas paradigmáticas de las ficciones literarias determinadas por un fin. El Apocalipsis, como último libro de la Biblia y como final de la historia dramática narrada en ella, funciona, en este sentido, para Kermode, como tipo y como fuente de estas ficciones literarias (2000:18). Considera que el modelo de historia que configura la Biblia, elabora, en términos ideales, “una estructura enteramente concordante, con un fin en armonía con el medio, y un medio, con el principio y el fin. El fin, el Apocalipsis, se considera tradicionalmente como el resumen de toda la estructura” (2000:18). Esta estricta concordancia entre principio, medio y fin representa, para Kermode, el esquematismo tradicional que rige la inteligencia narrativa como la teoría de la trama, además constituye el sustrato elemental de “nuestras ficciones explicativas, en particular cuando pertenecen a tradiciones que tratan el tiempo histórico como primordialmente rectilíneo y no cíclico” (Kermode 2000:43). La modificación escéptica que la literatura moderna realiza sobre este esquematismo narrativo tradicional, afecta, en el plano de la composición literaria, a los ámbitos del cierre o desenlace de la obra e intensifica, con

ello, el conflicto con el paradigma de concordancia, en tanto esquema de orden para la configuración de la obra literaria. Este desgaste del modelo apocalíptico y de su paradigma tradicional de concordancia, fenómeno que Kermode designa como el “escepticismo de los literatos” (2000:32), en cuanto promueve la búsqueda de relaciones siempre cambiantes entre una ficción y los paradigmas literarios, lo observa a partir de la tragedia elisabetiana, en especial las obras de Shakespeare, hasta las novelas contemporáneas de Sartre, Camus, Robbe-Grillet (entre otros).

Por otro lado, el escepticismo moderno en torno a la noción de fin y al paradigma de concordancia como esquema de orden de las ficciones literarias, consigue además debilitar el modelo tradicional de construcción de la trama basado en la teoría del *mythos* trágico que Aristóteles define en el capítulo sexto de la *Poética*. En este capítulo, *mythos*, como habíamos señalado en el planteamiento del problema de esta investigación, aparece vinculado a la noción de *mimesis* y se define como “imitación de la acción” (*mimesis praxeos*) y como “la composición de los hechos” (*Poét.*, 50a, 4-5). Paul Ricoeur sostiene que, “la definición del *mythos* como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada” (1995:92). Estos tres rasgos que definen la concordancia en la disposición (o composición) de los hechos, la expone Aristóteles en la definición que entrega de la tragedia en el séptimo capítulo de la *Poética*: “la tragedia [—sostiene—] consiste en la representación de una acción llevada hasta su término (*teleias*), que forma un todo (*holes*) y tiene cierta extensión (*megethos*)” (*Poét.*, 50b, 23-25)⁴⁴⁹. La noción de “todo” en esta definición de la tragedia es la que particularmente nos proporciona el modelo de concordancia que precisa la disposición de los hechos como el vínculo interno de la trama. Para Aristóteles, “todo” (*holos*) es “lo que tiene principio, medio, fin” (*Poét.*, 50b, 26).

Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

⁴⁴⁹ Cito, en esta oportunidad, de acuerdo a la traducción que Paul Ricoeur entrega en el primer volumen de *Tiempo y narración* (1995:92). Por otro lado, continúo, a lo largo de esta investigación, con la traducción que Ricoeur realiza de *mythos* como trama (1995:83). La traducción de este pasaje en la edición castellana de Valentín García Yebra dice: “la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud”, véase (1999:152).

Es, pues, necesario que las fábulas [*mythos*] bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas (*Poét.*, 50b, 27-35).

Antes habíamos visto, siguiendo a Paul Ricoeur, cómo la *mimesis* se correspondía con el *mythos* y el carácter de operación o actividad que les confería a ambos conceptos la *poiesis*, considerada como “arte de construir las tramas”, de acuerdo a las artes de composición. Bajo esta premisa, debemos distinguir que el modelo de orden que configura la idea de “todo”, en este pasaje de la *Poética*, continúa con una noción operativa del *mythos* trágico. La unidad de la acción (como un todo) que la tragedia representa, se organiza en un orden estrictamente lógico, que excluye cualquier consideración temporal, en donde la sucesión o ilación entre los hechos, se establece de acuerdo a un encadenamiento causal regido por los criterios de lo necesario y de lo verosímil. Esta exigencia de una conexión lógica entre los hechos debe surgir de la misma estructura de la composición. Por tanto, el carácter de necesidad no se infiere de los acontecimientos del mundo, sino que se aplica a los acontecimientos que la trama hace contiguos (Ricoeur 1995:93). Este orden lógico en la estructura de la trama nos lo confirma el mismo rasgo que define la operatoria de lo que Aristóteles designa como “cambio” (*metaballein* 51a, 14; *metabasis*, 52a, 16; *metabole*, 52a, 23) del infortunio a la dicha o viceversa—en tanto medio concordante entre principio y fin de la trama—y la noción de término (*horos*) que regula la extensión o magnitud (*megethos*) de la composición. Para Aristóteles, “la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición (*metaballein*) desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite (*horos*) de la magnitud” (*Poét.*, 51a, 12-15). La acción que la tragedia representa sólo llega a su término cuando produce la dicha o el infortunio, pero dicho término debe estar precedido por la operación del “cambio” de fortuna, que en la teoría de la trama “compleja” (*Poét.*, 52a, 16), irá acompañado de peripecia (*peripeteia*), de agnición (*anagnorisis*) o de ambas. Estas operaciones serán fundamentales para comprender, lo que Ricoeur designa, al interior de la tragedia, el juego de la discordancia dentro de la concordancia (1995:97-102). Para Aristóteles, estas operaciones de “cambio” en la trama “compleja”, “deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas” (*Poét.*, 52a, 18-21). Esta última oposición es la que define la estructura de la trama como vínculo lógico de causalidad entre los acontecimientos. Modelo que Aristóteles utilizará para distinguir la diferencia entre trama única y trama episódica (*Poét.*, 51b, 33-35). Para Paul Ricoeur, “ahí reside la oposición clave: “Uno después de

otro”, “uno, causa de otro” (*di’allela*, 52a, 4). Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil [...] la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad” (1995:96).

La disposición de los hechos de acuerdo a un modelo de concordancia entre las partes del poema y a un orden causal de ilación entre los acontecimientos organiza el *mythos* trágico bajo criterios lógicos que definen la exigencia de coherencia interna en la estructura de la composición poética. De este modo, la acción que la tragedia representa, configura por el *mythos* la universalidad de los criterios de lo necesario y de lo verosímil que proporciona la ilación entre los acontecimientos. Tal universalidad proviene, como señala Paul Ricoeur, de una inteligibilidad apropiada al campo de la *praxis*, de la sabiduría práctica, de la *phronesis*, más que de una lógica cercana al *Organon* o a la *theoria* (1995:94). Se trata de una universalidad fundada por el decir poético que representa la acción por la composición de los hechos en una trama. Ella instauro lo necesario cuando “la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos” (1995:96). La teoría del *mythos* trágico en la *Poética* viene a confirmar la importancia de la acción por sobre los personajes y los caracteres de la tragedia. De este modo, para Ricoeur, “sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia” (1995:96).

Como sabemos, la investigación que Aristóteles desarrolla sobre el *mythos* abarca sólo los géneros de la epopeya, la comedia y la tragedia. Por otro lado, subordina los episodios, pensamientos y caracteres a la trama en tanto representación de la acción. Por lo tanto, el desgaste de este modelo de concordancia clásico se acrecienta notablemente con la aparición del género de la novela moderna. La variedad de procedimientos que ésta impulsa, modifica los criterios de composición y de expresión temporal como también las exigencias lógicas de causalidad, totalidad y finalidad de las convenciones heredadas. La novela moderna atiende en mayor medida a los incidentes, los acontecimientos episódicos y la narración de los caracteres por sobre la trama de la composición. Bajo la denominación de carácter, Paul Ricoeur, señala tres expansiones que desarrolla el género novelesco respecto al modelo clásico. La incorporación de la *esfera social* en la que se despliega la acción, promovido por la novela picaresca, la cual recurre ya no a la representación de personajes o héroes legendarios sino a la narración de vidas corrientes, de mujeres y hombres del pueblo. Tanto ésta como la expansión sucesiva generada por la *novela educativa* (Schiller, Goethe), amplían la fórmula narrativa del carácter y el interés por una complejidad episódica mayor. Por último, señala Ricoeur, la novela del *flujo de conciencia*, desarrollada principalmente en el siglo XX y que tiene

por centro la obra de Virginia Woolf, en la que se despierta un interés por la personalidad inacabada, desplegando una descripción de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, en los que la preocupación por la trama aparece desacreditada definitivamente (1987:24-26). Sin embargo, considera que “en estas expansiones sucesivas del carácter a expensas de la trama, nada escapa al principio *formal* de configuración y, por tanto, al concepto de construcción de la trama. Hasta me atrevería a decir que nada nos aparta de la definición aristotélica del *mythos* como la ‘imitación de una acción’” (1987:26). Competen, en definitiva, los cambios de fortuna, que la conducta de los personajes produce, como la transformación moral de la personalidad y la introspección de la conciencia o la escabrosa exploración de lo inconsciente, a la acción; a un principio *formal* de composición que continúa operando en la estructuración de las variaciones y los cambios que afectan a los caracteres y personajes. Los procedimientos configuradores de la novela engendran aún “totalidades singulares capaces de producir un ‘placer propio’” (1987:26), por lo que, la misma expansión sucesiva del carácter en el desarrollo histórico de la novela moderna no agota la teoría de la trama como correlato de la inteligencia narrativa en la cultura occidental (1987:27). Sigue ésta actuando, a pesar de sus diferentes modificaciones y extensiones, como modelo de orden y de organización formal de la acción narrativa.

Paul Ricoeur señala una razón más velada que incidió en la reducción, desgaste y transformación del concepto clásico de trama. Alejando a ésta de ser concebida simplemente como historia (fábula), esquema o resumen de los incidentes. Aquel proceso lo observa desde el surgimiento del género novelesco y hasta su despliegue en el realismo del siglo XIX. La reducción de la trama durante este período se vuelve visible, una vez se identifica cómo en la investigación literaria domina un problema más urgente que el del arte de componer: el problema por la *verosimilitud* (1987:27). Este interés por lo verdadero sustituye la preocupación por la composición formal de la trama, al promover como objetivo la fidelidad en la representación de la realidad. Este objetivo buscaba igualar el arte a la vida y se presentaba en claro desafío contra las convenciones literarias, en particular, “contra lo que se entendía por trama, con referencia a la epopeya, a la tragedia, y a la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana o clásica (en el sentido francés de la palabra)” (Ricoeur 1987:27). Sin embargo, al igual que el destino que afecta a las nociones elementales del modelo apocalíptico, los problemas de la composición narrativa, sostiene Ricoeur, no estaban abolidos; sólo se habían desplazado (1987:27). El alejamiento de la noción de trama en favor de lo verosímil por sobre las convenciones literarias traerá consigo nuevos problemas en torno a las condiciones

formales de una representación verídica de la realidad y, con ello, inevitablemente, la formulación de nuevas convenciones para su desarrollo.

Aquel interés por lo verosímil en la novela moderna, en tanto representación fidedigna de la realidad (cotidiana), posee una correspondencia con las especulaciones teóricas de los filósofos empiristas sobre el lenguaje. En ambos discursos es posible observar el esfuerzo intelectual por desprenderse del canon y acercarse a la realidad, el alejamiento de una reflexión universal y deductiva por una aproximación directa a la experiencia particular. Tanto Locke como Hume compartían la convicción de que el lenguaje debía ser purgado de sus elementos figurativos para un verdadero conocimiento de las cosas. La confianza que adquiere el valor referencial y directo del lenguaje para la representación de la realidad empírica se vincula con la voluntad que impera en el empirismo por retornar el pensamiento conceptual a su presunto origen en la experiencia de lo particular (Ricoeur 1987:29). La función referencial del lenguaje y la experiencia se fundan como estrategia teórica que busca el completo acercamiento del pensamiento a la realidad. La lucha contra las convenciones recibidas en la novela como en la filosofía empirista son máximas que edifican el concepto de realidad a expensas de la tradición y como criterio de lo verosímil. Esta exigencia del lenguaje a la realidad se vincula con el deseo de establecer la relación más exacta entre la obra literaria y la realidad que imita. Para Ricoeur, esto último, traería la reducción y confusión del concepto de *mimesis* a la idea de imitación-copia, propia del clasicismo francés, en un sentido totalmente extraño a la *Poética* de Aristóteles (1987:29). No obstante, el apogeo del realismo como pauta y base de lo verosímil contribuyó en la novela moderna, como señala Ricoeur, a una mayor reflexión en torno a las condiciones formales de representación de la realidad, como también a un aumento de refinamiento en la composición; “por tanto, (a) la invención de tramas cada vez más complejas y, en este sentido, cada vez más alejadas de la realidad y de la vida” (1987:30). La propia búsqueda de la representación de la realidad en contra de la convencionalidad acarrearía el incremento de las convencionalidades para definir y juzgar la representación, al tiempo que la realidad que se busca, se ofusca; volviéndose cada vez más complejo, inaccesible y encubierto, el interés por una representación fiel de la realidad. La lucha contra las convenciones en nombre de lo verosímil demostraría en definitiva la propia ilusión de proximidad que denota el realismo al pretender igualar lo natural y lo verdadero, como también desvelaría, por lo demás, el carácter convencional de aquel empeño. Para Ricoeur, esto último, poseería como contrapunto, la toma de conciencia de la novela como *arte de ficción* (1987:31). Desde aquí, la conciencia del artificio perturbará el interés realista, oponiéndosele y hasta destruyéndole. Paradójicamente, la historia moderna de las transformaciones de la trama

revelaría que, “al principio era el objetivo representativo el que motivaba la convención; al final del recorrido es la conciencia de la ilusión la que altera la convención y motiva el esfuerzo por liberarse de todo paradigma” (1987:33). La historia que sigue al principio de lo verosímil, la fidelidad por la realidad y a la edad de oro de los valores del realismo del siglo XIX, concebiría la identificación de lo convencional y de lo verosímil tan solo como ficciones que ordenan el discurso literario. Invenciones, por tanto, lo verosímil, la realidad y lo universal son ilusiones con las que asignamos una trama al mundo y al espacio literario. En palabras de Frank Kermode, son formas con las que pretendemos hallar sentido al mundo. La sensatez de aquella empresa llevaría al desgaste de las nociones (lógicas) de lo necesario y de lo verdadero. Como señala Paul Ricoeur, “la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero” (1987:32)

Se suele decir en la actualidad que sólo una novela sin trama, sin personaje ni organización temporal visible es más auténticamente fiel a una experiencia a su vez fragmentada e inconsistente que la novela tradicional del siglo XIX. Pero entonces, la defensa de una ficción fragmentada e inconsistente no se justifica de modo distinto a como en otro tiempo se hacía la defensa de la literatura naturalista. Sencillamente, el argumento de verosimilitud se ha desplazado: antaño, la complejidad social pedía el abandono del paradigma clásico; hoy es la presunta incoherencia de la realidad la que exige el abandono de todo paradigma (Ricoeur 1987:32).

El destino que depara a las nociones del modelo apocalíptico en la literatura moderna pareciera tener una historia semejante al que afecta a las formas elementales del modelo de concordancia del *mythos* trágico. Ambos modelos se ven expuestos al desgaste y a la transformación de acuerdo al cambio producido por las expectativas y las exigencias del mundo moderno. En este sentido, podríamos sostener que en la literatura moderna parece operar un descrédito o falta de credibilidad en las expectativas convencionales basadas en el aspecto esquemático acerca del fin o final de la obra como paradigma (temporal) de orden (lógico), configurador de coherencia, consonancia y consumación de la trama. Para Paul Ricoeur, “al ser los paradigmas de composición, en la tradición occidental, paradigmas al mismo tiempo de terminación, se puede esperar que el agotamiento eventual de los paradigmas se vea en la dificultad de concluir la obra” (1987:42). Frank Kermode demuestra en su estudio cómo la literatura moderna refleja esta falta de confianza en los fines y evidencia el paulatino desgaste del modelo apocalíptico de consumación y concordancia para las ficciones literarias. Las ficciones modernas “representan en grado variable

ese falseamiento de las expectativas simples en cuanto a la estructura de un futuro que constituye la *peripeteia*” (2000:32). Sin embargo, distingue Kermode, aunque nuestras ficciones se han apartado de la simplicidad de aquel paradigma, se han vuelto más complejas y “abiertas”, “tienen aún y continuarán teniendo”, “una relación real con ficciones más simples sobre el mundo” (2000:17-18).

El final mismo, en la actual creación de argumentos, pierde su ritmo, su tónica—o—dominante finalidad y lo consideramos, tal como lo hacen los teólogos en el caso del Apocalipsis, más como inmanente que como inminente. Así, como veremos, pensamos en términos de crisis más que de fines temporales, y nos preocupa mucho la sutil falta de confirmación o la *peripeteia* complicada. Luego nos preocupamos por el conflicto entre el sistema determinista que sugiere cualquier trama y la libertad de los personajes dentro de dicha trama de elegir, y con ello alterar la estructura, las relaciones entre comienzo, medio y final (2000:37)

Observemos a continuación los últimos versos que cierran *Ecuatorial* y tratemos de distinguir el grado en el que perviven y se modifican las formas paradigmáticas de la literatura apocalíptica y del modelo de concordancia en el poema. Esto nos permitirá reconocer cómo el debilitamiento de los modelos tradicionales en la literatura moderna, genera una especie de equivalencia entre los problemas que afectan a la trama en el ámbito de la composición narrativa con los problemas del cierre en poética. El problema sigue siendo la convencionalidad del Fin.

c) Continuidad y diferencia del modelo escatológico de la apocalíptica y de las formas convencionales del paradigma de concordancia en *Ecuatorial*

Aquella multitud de manos ásperas
Lleva coronas funerarias
Hacia los campos de batalla

Alguien pasó perdido en su cigarro

QUIÉN ES

Una mano cortada
Dejó sobre los mármoles
La línea ecuatorial recién brotada

Siglo

Sumérgete en el sol
Cuando en la tarde
Aterrice en un campo de aviación

Hacia el solo aeroplano
Que cantará un día en el azul
Se alzarán de los años
Una bandada de manos

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVIÓN DE CRISTO

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El Fin del Universo⁴⁵⁰

Estas últimas imágenes—visiones—de *Ecuatorial* concentran en gran medida las tensiones estructurales, los motivos y expectativas fundamentales de la obra. Estas imágenes nos terminan por confirmar las relaciones temáticas y estructurales que el poema posee con el Apocalipsis bíblico y con la tradición apocalíptica. El hablante continúa con aquella voz y visión total, de horizonte cósmico y temporal; extensiva, infinitamente abarcadora y masificadora. La primera secuencia de versos reúne la historia, la memoria y lo comunitario. *Aquella multitud*— que nos recuerda el relato apocalíptico sobre aquella muchedumbre inmensa, de toda nación, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del Cordero con vestiduras blancas y palmas en sus manos (Ap 7,9)—porta exequias hacia esos *campos de batalla*, que yacerán como hitos, de aquella amarga experiencia del horror bélico y del sufrimiento humano, en la memoria de los tiempos. Mientras, en un contraste simultáneo e imprevisto, los versos que siguen, constatan, de manera desfasada, que en el cielo ha pasado fugaz como un cometa, *alguien perdido en su cigarro*. Quién es. Tras la incertidumbre que deja la señal de aquel sorpresivo suceso, emerge el tono de cierre que finaliza con el pasado y la obra.

El poema nos ha traído desde las catastróficas imágenes de la guerra, donde el nombre de la obra aparecía mencionado como *la trinchera ecuatorial* que

⁴⁵⁰ *Ecuatorial*, [302-323], pp. 503-504.

dividía el espacio terrestre europeo, para luego hacernos ascender hasta el alto cielo estelar; lugar en el que el título del poema se nos presenta como el *sendero equinoccial*, que no sólo separa en dos el globo terráqueo sino también el cosmos y el tiempo histórico. Ahora, el nombre del poema, queda trazado por la *mano—pluma—cortada* del poeta, que raya la franja, el límite: la *línea ecuatorial*, que nace al *dejar* tras de sí y sellar, sobre el antiguo mármol clásico, el pasado. Con aquella *línea ecuatorial recién brotada* que divide en dos el tiempo, la era. Como sostiene Óscar Hahn, *Ecuatorial* es “metáfora espacial del tiempo, una bisagra astrológica que une y separa dos eras; extinción de una realidad y a la vez despegue de un orbe nuevo” (1998:30); asimismo, Niall Binns, considera que el título de la obra “remite a la noción de un corte espacial, pero también, en el poema, temporal, porque la ‘trinchera ecuatorial’ divide no sólo zonas geográficas sino también un antes y un después” (2010:112). El primer paso que traspasa aquella línea temporal divisoria, emerge tras la sentencia de carácter crepuscular: “Siglo / Sumérgete en el sol”, que cierra el antiguo mundo cristiano. A la decadencia, a la extinción de la luz y al fenecer del siglo, contrasta aquel ritmo ascendente, auroral, expansivo y comunitario, auspiciado por el canto de aquel *solo aeroplano*, que despega (del mundo), intrahistórico o intramundano—*de los años*—, junto a una multitudinaria *bandada de manos* que le celebran y acompañan. El poema nos proyecta hacia un futuro, como *lugar* antitético, que invierte y transforma la angustiada y catastrófica situación presente, con el anuncio, como promesa, de un nuevo tiempo; de un mundo y una humanidad renovada⁴⁵¹. Mantiene de esta forma la importancia que adquiere el futuro para la perspectiva escatológica de una historia de salvación. Esta última cuestión nos recuerda el subtexto apocalíptico, “luego vi *un cielo nuevo y una tierra nueva*, porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron” (Ap 21,1).

El poema continúa con el modelo escatológico del profetismo bíblico y de la apocalíptica, basado en el esquema del “cambio de fortuna”, de la decadencia a la renovación, como además con la categoría apocalíptica de lo venidero—es decir, como lo totalmente distinto, lo nuevo, que ha de ser capaz de cortar, aniquilar la estructura y el mundo previo—y con la función consoladora que caracteriza a esta literatura, que busca transmitir alivio y esperanzas con las que remedar la afligida circunstancia del presente. Sin embargo, mientras la apocalíptica concentra en la realización de aquel futuro escatológico, que desvela el sentido último de la historia, una teología que integra cosmos, historia y consumación (Blanco 2013:114), y que acentúa en la trascendencia y en la soberanía de Dios sobre el tiempo y el mundo, la obra de una renovación y transfiguración total del cosmos; en

⁴⁵¹ El poema utiliza tan solo cinco verbos en futuro, de los cuales tres se concentran en esta sección final de la obra. Las formas en infinito de estos verbos: venir, ir, cantar, alzar, son predominantes en el poema.

Ecuatorial, lo venidero no apela para su encuentro a una trascendencia sino a un carácter eminentemente histórico, inmanente, y no hay visos que nos lleven a conjeturar la presencia de un teísmo en la edificación performativa de este nuevo mundo.

Podríamos sostener que las formas estructurales del lenguaje de la apocalíptica continúan actuando en la configuración del poema, pero su contenido tradicional ha sido modificado. El modelo escatológico de la apocalíptica opera como esquema temporal y paradigmático de la estructura lírica en el poema. Ahora bien, la enigmática figura (trinitaria) que reúne en una modalidad plástica—que se asemeja por su división vertical y horizontal a una cruz o a los contornos de un aeroplano—la constelación del sur junto al elemento mecánico volador y al mesías celestial, pareciera evocar la importancia de las obras humanas en la elaboración de este nuevo tiempo. Se distancia, de este modo, además, de la cuestión central que postulan las creencias apocalípticas judías basadas en la inderogabilidad del plan de Dios para la historia, en donde, como sostiene Gershom Scholem, “la salvación que va a nacer no es consecuencia, en ningún sentido causal, de la historia que la precede” ni “es resultante de ningún proceso intramundano” (2008:108), sino, ante todo, “una irrupción de la trascendencia en la historia, una irrupción en la que la historia misma es aniquilada, aunque en su hundimiento se transforme al ser iluminada por una luz que viene de otra parte” (2008:108-109). La salvación que arribará al final de los tiempos en la apocalíptica es el designio de un inescrutable poder divino que destina la irrelevancia de las acciones humanas para su realización.

La nueva era, el nuevo mundo, que proyecta la figura de la constelación del sur como *supremo signo* en *Ecuatorial*, no posee las señales apocalípticas del fin conclusivo que sella de forma absoluta y definitiva la historia y el cosmos. Pues esta nueva era que emerge como contrapunto del pasado que se agota, está expuesta a su fin próximo; con la sentencia del último verso del poema, que anuncia el Fin del Universo. Sin embargo, bajo esta fórmula cíclica (o de fin inmanente) que opera en el poema, este último anuncio apocalíptico no es sino señal de un nuevo comienzo. Esto nos lo sugiere el mismo clarín angelical que sentencia la postrera hecatombe universal, pues éste *aún* está *fresco*. Aquel anuncio del Fin del Universo se vuelve indicio de una nueva aurora naciente. Óscar Hahn ha señalado el carácter casi lúdico del final de la obra, pues aquí, “el colapso del mundo es anunciado, no por las marchitas trompetas de la Muerte, sino por una especie de Cupido, que sopla un clarín lleno de vida: encuentro del fin y del principio” (1998:35).

La fórmula cíclica (o de fin inmanente) parece actuar en el poema como un inagotable orden temporal de fin y recomenzar. De este modo, podemos

apreciar cómo en *Ecuadorial* la trama (cósmica) asignada al tiempo y al mundo (extraliterario) se corresponde con la trama poética o lírica (intraliteraria). Ambas se esfuerzan por “vincular un comienzo con un fin y de ofrecer a la imaginación el triunfo de la concordancia sobre la discordancia” (Ricoeur 1987:48). Este esfuerzo acerca a *Ecuadorial* al modelo apocalíptico bíblico y al *mythos* aristotélico. Pero, a diferencia del primero, el fin no supone la reconciliación de la totalidad (cósmica y humana) en la unidad, teológica: “*Dios-con-ellos*, será su Dios” (Ap 21,3), ni el cierre (desenlace) conclusivo de la trama (historia) que lleva la acción hasta su término, formando un todo concordante entre principio, medio y fin. La tesis cósmica y la trama poética elaboradas en *Ecuadorial* están en completa conformidad con la fórmula cíclica fin—inicio que configura el poema. En vez de una integración en la unidad conclusiva (o desenlace de la trama) vemos operar en su composición un ciclo, proceso dinámico en el que el fin del tiempo y el final de la obra no son sino un volver a comenzar. La unidad—que ya ha sido puesta en cuestión con la presentación simultánea (o montaje) de una serie de imágenes yuxtapuestas al estilo poético *Nord-Sud*, alterando la causalidad de los fenómenos y el orden secuencial entre éstos, exhibiendo, de este modo, la fragmentación y el carácter entrópico de la representación del orbe; como también al ser problematizada la unidad política (imperial) de la sociedad cristiana, al anunciar la pérdida y el vacío de las instancias últimas de decisión—vuelve a ser presa de un desgaste convencional hacia el final de la obra. El cierre del poema se muestra de manera “abierto”, regido bajo una peripecia continua y no conclusiva, que transforma las expectativas convencionales de dar un fin sensato y resolutivo a la obra poética, como también una comprensión del fin-al como cese de la composición a partir de las acciones llevadas hasta su término, formando con ello un todo. La representación y la acción de esta fórmula cíclica al final del poema parece desafiar una conclusión cabal basada en el modelo apocalíptico bíblico y en el paradigma de concordancia aristotélico. Como señala Lois Parkinson, los autores modernos que utilizan elementos del lenguaje apocalíptico, “proponen conclusiones, pero no las imponen; sus autores exploran la finalidad aun sabiendo que la ficción, si es buena, no permite una sola interpretación: por tanto, no una interpretación final” (1994:226).

Sin embargo, si seguimos la propuesta de Paul Ricoeur, debemos entender que por más que las formas paradigmáticas del modelo de concordancia del apocalipsis bíblico aparezcan probablemente desgastadas o alteradas, el poema, en lugar de abolir cualquier convención de composición, introduce una nueva convención, surgida de la misma estructura o trama lírica de la obra (Ricoeur 1987:51). Tanto el mundo (espacio poético) configurado en *Ecuadorial*—sus imágenes—como su estructura poética (lírica) se conforman al interior de un continuo devenir, en el que actúa aquel régimen

(estético) transicional, que transporta los elementos convencionales de la tradición (pasado) hacia una nueva pertinencia o novedad, por medio de un decisivo proceso (escatológico) basado en una acción negativa (momento: ya-no), que invierte y trastoca la convencionalidad de los términos y símbolos tradicionales, y otra acción positiva o reconfiguradora (aún-no), que asigna una nueva conveniencia a los términos, pero que no cierra el proceso de comprensión de éstos, sino que en su irresolución y aplazamiento de las formas dadas o heredadas (determinaciones objetivas, convencionales y tradicionales), mantiene una tensión estructural con el pasado (contenido objetivo) e incita a la razón (a través de una imaginación creadora) a “pensar más”, como vivo proceso de tránsito desde la decadencia a la renovación. La disposición de las partes, imágenes y estructura, de la obra se organizan de este modo en completa consonancia entre sí. Su unidad, de forma paradójica, emerge de un proceso, por lo que involucra no un estatismo, sino un factor dinámico en su desarrollo. Esta composición de la obra le confiere su plenitud. Nos permite apreciar cómo opera la concepción de *espíritu* que rige la estética *creacionista*, para la cual “el conjunto de los diversos hechos nuevos unidos por un mismo espíritu es lo que constituye la obra creada. Si no están unidos por un mismo espíritu, el resultado será una obra impura de aspecto amorfo, que obedece únicamente a la fantasía sin ley”⁴⁵².

Podríamos sostener, siguiendo a Frank Kermode, en su esfuerzo crítico por hallar sentido a las formas en que hallamos sentido al mundo (2000:36-38), que, en *Ecuatorial*, las formas paradigmáticas del lenguaje apocalíptico perviven, pero que, al pervivir, cambian, de acuerdo a una realidad histórica que ha cambiado y a los procedimientos de un lenguaje que perturban y modifican los términos y símbolos del modelo tradicional, haciéndoles hablar otro lenguaje y representar otro mundo. Para Kermode, el instrumento de esta modificación es la imaginación humana (2000:38), “ella cambia no sólo la trama que nos proporciona consuelo, sino además la estructura del tiempo y el mundo” (2000:38). El poema nos manifiesta, siguiendo a Kermode, la relación que se establece entre “un paradigma heredado con un sentido de la realidad que ha cambiado” (2000:128). Aquella pervivencia de las antiguas formas y aquellas modificaciones que sufren las nociones elementales del modelo apocalíptico en *Ecuatorial*, nos acercan al concepto de tradición de los paradigmas de Paul Ricoeur (1987:52). Para éste, “pertenece a la propia idea de tradicionalidad—a la modalidad epistemológica de ‘hacer tradición’—que la identidad y la diferencia estén en ella mezcladas inextricablemente” (1987:42)⁴⁵³. Frente

⁴⁵² *Época de creación*, [16-17], p. 1358.

⁴⁵³ Para Ricoeur, “el orden que puede desprenderse de esta autoestructuración de la tradición no es ni histórico ni antihistórico, sino transhistórico, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo. Aunque

a esto, es oportuno reconocer el modo en el que el poema se acerca a la tradición apocalíptica, bajo qué condiciones parece pervivir y renovarse las nociones más características de su lenguaje. Pero, por sobre todo, apreciar la manera en la que el poema, al interior de unas formas convencionales antiquísimas, pareciera recrear, reescribir o resignificar el Apocalipsis cristiano de acuerdo a los procedimientos lingüísticos de la lírica moderna.

La aproximación que *Ecuatorial* realiza al lenguaje de la apocalíptica se establece en términos de continuidad y diferencia. Encuentra en la tradición la vigencia aún de los signos apocalípticos con los que expresar las condiciones sociales y políticas contemporáneas; los símbolos con los que manifestar las tensiones estructurales del pensamiento moderno en torno al mundo y al tiempo, como también el modelo escatológico con el que anunciar la reconstrucción del presente. Como sostiene Frank Kermode, “estos viejos paradigmas siguen afectando en cierto modo la forma en que hallamos sentido al mundo” (2000:35). “El pasado sigue siendo una fuente de orden”, como asimismo distingue Ricoeur (1987:52), por más que sobre sus formas convencionales actúe el escepticismo moderno, la ironía o la parodia. La pervivencia de las formas convencionales del paradigma de concordancia como modelo de orden de la estructura lírica—principio de configuración de la composición literaria o como esquema de la inteligencia narrativa—y el modelo tradicional apocalíptico escatológico de decadencia-renovación, “cambio de fortuna”, continúan operando en *Ecuatorial*. Son estas viejas formas las que preservan la inteligibilidad de las nuevas formas del lenguaje lírico *creacionista*; las que permiten iniciar la averiguación de su significado, las que nos permiten desvelar los rasgos estructurales y temáticos que están a la base del poema, las que fuerzan y ayudan al lector a hallar sentido al mundo y al tiempo de la obra. La continuidad de estas antiguas formas paradigmáticas en el poema impide de este modo el cisma, la ruptura radical con el pasado. En este sentido, Frank Kermode, sostiene una advertencia que debemos recordar siempre que consideremos la escritura extremadamente novedosa o de vanguardia: “el cisma o ruptura no tiene sentido sin referirse a una condición anterior”, pues, “lo absolutamente nuevo es sencillamente ininteligible, aunque sea una novedad” (2000:114-115). Para Kermode, “la novedad en sí implica la existencia de lo que no es nuevo, o sea un pasado” (2000:115). Siguiendo la visión de Eliot sobre la literatura, este crítico británico, afirma que “la novedad es un fenómeno que afecta la totalidad del pasado. Por sí solo nada puede ser nuevo” (200:118); “por consiguiente, la novedad en el arte o bien es comunicación, o es ruido [...] Si es comunicación, está inevitablemente

implique rupturas, cambios repentinos de paradigmas, estos mismos cortes no son simplemente olvidados; tampoco hacen olvidar lo que les precede ni aquello de lo que nos separan: también ellos forman parte del fenómeno de tradición y de su estilo acumulativo” (1987:34).

relacionada con algo anterior” (2000:103), pues, trayendo a acotación la frase de E. H. Gombrich, “el ojo inocente no ve nada” (2000:103). Más aún, en esta dialéctica de continuidad y diferencia que desarrolla el poema, existe entre *Ecuatorial* y el Apocalipsis, a nuestro parecer, el lenguaje de una esperanza compartida, por radicales que sean las alteraciones que los procedimientos lingüísticos ejerzan sobre los símbolos e imágenes tradicionales⁴⁵⁴. Distingamos esto último.

Frank Kermode comprende las transformaciones que sufre el mito escatológico del Apocalipsis a lo largo de la historia de la literatura moderna, y considera la condición de la modificación escéptica del fin inminente en fin inmanente, al interior de la terminología de Rudolf Bultmann, como un mito desmitologizado. Opone a su conceptualización de mito, como agente de estabilidad que exige una aceptación absoluta, el

⁴⁵⁴ Llegados hasta aquí, un resumen esquemático, consistente en cuatro fases, de la estructura temática de *Ecuatorial*, nos demuestra cómo el poema sigue en líneas generales el Apocalipsis bíblico.

1) Iluminación: apertura del poema. Configuración estructural y temática de la obra (despliegue campo axiológico y teleológico discurso poético), por medio de la descripción del acontecimiento genésico—visionario del hablante: testigo e intérprete de su experiencia, el acceso a realidades últimas y lejanas en el orden de lo perceptible y conceptual.

2) Perturbación: la representación de una serie de catástrofes naturales y sociales bajo un trasfondo bélico que propicia el éxodo, la diseminación de los personajes y la disgregación de los acontecimientos de la obra.

3) Las revelaciones: ascensión celeste, adquisición de una voz y visión total y universal por parte del hablante, que cubre las tres áreas primordiales de las visiones apocalípticas: historia, cosmología, escatología.

3.1) Visión del tiempo diluvial → crisis religiosa: pérdida de los modos de comprensión de los símbolos y valores cristianos. Términos y símbolos cristianos expresan equívoco, huida, desconcierto.

3.2) Visión del siglo → crisis “instancias últimas de decisión”: desmoronamiento esfera y concepto de representación (autoridad) del poder político y eclesial. Crítica de las instituciones heredadas, como de sus nociones universales, hegemónicas y sus pretensiones mesiánicas de conservación hasta “el fin de los tiempos”.

3.3) Visión y representación de la historia → crisis del concepto de tiempo histórico a partir de la escatología cristiana. Retorno de las antiguas nociones paganas sobre los ciclos cósmicos. Conflicto entre la noción lineal y circular del tiempo, cultura moderna y naturaleza, providencia y *fatum* o destino. Cambio del modelo apocalíptico sobre el fin: de inminente a inmanente.

4) Transformación e inversión del pasado con el anuncio performativo de una nueva era y un nuevo mundo: pervivencia (continuidad) y diferencia del modelo profético—apocalíptico escatológico, concordancia y consuelo. Lo venidero como ámbito de proyección de la esperanza. El futuro como perspectiva escatológica de una historia de salvación.

concepto de ficción, como agente de cambio que exige sólo una aceptación condicional (2000:46). Para Kermode, ficción es “algo que sabemos que no existe pero que nos ayuda a hallar sentido en el mundo y movernos dentro de él” (2000:44); “las ficciones sirven para descubrir cosas y cambian a medida que cambian las necesidades en cuanto a hallar sentido” (2000:46). El destino que alberga los avatares del mito escatológico en la literatura moderna, es comprendido por Frank Kermode, siguiendo a Nietzsche y al poeta Wallace Stevens, como resultado de una conciencia intelectual que lo concibe ya sólo como una ficción. Por tanto, su pervivencia en la literatura moderna se enlaza a una cierta necesidad humana fundamental, la de proporcionar consuelo (2000:50).

El mito escatológico del apocalipsis reducido a la noción de ficción, instaura de esta manera una disyunción entre veracidad y consuelo, en el que parece prevalecer, bajo una impronta nietzscheana, el carácter de las ficciones (de consuelo) como la necesidad de un engaño vital; la conciencia de que las formas con la que asignamos sentido al mundo sean tan solo una ilusión. Por su parte, Paul Ricoeur, entiende las transformaciones del mito escatológico en el sentido de un mito roto, según la nomenclatura de Paul Tillich. Para Ricoeur, “si trasladamos a la literatura el destino del mito escatológico, toda ficción, incluida la ficción literaria, asume también la función del mito roto” (1987:53), pues “la creencia que lo sustenta está corroída” (1987:53). Aceptando la condición de “mito roto” que posee el lenguaje de la apocalíptica en *Ecuadorial*, quisiéramos resaltar que, al interior de esta dialéctica de continuidad y diferencia de las nociones apocalípticas en *Ecuadorial*, y de este régimen estético transicional que configura las imágenes y estructuras del lenguaje *creacionista* en el poema; la suerte del mito escatológico en *Ecuadorial*, está atravesado de lleno por una cierta intencionalidad utópica, que logra reunir, en su diferencia, ambos lenguajes, bajo el horizonte de una esperanza compartida. De este modo, si la apocalíptica judeocristiana espera en el final de los tiempos el advenimiento del Mesías y del Reino de Dios, podríamos sostener, siguiendo a Ernst Bloch, que, en *Ecuadorial*, lo pensado bajo la idea de reino subsiste en absoluto sin Dios, sin ningún teísmo ni soberano absoluto del cosmos y la historia, continúa éste operando, sin embargo, como *lugar* de proyección desiderativa y esperanzadora de una humanidad utópicamente renovada. Para Bloch,

siempre que el ateísmo aleje del comienzo y del proceso del mundo lo pensado bajo Dios, es decir, bajo un ens perfectissimum, haciendo de ello, no un hecho, sino aquello que únicamente puede ser: el supremo problema utópico, el problema del final. El lugar ocupado en las diversas religiones por lo pensado bajo Dios, real-aparentemente relleno por un Dios hipostasiado, no desaparece él mismo al desaparecer su

relleno real-aparente. Porque este lugar se mantiene siempre como lugar de proyección a la cabeza de la intención utópico-radical; y el correlato metafísico de dicha proyección sigue siendo lo oculto, lo todavía indefinido-no definitivo, lo realmente posible en el sentido del misterio. El lugar designado por el antiguo Dios no es, por eso, él mismo una nada, lo cual lo sería sólo si el ateísmo fuera nihilismo, y no simplemente un nihilismo de la desesperanza teórica, sino del aniquilamiento universal-material de todo contenido posible de una finalidad y de una perfección (2007:310-311 T.III).

Tanto la pervivencia del modelo profético apocalíptico de decadencia-renovación como la importancia que adquiere el futuro y la categoría de lo venidero en esta última parte de *Ecuatorial* y, por sobre todo, la atracción que ejercen estas tres últimas cuestiones para comprender aquel régimen estético transicional que configuran los procedimientos lingüísticos de la técnica *creacionista*, nos enseñan el modo como el lenguaje escatológico de la apocalíptica continúa operando en el poema. Este se despliega por medio de una intencionalidad utópica que consigue mantener y proyectar los elementos más significativos que definen el carácter o función constructiva del lenguaje de la apocalíptica. Frente a esto, es fundamental reconocer la manera en la que los procedimientos lingüísticos de la obra se relacionan con los dos aspectos que actúan de manera estructural en el proceder del lenguaje apocalíptico. A partir de nuestro análisis de las funciones más elementales del lenguaje de la apocalíptica, podemos reconocer que, todo apocalipsis pareciera albergar dos procesos, uno de negación (destrucción) y otro de afirmación (reconfiguración). El primero anula, aniquila el mundo previo y el otro despliega todo su poder de proyección en la configuración de un mundo nuevo. Estos dos aspectos, para Gershom Scholem, definen el modo bajo el cual se le ha presentado al judaísmo rabínico, sometido a una inspiración apocalíptica, la idea mesiánica: el catastrófico y el utópico (2008:116), éstos evidencian “la naturaleza catastrófica y destructiva de la salvación y la utopía del contenido del mesianismo consumado” (2008:116). Asimismo, Jacob Taubes considera que,

El principio apocalíptico contiene reunidos dentro de sí un poder destructor de formas y un poder configurador. Dependiendo de la situación y de la tarea, prevalece uno de los dos componentes pero ninguno puede faltar. Si falta el elemento demoníaco destructor, el orden petrificado, la correspondiente positividad del mundo de cada momento, no puede ser superado. Pero si en el elemento destructor no se trasluce la ‘nueva alianza’, la revolución se hunde inevitablemente en la nada vacua.

No obstante, si el *télos* de la revolución se viene abajo, de modo tal que la revolución se vuelve ya no medio, sino único principio creador, el placer de destruir se convierte entonces en placer creador. Si la revolución no señala ningún lugar más allá de sí, termina en un movimiento dinámico-formal, que se pierde en la nada vacua. Una ‘revolución del nihilismo’ no se dirige a ningún *télos*, sino que encuentra en el ‘movimiento’ mismo su meta y se aproxima así a lo satánico (2010:30).

Este aspecto utópico (de orientación reconfiguradora) del lenguaje de la apocalíptica parece actuar además en el anuncio de la figura (trinitaria) venidera que expresa la penúltima visión del poema, la cual evoca la forma propia de “los anuncios de juicio” (Toribio 2007: 206 nota 402), la señal del que ha de venir entre las nubes del cielo (Ap 1,7; Mc 14,62; Dn 7,13). Esta figura en *Ecuatorial* contiene (en su diferencia) dos elementos centrales que constituyen la idea del mesianismo en la apocalíptica: el anuncio performativo de un mundo renovado en el futuro y la figura mediadora (humana o celestial) para su realización.

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVIÓN DE CRISTO

Gershom Scholem señala la existencia de dos tipos de fuerzas que actúan en la idea mesiánica del judaísmo rabínico: restauradoras y utópicas. “Las fuerzas restauradoras son aquellas que se orientan a la recuperación y reconstrucción de un estadio pasado que se considera ideal o, dicho más precisamente, de un estadio que en la fantasía histórica y en la memoria nacional es el imaginario del estadio de un pasado ideal” (2008:101); mientras que, las fuerzas utópicas, como fuerzas renovadoras y orientadas al futuro, “se alimentan de una visión del futuro y de una inspiración utópica. Trabajan en pro de un estado de cosas que todavía nunca ha existido” (2008:101). En *Ecuatorial*, de acuerdo al contexto generado por el subtexto apocalíptico y por las nociones de la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis que perviven en la obra, la figura de lo venidero parece recubrirse tanto de elementos tradicionales como también de una novedad singular. Comprendamos esta última cuestión aludida.

d) ~~Jerusalén, Roma~~, Cruz del Sur o “el nuevo cielo y la nueva tierra”

Aquellos elementos tradicionales que conserva la figura venidera de la constelación austral en *Ecuatorial*, se relacionan con el imaginario mítico y simbólico de una tradición espiritual europea que concibe el continente

americano como el lugar natural y social promisorio de un Nuevo Mundo. Esta tradición se remonta desde la misma llegada de los españoles a las costas americanas y su legado pervive, bajos diversas reinterpretaciones y resignificaciones, en los movimientos ilustrados y románticos latinoamericanos del siglo XIX como también en los movimientos literarios de la primera mitad del siglo XX (hasta nuestros días). Durante los tiempos de la conquista y colonización española, el contacto con otros pueblos antes desconocidos y con una geografía de la cual no se tenía noticia, propició un tipo de exégesis que incorporaba las nuevas tierras “descubiertas” al ámbito simbólico y mitológico de la tradición cristiana medieval. Las Indias, de acuerdo a la terminología de la época, fue proyectada al interior de una geografía mítica, en la que el Nuevo Mundo fue comprendido como el lugar donde se hallaba el originario paraíso terrenal, el Jardín del Edén bíblico, o como la tierra que proveería el cumplimiento de las profecías apocalípticas: el reino milenarista futuro del apocalipsis (Phelan 1972:108), el anhelado sueño de las corrientes milenaristas medievales.

La crítica literaria ha reconocido la pervivencia de estos elementos tradicionales en la representación de la “Cruz del Sur” en *Ecuatorial* (Goic 1999:17/22-23; Larrea 1987:180-186), pero no ha reparado ni ahondado en qué medida los materiales simbólicos, mitológicos y lingüísticos de esta tradición afectan la comprensión no solo de esta enigmática figura sino la configuración del poema en su totalidad. Distingamos algunas ideas de esta tradición para comprender el modo como éstas operan aún en la configuración del poema y la manera en la que la obra se circunscribiría al interior de este imaginario mítico apocalíptico. El análisis que desarrollaremos corresponde a la segunda intención que busca responder este capítulo. Proponemos apreciar, primeramente, a partir de tres tipos distintos de lenguaje, en un esfuerzo sucinto y panorámico, los elementos esenciales que elaboran de manera simbólico-mitológica y estructural el imaginario de esta tradición, y la importancia que cobra el Nuevo Mundo en el conjunto de los símbolos articuladores del lenguaje de la tradición apocalíptica cristiana. Por otro lado, buscaremos observar la peculiar recepción y re-significación de los contenidos apocalípticos de esta tradición en la literatura latinoamericana, a partir de unos breves ejemplos. Por último, reuniremos estas cuestiones en nuestra lectura del poema *Ecuatorial*.

Como distingue Alain Milhou, Cristobal Colón, aún dentro del imaginario medieval, con su exégesis geográfica del Nuevo Mundo—es decir, la búsqueda, en la geografía, de los lugares sagrados—, en la que se mezclan elementos de asombro, maravilla y un fuerte acento místico apocalíptico, inauguraba una larga serie de escritos que contribuyeron en la visión del continente americano como lugar en el que se encontraba el mítico “Paraíso Terrenal”, como también el lugar de una “Nueva Tierra Santa” (1983:457).

Si bien el Almirante desconocía la existencia del nuevo continente, pues hasta su muerte creyó haber llegado a la India; esta exégesis de Colón es perceptible desde su primer Diario de viaje, en donde, de acuerdo a razones teológicas, variaciones astronómicas y climáticas, el jueves 21 de febrero, sostiene, creer hallarse en las cercanías del “Paraíso Terrenal”, es decir, en el lugar que la tradición situaba en “el fin del Oriente” (Colón 1982:132). Pero es en la *Relación del tercer viaje* (1498-1500), y en la Carta que envía al Papa Alejandro VI, donde el tema apocalíptico-edénico descuellan mayormente. En esta *Relación*, Colón concibe la desembocadura del río Orinoco como uno de los cuatro ríos del Paraíso Terrenal (Phelan 1972:34) y a la región al interior del delta, el paraíso mismo (Bloch 2006:364 T.II). Citamos a continuación *in extenso* un pasaje de esta *Relación*, pues en ella se detallan una serie de elementos geográficos y míticos que pareciesen tener una completa relación con la configuración espacial del poema *Ecuatorial*. Colón sostiene que,

La Sacra Escritura testifica que Nuestro Señor hizo al Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vida, y d’él sale una fuente de donde resultan en este mundo cuatro ríos principales: Ganges en India, Tigris y Eufrates en ***⁴⁵⁵, los cuales apartan la sierra y hazen la Mesopotamia y van a tener en Persia, y el Nilo que naçe en Ethiopia y va en la mar en Alexandria.

Yo no hallo ni jamás e hallado escriptura de latinos ni de griegos que certificadamente diga al, sino en este mundo, del Paraíso Terrenal, ni e visto en ningún mapamundo, salvo situado con autoridad de argumento. Algunos le ponían allí donde son las fuentes del Nilo en Ethiopia, mas otros anduvieron todas estas tierras y no hallaron conformidad d’ello en la temperança del cielo < o > en la altura hazia el cielo, porque se pudiese comprehender que él era allí, ni que las aguas del diluvio oviesen llegado allí, las cuales subieron ençima, etc. Algunos gentiles quisieron dezir por argumentos, que él era en las islas Fortunate, que son las Canarias, etc.

San Isidro y Beda y Strabo y el Maestro de la *Historia Scolástica* y Sant Ambrosio y Scoto y todos los sacros theólogos conçiernan qu’el Paraíso Terrenal es en el Oriente, etc.

Ya dixé lo que yo hallava d’este hemisperio y de la hechura, y creo que si yo passara *por debaxo de la línea equinoçial*, que en llegando allí en esto más alto, que fallara muy mayor temperança y diversidad en las estrellas y en las aguas, no porque yo crea que allí, adonde es el altura del extremo, sea

⁴⁵⁵ Señala laguna en el documento original.

navegable, ni < a > agua, ni que se pueda subir allá; porque creo que *allí es el Paraíso Terrenal*, adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina. Y creo qu'esta tierra que agora mandaron descubrir Vuestras Altezas sea grandíssima y aya otras muchas en el Austro, de que jamás se ovo notiçia. [...] Grandes indiçios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos sanctos e sacros theólogos. Y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce fuese así adentro e vezina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavíssima temperançia. Y si de allí del Paraíso no sale, pareçe aún mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo (Colón 1982:217-218)⁴⁵⁶.

Colón difiere de la concepción antigua que consideraba el mundo como una esfera, pues, concibe que el mundo “no era redondo en la forma qu'escriven” los antiguos, “salvo que es de la forma de una pera” o como la forma de una “teta de muger” (Colón 1982:215). En esta representación del orbe, parece conjugarse la cosmografía esférica antigua con el tema medieval de la montaña altísima, en la que se solía situar en su parte más elevada el Paraíso Terrenal (Milhou 1983:407; Rojas Mix 2015:54). El “colmo o pezón de la pera”, en esta representación del mundo, refiere a la cúspide de la tierra, es decir, a la zona “más alta e más propinca al cielo” (Colón 1982:215). Descripción que Ernst Bloch lee como “el *apex terrae*, un concepto místico relacionado con el *apex mentis*, en el cual, según los escolásticos, la parte no caída del alma humana contacta con Dios en las alturas” (2006:364 T.II). Para Colón, aquella zona terrestre más próxima al cielo, se encuentra “debaxo la línea equinoçial, y en esta mar Ocçéana, en fin del Oriente (llamo yo fin de Oriente adonde acaba toda la tierra e islas)” (Colón 1982:215).

Aquel encumbramiento o elevación de la tierra en su punto oriental no solo establece una analogía entre la altura mística de la tierra con el místico *apex mentis*, sino también, considera Ernst Bloch, indica una culminación del quiliastro, pues, “con los viajes del descubrimiento se amplió inconmensurablemente el horizonte terrestre, pero con la aproximación al punto oriental o solar de la creación, el horizonte terrestre se aproximaba más al cielo, se hacía más descubrible en sus proximidades” (2006:363 T.II). Aquel acento quiliastro en Colón, se expresa en la Carta que envía a Juana de la Torre, en donde manifiesta el navegante su condición de elegido para mostrar aquello que nadie puede llegar a ver, “salvo por voluntad divina”. En esta Carta se hace expresa la conciencia mesiánica de Colón, de ser instrumento de Dios para revelar al mundo aquel “nuevo cielo” y

⁴⁵⁶ El resalte es nuestro.

aquella “nueva tierra”, anunciadas por el Apocalipsis: “Del nuevo cielo y tierra que decía Nuestro Señor por San Juan en el Apocalipsi, después de dicho por boca de Isaías, me hizo mensajero y amostró aquella parte” (1982:243). Aquella conciencia mesiánica de Colón se corresponde con las concepciones políticas, evangelizadoras e históricas de la época: “La sancta Trinidad movió a Vuestras Altezas a esta empresa de las Indias y por su infinita bondad hizo a mí mensajero d’ello, [ininteligible] al cual vine con el embaxada a su real conspetu movido como a los más altos Príncipes de cristianos y que tanto se exerçitavan en la fe y acreçentamiento d’ella” (Colón 1982:204). Las pretensiones expansionistas de una monarquía sacro-política, cuya alianza Dios-Rey, motivaba el interés en la predicación del evangelio, como verdaderos reyes misioneros o apostólicos, dispuestos a “servir a Dios y acreçentar su señorío” (Colón 1982:207); Colón las reafirmaba en esta *Relación del tercer viaje*, pues “cuánto servicio se podía hazer a Nuestro Señor en esto, en divulgar su sancto nombre y fe a tantos pueblos, lo cual todo era cosa de tanta exçelencia y buena fama y gran memoria para grandes Príncipes” (Colón 1982:205). Las pretensiones expansionistas castellanas se unían con el ideal universalista cristiano, como también, frente al deterioro de los fondos en la renta de la corona, suscitado por la campaña militar para la “recuperación” de Granada y el sur de la Península, confluyen con el interés de una empresa colonialista, impulsada, entre otras creencias y expectativas, por los antiguos mitos que “contavan que en estas partes avía muchas riquezas” (Colón 1982:205), novedades que pronto Colón y sus contemporáneos identificarían con los viejos relatos sobre las tierras de *El Dorado*. Debemos sumar a este imaginario mítico-político y de misión histórico-escatológica que impulsa el proyecto colombino que, desde su primer viaje, el navegante manifiesta entre sus intereses por abrir una ruta por oriente, el ideal cruzado de liberar Jerusalén, es decir, “el *leitmotiv* de la historia medieval tardía” (Phelan 1972:40). De este modo, todo este enorme proyecto—el descubrimiento de la ruta marina hacia las Indias, la conversión de todos los pueblos gentiles al cristianismo, la conquista de nuevas tierras repletas de riquezas, la liberación de Jerusalén—se enmarcaba bajo el horizonte tardomedieval de una idea providencial de la historia (Rojas Mix 2015:54). El encuentro con aquellas novedades paradisíacas en la ruta al Oriente, como la evangelización de zonas hasta entonces ignotas, eran señales culminantes, por lo demás, al interior del imaginario apocalíptico medieval, que anunciaban el inminente fin del mundo.

Aunque Colón continúa en varias de sus ideas, convicciones e intereses circunscrito a la cosmovisión y a las concepciones políticas y teológicas medievales, sus escritos promoverán sin embargo importantes alteraciones sobre un conjunto de creencias y principios en los que se edificaba la visión del mundo para el cristianismo medieval. En este sentido, para Alain

Milhou, la noción medieval del Paraíso situado en la cima de una montaña es un tema básico para comprender cómo llegó Colón a la representación de la Tierra en forma de pera, “con el Paraíso terrenal en la parte superior”, pero, por otro lado, considera este investigador de la obra colombina, permite reconocer, “cómo podía este segundo lugar sagrado de la cosmología medieval convertirse en competidor del sitio céntrico ocupado tradicionalmente por Jerusalén” (1983: 407). Para Alain Milhou, Colón recoge la geografía simbólica medieval, que Dante desarrolla magníficamente en la *Divina Comedia*, pero adaptándola a una nueva realidad tanto a nivel teórico, de acuerdo a las descripciones de la ciencia de Ptolomeo y la de los árabes conocida a través de la obra de Pierre d’Ailly y Pío II (1983: 408-411); como a un nivel experimental, el “descubrimiento” del continente sudamericano (1983:450). Mientras la visión medieval situaba a Jerusalén como centro del eje simbólico de la Tierra, que se extendía, pasando por el centro de la esfera hasta el hemisferio antípoda; lugar, en el que, como relata Dante en el último Canto del *Infierno* (2015:296), se levantaba en medio del océano la montaña del Purgatorio y en la cima de ésta el Paraíso Terrenal. Colón, en una combinación entre nociones medievales e incipientemente modernas, concibe el nuevo eje simbólico del planeta a partir de la Isla de Arín, situada en la línea del Ecuador, y en el otro hemisferio, a la Isla Santa—Isla de Gracia—(América del Sur); lugar en el que se situaba el Paraíso Terrenal (Milhou 1983:450); aquella zona del planeta del cual los antiguos no habían tenido noticia⁴⁵⁷. Alain Milhou señala que, “según tal esquema desaparecía la ubicación simbólica de Jerusalén, desplazada de su centro por Arín y por la Isla Santa-Isla de Gracia, o sea el continente nuevo que abrigaba el Paraíso terrenal” (1983:451). Lo cual modifica, por tanto, el eje dantesco Jerusalén-montaña del paraíso por Arín-tierra del paraíso (Milhou 1983:457).

Aunque Colón, en línea con la *Imago mundi* de Pierre d’Ailly, concibe la existencia aún en la tierra de “un enclave de naturaleza no corrompida” (Bloch 2006:348 T.II), estaba convencido de que el Jardín del Edén se

⁴⁵⁷ Colón sostiene en esta *Relación del tercer viaje*: “ Y Ptolomeo y los otros sabios qu’escrivieron d’este mundo creyeron que era espérico, creyendo qu’este hemisperio que fuese redondo como aquél de allá donde ellos estaban, el cual tiene el centro en la isla de Arin, qu’es debaxo la línea equinoçial, entre el sino Arábico y aquel de Persia; y el çírculo passa sobre el cabo de San Viçeinte en Portugal por el Poniente, y passa en Oriente por Catigara y por las Seras, en el cual hemisperio no hago yo que ay ninguna dificultad, salvo que sea espérico redondo como ellos dizen. Mas este otro digo que es como sería la mitad de la pera bien redonda, la cua<l> toviere el peçón alto, como ya dixere, o como una teta de muger en una pelota redonda. Así que d’esta media parte non ovo noticia Ptolomeo ni los otros que escrivieron del mundo, por ser muy ignoto” (1982:215-216).

encontraba en Asia, pues inclusive de acuerdo a la geografía medieval bíblica (Gn 2, 8), el paraíso se hallaba en los límites orientales del mundo. Para Phelan, este error geográfico de Colón sirvió de puente sobre el cual en definitiva la idea del Paraíso Terrenal se trasladó a las Indias recién “descubiertas”, pues “mucho tiempo después de la equivocación de Colón sobre el Asia, toda una serie de mitos geográficos que originalmente habían sido identificados con Asia, continuaron floreciendo en el escenario del Nuevo Mundo” (1972:108-109). Así es como durante la segunda mitad del siglo XVII, de una manera más sistemática y en un lenguaje en que se fusionan elementos escolásticos y barrocos, Antonio de León Pinelo, en su obra *El paraíso en el Nuevo Mundo*, entregará mayor número de razones para situar el Paraíso Terrenal en América (Rojas Mix 2015:54), al considerar que los cuatro grandes ríos de Suramérica: el Plata, el Amazonas, el Orinoco y el Magdalena eran los cuatro ríos que nacían en el Jardín del Edén (Phelan 1972:108).

Si bien en esta exégesis del continente americano, como el lugar del originario Paraíso Terrenal, prevalecen elementos tradicionales que, a base de una analogía, buscan incorporar el Nuevo Mundo al interior del antiguo imaginario bíblico—pues, como señala Jean Servier, “el Occidente no emprendió el descubrimiento del Nuevo Mundo sino un retorno a sus orígenes más allá de las aguas primigenias del océano” (1996:38). Ernst Bloch recalca que, “para Colón el nuevo mundo era el mundo arcano, un mundo que se hallaba intacto en el interior del Asia oriental” (Bloch 2006:363 T.II)—, su incorporación posibilitará modificaciones y variaciones en las imágenes y símbolos de esta tradición. Para Miguel Rojas Mix, el “descubrimiento” de América transforma la visión del mundo medieval europeo. Su hallazgo cierra una época, “no solo en cuanto al conocimiento científico, sino también al complicado mundo de los símbolos en que se sostenía la armonía de la Edad Media” (2015:40). Para Phelan, “la Edad Media cantó su canción del Cisne en el Nuevo Mundo en el siglo XVI” (1972:15).

Las modificaciones que introduce el Nuevo Mundo en la tradición cristiana pueden ser primeramente reconocidas en los sucesivos cambios que se generan en la representación iconográfica del Paraíso Terrenal en el arte europeo. La progresiva incorporación de la fauna y la flora americana contribuyen en la representación de un clima de extrañeza y de un exotismo en el paisaje que envuelve el simbolismo bíblico, como si la función de estos elementos buscara provocar el extrañamiento de las figuras tradicionales (Rojas Mix 2015:51) o ya una mayor extensión conceptual en la comprensión abarcadora de éstas. Así en el grabado de cobre de Durero, *Adán y Eva* (1504), se observa cómo sobre la pareja mítica desnuda aparece un papagayo. También en la pintura, el tríptico *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch, en donde el tema del paraíso ya no aparece

representado, tan solo, por medio de la pareja bíblica sino por un profuso jardín; el árbol de la sabiduría, bajo el cual se sientan Adán y Eva es un ágave, especie arbórea americana (Rojas Mix 2015:52). La incorporación de la fauna americana en la representación de origen bíblico, durante los siglos XVI y XVII, se puede observar además en los cuadros de los pintores nórdicos Lucas Cranach, Jan Brueghel y Rubens. En todas estas representaciones pictóricas se comprende cómo la incorporación de elementos provenientes del continente americano contribuye en la renovación simbólica de la idea del paraíso bíblico y, con ello, comienza a evidenciar el cambio de siglo en los modelos artísticos.

Por otro lado, la postrera asimilación, para la mente europea, del continente americano como una *cuarta pars* del planeta, a partir sobre todo de las Cartas de Américo de Vesputio (1504), en las que anuncia al continente como un “Mundus Novus”⁴⁵⁸, transformarían de manera total la cosmovisión medieval. Aquella transformación resulta visible en la geografía, con la pérdida de la doble estructura simbólica: circular y trina, con que se representaba la Tierra medieval. En las cartas medievales T en O, o los llamados mapamundis *Orbis Terrarum*, la esfera terrestre, y la base de la ecúmene, se divide en tres continentes y tres mares separados por una T que se inscribe en un círculo, señalado por una O. Por encima de la barra horizontal que señala la letra T se figuraba Asia; mientras que, al costado izquierdo de la barra vertical de la T, se figuraba Europa, y a la derecha, África. En la barra horizontal figura el río Don (Tanais) que divide Asia de Europa y el río Nilo que separa Asia de África, mientras que, en la barra vertical figura el mar Mediterráneo que separa Europa de África (Milhou 1983:406). La representación de la esfera planetaria en forma de una T inscrita en una O poseía un profundo simbolismo teológico trinitario, pues “los tres continentes y los tres mares encerrados en el círculo, en el todo, forma una cruz” (Rojas Mix 2015:40), como además, señalaban el carácter mítico y simbólico de la representación geográfica medieval de la Tierra, a partir de la figuración de los dos puntos sagrados, “el Paraíso en el extremo oriental, es decir en la parte superior del mapa, y Jerusalén en posición céntrica” (Milhou 1983:406). El reconocimiento del Nuevo Mundo como una *cuarta pars* del planeta rompe con la simetría trina medieval y con la

⁴⁵⁸ Al regreso de su cuarto viaje, Américo Vesputio, en Carta enviada a Lorenzo de Médicis, en 1504, anuncia a Europa la noticia del descubrimiento de un cuarto continente, al que llama Mundus Novus: “al sur de la línea equinoccial en donde los antiguos declararon que no había continente, sino un solo mar llamado Atlántico, pues cuando alguien afirmaba que allí había tierra, todo el mundo se levantaba para objetar que esas tierras no estaban habitadas, yo he encontrado países más templados y amenos, de mayor población que cuantos conocemos. Es la *Cuarta Parte* de la tierra” (Rojas Mix 2015:42).

representación simbólica de Jerusalén como centro geográfico y espiritual del mundo cristiano medieval.

Si para los seguidores de Godofredo de Bouillon y de Pedro el Ermitaño, como para los *militēs* y los *pauperes*, la marcha hacia Jerusalén, como centro o *umbilicus mundi*, significaba el camino escatológico que pondría fin a la historia, con la llegada de la Parusía y el advenimiento del reino divino, una vez acabada la lucha contra las huestes del Anticristo (léase los pueblos musulmanes y judíos); a partir de los escritos de Colón y en las crónicas y documentos geográficos producidos durante el siglo XVI, la atracción que ejercía la ciudad de Jerusalén para las primeras cruzadas y que sobrevivía aún en los tiempos del primer Renacimiento, comienza a perder su esplendor (Milhou 1983:403-404). De este modo, la fractura que evidencia la idea de la Ciudad Santa de Jerusalén como centro geográfico y espiritual del simbolismo medieval, permite conjeturar cómo, a diferencia de las concepciones de los cruzados y de las corrientes milenaristas medievales, en donde la Jerusalén terrestre, la Jerusalén mesiánica y la Jerusalén Celestial se confundían (Milhou 1983:404), las apreciaciones de Colón, como la de la resta de sus contemporáneos y próximos sucesores, generan un triple destronamiento de la ciudad de Jerusalén: “un destronamiento geográfico: ya no es el centro del mundo; un destronamiento espiritual: Roma le es superior; y, parcialmente, un destronamiento simbólico: otras tierras pueden tener un carácter sagrado” (Milhou 1983:449-450).

La consagración del continente americano de acuerdo al imaginario mítico medieval vuelve hacerse presente, a finales del siglo XVI, en la exégesis geográfica y social que fray Gerónimo de Mendieta realiza en su obra *Historia eclesiástica indiana*, en la que redacta la crónica sobre la primera evangelización de la Nueva España. La obra de Mendieta demuestra el progresivo tránsito que comienzan a experimentar una serie de ideas y creencias medievales. Para Phelan, Mendieta pertenece, junto a fray Toribio de Motolinía y fray Diego de Valadés, a la corriente mística de la conquista (1972:17), basada en un fuerte misticismo apocalíptico, mesiánico y profético, el cual sume sus raíces en las concepciones teológicas e ideológicas de las diversas corrientes de espiritualidad franciscana⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Entre la amplia bibliografía existente en torno a la primera evangelización franciscana en Nueva España, siguen siendo esenciales para su estudio, a parte del trabajo de John Leddy Phelan (1972), que seguimos en estas líneas, las obras de: Robert Ricard ([1947] 1986), *La conquista espiritual de México*; José Antonio Maravall ([1949] 1982), *La utopía política-religiosa de los franciscanos en Nueva España*, (publicado en: *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*); Georges Baudot ([1977]1983), *Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*.

Aunque Mendieta continúa con las pretensiones religiosas universales de convertir a todos los pueblos gentiles del orbe al cristianismo y con los intereses políticos expansionistas y globales de la corona española, sus escritos refieren mayormente a una preocupación de índole espiritual—es decir, se enfocan en el logro de lo que se suele designar como la conquista espiritual de los indios de la Nueva España—que llega a enfrentarse y a oponerse a varias medidas y resoluciones de la conquista político militar española. A diferencia de Colón y de sus contemporáneos, este misionero franciscano, “no trató de encontrar en las Indias la tierra de Adán y Eva” (Phelan 1972:109), pues, en su exégesis del Nuevo Mundo, Mendieta no concentra su atención tan solo hacia el pasado, sino en la medida que éste señala el futuro prometido. En su exégesis espiritual de las Indias, éstas emergen como la tierra promisoria de un nuevo paraíso terrestre (Phelan 1972:88), y su creencia de que los indios eran la *genus angelicum*, confluye con el ideal franciscano de la pobreza apostólica primitiva y con la imagen franciscano-joaquinita del Apocalipsis (Phelan 1972:112). Las indias se convierten para Mendieta, al igual que para varios de los frailes místicos de la primera evangelización americana, en el lugar providencial en el que el cristianismo cumpliría sus pretensiones universalistas como el cumplimiento de las profecías del Apocalipsis (Phelan 1972:47).

Las Indias, en el esquema apocalíptico con el que Mendieta interpreta los acontecimientos históricos de la era del “descubrimiento” y conquista de América, representó la posibilidad de llevar a la práctica todos estos deseos de transformación espiritual que se venían transmitiendo en el seno de los movimientos de espirituales y franciscanos desde el siglo XII en Europa. Las Indias sería el lugar elegido para construir ese “nuevo cielo” y esa “nueva tierra” prometida por el último libro del Nuevo Testamento, revelando, en forma apocalíptica, todo aquello que estaba encubierto o velado para el hombre viejo. Las Indias, en la mentalidad espiritual franciscana y utópica de Mendieta, era la tierra donde se podía empezar de nuevo; un nuevo mundo, con una nueva Iglesia y unos nuevos cristianos. De este modo, en las tierras de la Nueva España se podía regenerar el antiguo fervor de la cristiandad primitiva deteriorado en el Viejo Mundo durante los siglos de la Iglesia postconstantiniana (Phelan 1972:113). Europa se convierte, en el esquema apocalíptico y profético de Mendieta, en la ciudad terrenal que debe ser destruida y superada por el Nuevo Mundo, entendido como el lugar donde frailes e indios crearían el reino milenarista de Cristo (Phelan 1972:109). Como el espacio terrenal de la regeneración humana y del florecimiento de un futuro mejor, las Indias, en el imaginario apocalíptico de Mendieta, podían convertirse en el lugar que perfeccionaría la cristiandad, pues estas nuevas tierras “descubiertas” no portarían el peso de la tradición ni las estructuras temporales, políticas y económicas, corruptoras de los antiguos valores de la cristiandad primitiva,

como el Viejo Mundo (Phelan 1972:113). Las Indias emergen como el espacio terrenal ideal para la novedad apocalíptica, pues se hallan libres del lastre de los siglos del mundo cristiano postconstantiniano.

Aunque el pensamiento apocalíptico de Mendieta reúne la idea del reino milenarismo de Cristo en la tierra con las exigencias económicas y sociales del estrato más oprimido de la sociedad (Phelan 1972:109), su milenarismo sigue una línea eclesiástica ortodoxa de la tradición apocalíptica y define una práctica política moderada para su realización. La séptima década del siglo XVI verá surgir, en cambio, en el Virreinato de Lima, “la expresión más particular y más extrema en América de la mentalidad milenarista” (De vivanco-Roca Rey 2006:26). Nos referimos a la serie de declaraciones orales y escritas que forman parte del argumento que el fraile dominico Francisco de la Cruz elabora como defensa frente al Tribunal de la Inquisición de Lima⁴⁶⁰.

Francisco de la Cruz fue un importante teólogo, profesor, doctrinero español del Virreinato del Perú. El motivo de su prisión, “a juicio propio y de toda Lima, fue el ‘negocio’ del *ángel* de doña María Pizarro” (Huerga 1986:152), alumbrada criolla en torno a la cual se conformó un grupo de angelistas, que creían recibir por medio de esta mujer posesa una serie de visiones proféticas y de revelaciones de misterios mágicos, astrológicos y escatológicos. Si bien la sustancia del proceso inquisitorial no versó en torno a la veracidad de la existencia del ángel “incorporado” en la dama limeña, sino en saber la cualidad de éste, si era de naturaleza benigna o maligna (Huerga 1986:152). A partir de las confesiones de Francisco y de las declaraciones de testigos, el asunto comienza a aumentar en dimensiones, al adentrarse en complejas materias políticas, eclesiásticas y

⁴⁶⁰ El proceso que el Tribunal de la Inquisición de Lima entabla contra Francisco de la Cruz, durante el tiempo que éste permaneció preso en las cárceles inquisitoriales (1571-1578), consta de un legajo de más de mil setecientas páginas. El reo realizó una serie de declaraciones orales y escritas entre las que se encuentra la declaración señalada (De vivanco-Roca Rey 2006:26). El original del proceso se halla en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Inquisición*, legajo 1650. Extractos del proceso se encuentran publicados por vez primera, en la antigua edición del historiador chileno, José Toribio Medina, *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, 2 Vols., Santiago de Chile, 1887, I, pp. 57-116. Alvaro Huerga en: “*Historia de los alumbrados*”, Madrid, 1986, Tomo III, explica los distintos pormenores del proceso, entre otros, las acusaciones que elabora el tribunal, la publicación de testigos, la réplica por parte del reo y la sentencia final (pp. 145-168); además publica una serie de documentos del Archivo de la Inquisición tendientes al caso (pp. 316-501). También existe una transcripción del proceso en: Vidal Abril Castelló, Miguel J. Abril Stoffels, *Francisco de la Cruz, Inquisición, Actas II, I*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.

sacras; consideradas de suma importancia para los destinos del recientemente fundado virreinato limeño. Francisco, el cual “habla ya como profeta y como intérprete alumbrado de Dios”, declara recibir por revelaciones divinas, lo que sus intérpretes del siglo XX llamarán una “utopía criolla” (Bataillon 1976:364), un “programa milenarista revolucionario” (Phelan 1972:111) o su propio proyecto mesiánico como nuevo monarca, papa o el verdadero Nuevo David (Milhou 1983:243-245).

Aunque Francisco consideraba de elevada importancia para la cristiandad el mensaje divino que decía revelar, sólo obtuvo la atenta escucha del selecto tribunal que le juzgaba—entre cuyos integrantes participó el reconocido intelectual jesuita José de Acosta—y una reducida resonancia al interior de los pasillos y celdas de la cárcel inquisitorial. Francisco discute con teólogos, jueces y miembros del clero, hasta con el obispo; recurre a textos de la biblia para acercarlos a sus tesis, demostrando una prodigiosa capacidad de retención y memoria. Junto con reconocer la cualidad espiritual de sus visiones, Francisco declaraba que Dios le había dado “más luz a este confesante para entender la Sagrada Escritura que a ninguno de los Apóstoles, porque así es menester para estos negocios tan grandes y tan nuevos” (Huerga 1986:375). De acuerdo a la intensa y profunda novedad de estos “negocios”, a partir del día cinco de diciembre de 1575, y en el lapso de dos a tres días, Francisco expone una *Declaración del Apocalipsi*, como uno de “los argumentos de autoridad” (De Vivanco-Roca Rey 2006:26), para justificar su propia causa, “porque el Apocalipsi es el lugar más largo y más claro donde se declaran estos misterios, dice que quiere declarar por orden el Apocalipsi dende el principio” (Huerga 1986:375).

En suma, lo que contiene esta exégesis del Apocalipsis o ya la elaboración de un nuevo apocalipsis limeño, que tiene a Francisco como intermediario divino, es el anuncio de la inminente destrucción de la cristiandad del Viejo Mundo (Bataillon 1976:358): “se dice cómo un ángel o ángeles derramaron ciertas brasas de fuego sobre la tierra y la abrasaron hasta las raíces: lo cual significa la entera y total destrucción que Dios ha de hacer agora en el Europa” (Huerga 1986:378); y su “traslación-restauración al Perú” (Milhou 1983:243), pues, “dixo Dios que Roma está perdida y que de aquí adelante quiere Dios que así como Roma ha sido cabeza de la Iglesia católica hasta agora, así de aquí adelante lo sea Lima” (Huerga 1986:418). Francisco, en un claro alegato en contra de la corrupción temporal de la Iglesia romana, la dura afrenta que significaba para las órdenes mendicantes, y para buena parte de la corriente humanista de la época, la simonía y la vergonzosa actitud avara y codiciosa del clero, confiesa “que incitado de Dios entendió aquellas palabras: *cecidit cecidit Babylon illa magna* [Ap 18,2] por la destrucción de Roma” (Huerga 1986:418). Es aquí, una vez destruida la babilónica cristiandad del Viejo Mundo, que emerge un nuevo milenarismo

americano, en donde Francisco se convierte en un nuevo monarca mesiánico—papa o Nuevo David—que reina temporal y espiritualmente sobre la ciudad de Lima, la cual se vuelve el nuevo centro geográfico y espiritual de una cristiandad renovada y purificada, pues “que Dios quiere que el dicho fray Francisco realmente y como suenan las palabras sea rey en esta tierra y que sea arzobispo de Lima y Papa” (Huerga 1986:419); ya que, “Dios le proveyó, dice que era para significar que ha de ser ungido o *cristo*, y que ha de ser Papa y Rey de esta Tierra—y que profeta conoce que lo es” (Huerga 1986:418). Mientras que, criollos e indios, se convierte en un nuevo pueblo elegido.

Leído de manera tan somera, pareciera realmente inofensivo el proyecto utópico, milenarista o el mensaje apocalíptico de Francisco de la Cruz, sin embargo, de acuerdo al contexto histórico adquiere un importante poder transgresivo y provocador. El contenido de su mensaje representaba un grave peligro no solo para los miembros de la Iglesia sino también para las autoridades políticas del Virreinato, ya que, éste se fundaba, como ha sostenido Marcel Bataillon, “en un sistema de ‘figuras y metáforas’ muy a propósito para predicar el Evangelio de una secta nueva” y “por entrañar una revolución de contenido religioso y social a la vez” (Bataillon 1976:357). El proyecto de Francisco consigue conjugar el lenguaje del Apocalipsis bíblico con amplios intereses de los estratos más representativos de la sociedad criolla limeña. Su cualidad transgresiva se expresa en el modo en el que altera el orden social y político del virreinato peruano, por medio de la anulación de una serie de preceptos legales, doctrinales, morales y de censura o regulación de las costumbres sexuales de la época. Para los excelsos y pulcros pensamientos de los miembros del Tribunal, “las cosas que dice y afirma son tan conformes a lo que la carne pide” (Huerga 1986:151), pues, entre las medidas que prometía el nuevo milenarismo limeño de Francisco confluían expectativas económicas y aspiraciones políticas que modificaban los estrictos cánones culturales de la sociedad hispánica. El proyecto de Francisco otorgaba licencia para casarse a los clérigos y los frailes; permitía la poligamia entre los casados; a la comunidad se le quitaba la obligación de la confesión sacramental; mientras a los encomenderos se les facultaba la perpetuidad de los indios, a los soldados y conquistadores, se les reconocía que las conquistas que habían hecho en el Perú eran lícitas (Huerga 1986:151). De este modo, el proyecto de Francisco amparaba y sublimaba las aspiraciones de varios sectores de la naciente ciudad limeña. A juicio del tribunal, Francisco, “predicando estas cosas y en esta tierra, harto mejor encaminado iba para introducir su secta que Lutero” (Huerga 1986:151).

Esta amalgama de intereses políticos, religiosos, morales y sexuales que formaban parte de las medidas que proponía el nuevo milenarismo limeño de Francisco de la Cruz, ha sido considerada por Marcel Bataillon, como

efecto de una progresiva relajación de las costumbres monásticas o ya como un complejo proceso social de “criollización de los frailes” en tierras americanas. Bataillon se pregunta cómo pudo ser posible que, de aquella herejía angelista, reunida en torno a la criolla María Pizarro, en un ambiente plagado de “diablerías, lujurias y picardías”, se hiciese su mayor profeta, “una de las figuras más prestigiosas de los dominicos del Perú” (Bataillon 1976:365). Esta cuestión se vuelve más compleja al reconocer esta posible “criollización de los frailes” como un “fenómeno de mayor trascendencia en las órdenes misioneras que habían llegado al Nuevo Mundo con su prestigio de ‘religiones reformadas’ y una conciencia intensa de su papel sobrenatural en la gran conversión de infieles anunciadora del Juicio” (Bataillon 1976:366)

Reconociendo la gravedad que significaba el “negocio” de Francisco de la Cruz, el tribunal de la Inquisición le condenó a la hoguera por “hereje pertinaz, heresiarca, dogmatizador y enseñador de nueva secta y errores” (Huerga 1986:162), en el *auto de fe* celebrado en la Plaza Mayor de Lima el día 13 de abril de 1578. Aunque existió un “amago de tormento” (Huerga 1986:163) y una última sesión para conseguir que el reo se arrepintiera, Francisco no se retractó de sus ideas ni de su exégesis bíblica ni menos aún de su proyecto. Al acabar esta última sesión, anota el secretario del tribunal que, Francisco de la Cruz “se fue con la dicha protervia y pertinacia” al calabozo (Huerga 1986:165).

Quisiéramos destacar de esta utopía de Francisco de la Cruz, desarrollada a partir de una exégesis apocalíptica y mesiánica, ciertos elementos que establecen un claro precedente en la historia de la recepción del Apocalipsis en América Latina. Por un lado, en el pensamiento de Francisco, el Apocalipsis se conjuga con los intereses políticos y sociales de la naciente sociedad criolla limeña, que pretende romper el nudo que la ata al Viejo Mundo por el anuncio de un Nuevo Mundo en el continente americano. La ciudad de Lima se convierte en el *lugar* terrenal y espiritual, en el que se anulan varias de las ordenaciones legales y eclesiásticas, consideradas limitativas y opresoras para los miembros de la población criolla del virreinato; al mismo tiempo se subliman en ella varias de las aspiraciones sociales de estos sectores. Como señala Marcel Bataillon, el sueño de Francisco “de ser rey y papa de una cristiandad indiana con aristocracia criolla libertada del celibato sacerdotal y de la monogamia vigentes en el viejo mundo, ilumina interioridades de aquel mundo en formación” (Bataillon 1976:366-367). En este sentido, la forma política y social en la que el proyecto de Francisco utiliza el imaginario apocalíptico, emerge como un claro antecedente del relato fundador de la nación americana. Continúa, de este modo, con aquella dimensión propiamente subversiva del lenguaje de la apocalíptica, de servir de instrumento de afirmación simbólica en la construcción de una identidad nacional, que se opone y

altera el conjunto de normas que constituyen las estructuras del discurso dominante.

Por otro lado, Francisco, al trasladar al continente americano la cristiandad, desplaza el centro del simbolismo espiritual cristiano de Roma a Lima; consigue de este modo consagrar el Nuevo Mundo. La exégesis espiritual que Francisco elabora del texto bíblico, como ha señalado Alain Milhou, convierte a Lima en una Nueva Jerusalén-Nueva Roma (Milhou 1983:458),

dice San Juan que aquel ángel que le hablaba lo subió a un cerro muy alto, diciéndole: ven acá, te enseñaré la nueva esposa del Cordero. Y que vio a Jerusalem que descendía del cielo adornada de sus joyas: lo cual significa que había de ser y estar aquella Jerusalem muy lejas tierras del lugar adonde el ángel le decía estas cosas.

Lo demás de este responso dice San Juan que le mostró el ángel una fuente de agua viva y le dixo: adora aquí a Dios. Lo cual significa lo mismo que el ángel. Y Dios ha dicho a este confesante como ha dicho, que es señalar dónde ha de ser la cabeza de la Iglesia y fuente de la doctrina cristiana, como la ha sido Roma hasta agora, que es decir que adoren los hombre y crean y sirvan a Dios conforme a la doctrina que de la dicha cabeza de la Iglesia saliere, que es de esta ciudad de Lima (Huerga 1986:381).

y, con ello, al Nuevo Mundo americano como lugar promisorio, en el que se revela una nueva verdad nunca antes vista ni sabida en el Viejo Mundo,

Y por ventura, soy figura sola; pero advierto que miren los teólogos que los profetas que hablan de la venida próspera y pacífica del Salvador a Israel dicen muchas cosas que no se cumplieron en los judíos de la tierra de promisión, ni en la Iglesia de la gentilidad, ni quedarán a la venida del juicio final, sino a esta venida del Evangelio a las Indias (Huerga 1986:404).

Por último, esta nueva “Jerusalem” indiana, que revela este apocalipsis limeño, nos demuestra también una clara convicción antinómica del pensamiento escatológico de Francisco:

Que por lo que dice el Apocalipsi que no será menester lumbre de sol ni de candela significa que no será menester el derecho canónico ni el civil que hasta agora se ha usado en la Iglesia (Huerga 1986:427).

La exégesis geográfica y social americana, tal como se desarrolla en las crónicas, cartas y documentos elaborados en la época de los “descubrimientos” y de la colonia que hemos podido observar, al incorporar a las Indias en el imaginario mítico, edénico y apocalíptico, produce un progresivo desplazamiento del simbolismo del centro geográfico y espiritual de la cristiandad. Este desplazamiento confluye con la idea del Nuevo Mundo como una tierra promisoria, cuyo mayor significado radica en la misión de futuro y de porvenir que destina para la humanidad, al enseñar, mostrar o desvelar lo todavía-no conocido por el Viejo Mundo. Es posible apreciar cómo esta visión del continente americano como un Nuevo Mundo continuará operando en los movimientos ilustrados, románticos y en las corrientes socialistas utópicas europeas e hispanoamericanas. Ya Hegel en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1830), en un marcado eurocentrismo, consideraba que “América es el país del porvenir”; “un país de nostalgia para todos los que están hastiados del museo histórico de la vieja Europa”, y que en tiempos futuros mostraría su verdadera “importancia histórica” (1997:177). Mientras en estas palabras de Hegel resonaban antiguas apreciaciones sobre la naturaleza histórica y social del continente americano, el filósofo despachaba al Nuevo Mundo de su estudio sobre el despliegue histórico del *espíritu*, ya que, “como país del porvenir, América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías. En el aspecto de la historia tenemos que habérmolas con lo que ha sido y con lo que es. En la filosofía, empero, con aquello que no solo ha sido y no solo será, sino que es y es eterno: la razón” (1997:177). En Hispanoamérica, en cambio, como sostiene Alain Milhou, “la visión enaltecedora de la geografía del Nuevo Mundo tendría prolongaciones que pueden situarse en la trayectoria de Colón, de Mendieta o de Francisco de la Cruz” (1983:458). En tiempos de las batallas por la independencia política de las antiguas colonias españolas en América y de la conformación de los primeros congresos republicanos en las nacientes naciones americanas, Simón Bolívar en su *Carta de Jamaica* (1815) y en su *Discurso de Angostura* (1819), alejado, por cierto, del imaginario apocalíptico bíblico, pero no por ello de un cierto tono profético y visionario, vuelve a concebir a la extensa región americana, como centro de “la familia humana” y como el lugar promisorio que desvela al Viejo Mundo un Mundo Nuevo,

La reunión de la Nueva Granada y Venezuela en un grande Estado ha sido el voto uniforme de los pueblos y Gobiernos de estas Repúblicas. La suerte de la guerra ha verificado este enlace tan anhelado por todos los Colombianos; [...] Al contemplar la reunión de esta inmensa comarca, mi alma se remonta a la eminencia que exige la perspectiva colosal que ofrece un cuadro tan asombroso. Volando por entre las próximas edades, mi imaginación se fija en los siglos futuros,

y observando desde allá, con admiración y pasmo, la prosperidad, el esplendor, la vida que ha recibido esta vasta región, me siento arrebatado y me parece que ya la veo en el corazón del universo, extendiéndose sobre sus dilatadas costas, entre esos océanos que la naturaleza había separado y que nuestra Patria reúne con prolongados y anchurosos canales. Ya la veo servir de lazo, de *centro*, de emporio a la *familia humana*; ya la veo enviando a todos los recintos de la tierra los tesoros que abrigan sus montañas de plata y oro; ya la veo distribuyendo por sus divinas plantas la salud y la vida a los hombres dolientes del antiguo universo; ya la veo comunicando sus preciosos secretos a los sabios que ignoran cuán superior es la suma de las luces a la suma de las riquezas que le ha prodigado la naturaleza. Ya la veo sentada sobre el Trono de la Libertad, empuñando el cetro de la Justicia, coronada por la Gloria, *mostrar al mundo antiguo la majestad del mundo moderno* (Bolívar 1969:123)⁴⁶¹

Al leer la figura de la Cruz del Sur en *Ecuatorial* en relación con el imaginario apocalíptico-edénico desarrollado por la mente europea en tierras americanas, podemos observar cómo el poema continúa con varias nociones que despliega esta antigua tradición al consagrar el espacio geográfico del Nuevo Mundo como lugar promisorio en el que se cumplirían las esperanzas cristianas que en el Viejo Mundo habían acompañado los sueños mesiánicos de un mundo nuevo. El universo desiderativo que impulsa este imaginario apocalíptico-edénico continúa operando aún en la configuración del poema, ya sea como trasfondo espiritual que acompaña y da vida la comprensión última de la esperanza que agita en la figura de la Cruz del sur, como *supremo signo*, de nueva vida ante el desastre y el horror que provoca la angustiante experiencia bélica europea. Por otro lado, podemos reconocer, de manera estructural, y desde un punto de vista de la historia de las ideas, cómo las tensiones fundamentales que articula el lenguaje de este imaginario apocalíptico-edénico continúan actuando en la comprensión de esta figura de la Cruz del sur en el poema. La constelación perceptible a partir del hemisferio austral, bajo la línea ecuatorial, que el hablante en el poema traspasa, espacial y temporalmente, es la señal de ese Nuevo Mundo que aporta, desvela y enseña lo que el Viejo Mundo aún-no conoce, la tierra promisorio, la proyección hacia un porvenir, un mañana mejor, que destrona el antiguo universo axiológico, el orden y las instituciones de poder del discurso dominante del Viejo Mundo. Asimismo, la Cruz del sur es el signo de un lenguaje nuevo que desplaza el antiguo simbolismo espiritual de la

⁴⁶¹ El resalte es nuestro.

tradición cristiana, Jerusalén-Roma, y que se eleva como afirmación de una nueva identidad, de una nueva cultura. Por medio de la figura de la Cruz del sur, el poema se circunscribe al interior de este antiguo imaginario mítico apocalíptico-edénico cristiano como *supremo signo*: lugar (espacio lírico) y continental (trama cósmica), lenguaje nuevo (procedimientos *creacionistas*), en el que opera una transformación poético-espiritual que renueva los viejos términos, símbolos, del lenguaje apocalíptico judeocristiano.

Debemos, por último, reconocer, dentro de los materiales tradicionales que operan en la configuración de esta figura de la Cruz del sur en *Ecuadorial*, la apreciación que la crítica literaria en torno a la obra de Huidobro ha entregado sobre este poema. Tanto para Juan Larrea como para Niall Binns, *Ecuadorial* posee una completa e intrínseca relación con los poemas *Pax* (1915) y *Salutación al Águila* (1906) del poeta nicaragüense Rubén Darío. Al igual que Vicente Huidobro, Rubén Darío, quien abandonó Europa a finales de octubre de 1914, encontró en la tradición apocalíptica las imágenes poéticas con las que expresar el desolador panorama bélico que agitaba el mundo como también los símbolos de esperanza bíblicos con los que acudir ante la destrucción de toda una era. En su poema tardío *Pax*,—considerado por Fabry: “testamento al mismo tiempo ideológico, espiritual, estético” (2010:104)—escrito en New York y leído en la Universidad de Columbia el 4 de febrero de 1915, Darío rechazaba las imperiales proclamaciones de una: “¡Guerra santa!”, que, “en el nombre de Dios, / casas de Dios de Reims y de Lovaina / las derrumba el obús cuarenta y dos...No, reyes...” (1984:481). Frente a la siniestra guerra, que, “En sangre y en llanto está la tierra antigua”, “La humanidad inquieta” (1984:479), Darío contempla, con aquella amplia mirada sobre el curso de los tiempos que caracteriza al lenguaje de la apocalíptica, y con un tenaz acento visionario y teleológico, anuncia que, “nuestro siglo eléctrico y ensimismado, / entre fulgurantes destellos, / verá surgir a aquel que fué anunciado / por Juan el de suaves cabellos” (1984:480). El tema apocalíptico en Darío descuello, al igual que en Huidobro, con una preocupación por el fin de siglo y por el destino que depara el futuro a la sociedad cristiana occidental. Ambos poetas observan la disolución de los valores e instituciones de la cristiandad, el crepúsculo de la antigua cultura y la decadencia que manifiesta la política europea. Ambos coinciden, en definitiva, frente a las ruinas del Viejo Mundo, en proyectar la aurora de un mundo nuevo en el continente americano, “pues aquí está el foco de una cultura nueva” (Darío 1984:484). En ambos, la temática—o recepción americana de la tradición apocalíptica—sobre ese nuevo cielo y nueva tierra que surge en las antípodas de Jerusalén, y que desplaza el centro espiritual del orbe cristiano hacia el hemisferio sur, confluye en su reflexión histórica.

Para Niall Binns (2010:112-113), la figura de la Cruz del Sur, como “supremo signo”, “promesa de un nuevo comienzo”, son imágenes que Huidobro había conocido en el poema apocalíptico de Darío: *Salutación al Águila*. En este poema, Darío articula una triple relación simbólico-poética entre el águila estadounidense, el águila que acompañó a Juan en Patmos, cuando escribió el Apocalipsis, y que ahora el poeta pide que regrese, “como una Cruz viviente”. Para Binns, sería esta águila dariana la precursora del *avión* de Huidobro (2010:113). Sin embargo, este poema de Darío no solo aportaría a *Ecuatorial* esta vinculación entre el águila de Patmos y aquella Cruz viviente, sino que además de señalar esta asociación, el poema *Salutación al Águila* contribuye a *Ecuatorial* con la temática del centro simbólico y espiritual del mundo cristiano, que se desplaza desde oriente al hemisferio sur, como hemos visto antes al tratar los avatares que genera en el imaginario apocalíptico-edénico el “descubrimiento” y la consagración del Nuevo Mundo. Darío, en este poema, encomia la controvertida y enigmática intuición o facultad visionaria que Dante Alighieri desarrolla en el primer canto del Purgatorio de la *Divina Comedia* (I, 22-27), al descubrir la constelación del hemisferio austral (el cielo de los antípodas) con anterioridad al viaje de Colón (Dante 2015:302). Este acto visionario eleva, para Darío, a Dante a la figura de Mesías, y el sentido de esta revelación, alude a la importante tarea asignada a América para el destino futuro de la humanidad. En la mentalidad apocalíptica de Darío, “el cuarto y supremo animal de Patmos” (Ap 4,7) se identifica con la *cuarta par* del orbe terrenal (Larrea 1987:110-111). En este poema de Darío leemos,

Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes
 a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
 a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes,
 una palma de gloria, del color de la inmensa esperanza,
 y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz [...]
 Si tus alas abiertas la visión de la paz perpetúan,
 en tu pico y en tus uñas está la necesaria guerra [...]
 Muy bien llegada seas a la tierra pujante y ubérrima,
 sobre la cual la Cruz del Sur está, que miró Dante
 cuando siendo Mesías, impulsó en su intuición sus bajeles,
 que antes que los del sumo Cristóbal supieron nuestro cielo [...]
 ¡Águila que estuviste en las horas sublimes de Pathmos,
 Águila prodigiosa, que te nutres de luz y de azul,
 como una Cruz viviente, vuela sobre estas naciones,
 y comunica al globo la victoria feliz del futuro!
 Por algo eres la antigua mensajera jupiterina,
 por algo has presenciado cataclismos y luchas de razas,
 por algo estás presente en los sueños del Apocalipsis,

por algo eres el ave que han buscado los fuertes imperios.
 ¡Salud, Águila! Extensa virtud a tus inmensos revuelos,
 reina de los azules, ¡salud! ¡gloria! ¡victoria y encanto!
 ¡Que la Latina América reciba tu mágica influencia
 y que renazca un nuevo Olimpo, lleno de dioses y héroes!
 ¡Adelante, siempre adelante! ¡Excélsior! ¡Vida! ¡Lumbre!
 ¡Que se cumpla lo prometido en los destinos terrenos,
 y que vuestra obra inmensa las aprobaciones recoja
 del mirar de los astros, y de lo que Hay más Allá! (1984:312-313).

Al leer el final de *Ecuatorial* junto al poema *Salutación al Águila*, podemos reconocer el empleo y la recepción americana contemporánea del lenguaje y de los símbolos apocalípticos cristianos, y, por otro lado, distinguir la distancia que separa y diferencia poética e ideológica esta intencionalidad utópica y esta preocupación por el futuro de la humanidad en estos dos poetas americanos con respecto a los poetas modernistas anglosajones W.B. Yeats y T.S. Eliot, quienes también utilizan el lenguaje apocalíptico pero con una hermenéutica y una reflexión política que entraña consecuencias y definiciones totalmente alejadas de Darío y Huidobro, quizás como expresión de esa misma decadencia espiritual y del dramático abandono de “las raíces vivificadoras de la tradición occidental” (Binns 2010:108), que desfallecía por aquel entonces en el ánimo y en la mentalidad europea; pues mientras los dos poetas americanos, frente a la devastación del Viejo Mundo, exhiben, critican y pretenden superar esta decadencia, quizás, como representantes del Nuevo Mundo, de las tierras jóvenes, repletas de porvenir, en las que no había nada que perder con el hundimiento de las viejas ciudades europeas, sino, por el contrario, quedaba todo aún por hacer; los otros dos poetas, en su poesía, al parecer, no hacen sino simplemente constatar este amargo y gris crepúsculo de la cultura occidental. Así, en el interesantísimo—por la claridad con que diagnostica la época—poema apocalíptico, del poeta más representativo del primer modernismo inglés, W.B. Yeats, *The Second Coming* (1921), escrito tan solo tres años después de acabada la primera guerra mundial, la incerteza de la figura que emerge en el poema con el anuncio de la “Segunda Venida” no es sino la inquietante representación de una siniestra Bestia (“una forma con cuerpo de león y cabeza de hombre”), surgida desde las mismas arenas del desierto (cultural, cultural) del espíritu de una época. Este poema, para Juan Larrea, denota el genio profético o visionario de Yeats, al considerar que esta Bestia—Segunda Venida—se vuelve figura (tipo) reveladora de la próxima catástrofe que desolará al continente europeo: la Segunda Guerra (1987:116). El poema de Yeats constata el desmoronamiento, la falta de un centro, fundamento, el extravío del viejo mundo de seguridades heredadas, la oscura señal imprecisa que emana del futuro, en donde la convicción se

pierde y sólo la ira apasionada de los “peores” persiste, amenazantemente, señalando la inconcusa crisis futura.

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of *Spiritus Mundi*
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born? (1990:134-136)

Ahora bien, aunque estos materiales tradicionales que hemos estudiado, contribuyen en nuestro esfuerzo interpretativo por comprender el papel que cobra la figura de la Cruz del Sur en *Ecuatorial*, ésta entrega además un elemento de singular novedad, como habíamos anticipado antes, que consigue insertarse en esta dialéctica de continuidad y diferencia que desarrolla el poema en relación con los términos y símbolos provenientes del subtexto del Apocalipsis bíblico y con los de la tradición cristiana interpretativa del apocalipsis (europea y americana). Como sostiene Gershom Scholem, respecto a aquellas fuerzas, restauradoras y utópicas, que operan en la idea mesiánica del judaísmo rabínico, ya sea porque concentran la pretensión por recuperar los motivos ejemplares de un pasado tomado de manera ideal por la “fantasía histórica” o porque trabajan en una orientación futura por construir “un estado de cosas que todavía nunca ha existido” (2008:101); prestando mayor atención a estas últimas fuerzas, este estudioso de la religión judía señala que, en tiempos de catástrofes sociales y naturales (tinieblas y persecución), la tendencia utópica contraponía “las imágenes de una propuesta de total plenitud a la fragmentaria y miserable realidad que vivían los judíos”, de este modo, se puede comprender cómo “las imágenes de la nueva Jerusalén, tan abundantes entre los apocalípticos,

contienen lo que la vieja ciudad nunca tuvo, y la renovación del mundo es bastante más que su mera restauración” (2008:112). En *Ecuatorial*, la configuración de esta dialéctica de continuidad y diferencia parece asemejarse de manera estructural con las tensiones que conforman la dinámica (hermenéutica) entre las fuerzas restauradoras y utópicas que elaboran los materiales más significativos de la idea mesiánica en el judaísmo rabínico. En relación con la naturaleza de estas últimas fuerzas, podemos observar cómo el Cristo apocalíptico bíblico se recubre armoniosamente, en *Ecuatorial*, con el elemento mecánico volador y el resplandor cósmico de la constelación austral, manifestando, de este modo, un carácter de novedad que el viejo Cristo de Juan nunca tuvo. Sin embargo, el reconocimiento de esta singularidad que expresa esta figura, nos lleva a distinguir la problemática interpretativa que se abre con esta asociación en esta imagen poética trinitaria. Pues, no sabemos si la Cruz del Sur, como *supremo signo*, es el *avión* en el que se marcha o en el que regresa *Cristo*. Y es, posiblemente, al interior de los símbolos que constituyen la obra poética de Huidobro durante estos años, en donde puedan encontrarse los elementos que nos permitan elaborar una respuesta a esta inquietud, como, por lo demás, nos ayuden a comprender el mensaje que pretende anunciar la figura de la Cruz del Sur, leída de acuerdo al contexto (mítico-simbólico-político) generado por el subtexto apocalíptico.

La genealogía textual (Goic 2012:125) de esta figura de la Cruz del Sur en la obra poética de Huidobro, aparece anunciada por vez primera en el poema *Aéropiane* del libro *Horizon carré* (1917). Este poema, como hemos dicho al inicio de esta investigación, se circunscribe al interior de la temática apocalíptica desarrollada por Huidobro durante estos años. En él, leemos,

Une croix
 s'est abattue par terre
 Un cri brisa les fenêtres
 Et on se penche
 sur le dernier aéroplane
 Le vent
 qui avait nettoyé l'air
 A naufragé dans les premières vagues
 La poussée
 persiste encore
 sur les nuages
 Et le tambour
 appelle quelqu'un
 Que personne ne connaît
 Des mots
 derrière les arbres

La lanterne qu'on agitait
 était un drapeau
 Il éclaire autant que le soleil
 Mais les cris qui enfoncent le toits
 ne sont pas de révolte
 Malgré les murs qui ensevelissent
 LA CROIX DU SUD
 Est le seul avion
 qui subsiste⁴⁶²

Como podemos observar, en *Aéroplane*, de igual modo que en *Ecuatorial*, la temática apocalíptica despunta y se concentra en el conflicto, propio del tiempo, del mundo, de la época en la que escribe el poeta Huidobro y en la que surge el lenguaje de los movimientos artísticos de la vanguardia parisina, asediada por la pérdida de los valores religiosos, la moral y la visión de mundo del cristianismo, y por la emergencia explosiva, pujante, desenfadada, del progreso de la técnica industrial moderna. Este conflicto entre lo religioso (espiritual) y la máquina moderna está a la base de varios procedimientos lingüísticos conformadores del estilo y de la morfología de las imágenes *creacionistas* de Huidobro. De este modo, esta asociación lírica y este conflicto vuelve a ser presa de la temática del poema *Aéroplane*. Desde sus primeras líneas, leemos, a partir de una dinámica imagen que fusiona la cruz y el avión y que describe su estrepitoso estrellamiento, cómo el poema constata la caída del cristianismo y la adoración colectiva de la sociedad frente al “último aeroplano”. Pero mientras lo social rinde culto al nuevo fetiche moderno, la incertidumbre crece entre palabras alejadas de lo natural y de angustiosos gritos que “no son de rebeldía” aun cuando consiguen derribar antiguos límites impuestos. Ante aquel oscuro panorama de la sociedad moderna, que con pequeñas y fugases luces eléctricas, pretende iluminar el día “tanto como el sol”, la Cruz del Sur, como *supremo signo* de un mundo nuevo, “Es el único avión que subsiste”. Ante la ausencia de Cristo en el mundo de la lírica (y de la trama cósmica) *creacionista*, el poema pareciera mantener, sin embargo, el fondo desiderativo de una esperanza compartida con el antiguo lenguaje del Apocalipsis bíblico, concentrado en la fuerza de un misterio que aún persiste, que a pesar de todos los siglos que los distancia y los diferencia, éste aún no cesa. Pues, en *Aéroplane*, el tambor sigue llamando “a alguien que nadie conoce”, sigue en vísperas del encuentro escatológico de “*un nombre nuevo que nadie conoce, sino el que lo recibe*” (Ap 2,17).

Esta relación mística, es decir, en torno al misterio, al secreto de la vida, como esperanza compartida, que reúne y diferencia, el lenguaje del Apocalipsis bíblico con el lenguaje *creacionista* de Huidobro, parece

⁴⁶² *Aéroplane*. Horizon Carré, pp. 455-456.

insertarse en esta dialéctica de continuidad y diferencia que configura el poema *Ecuatorial* con respecto al lenguaje de la apocalíptica. Esta vinculación nos da pie para establecer una hipótesis que pretende responder la pregunta que dejamos abierta, hace unas páginas atrás, en torno al problema político sobre quién recae la soberanía de este mundo, el cual sobresale a partir de la última sección temática del Apocalipsis, con la lucha entre las fuerzas míticas del bien y el mal, y que en *Ecuatorial* leímos a partir de la extinción y muerte de las figuras del *último rey* y de la *amatista de Roma*. Con esta última cuestión quisiéramos concluir nuestro estudio del poema *Ecuatorial* y sellar, de este modo, este apartado.

Huidobro era completamente consciente de la novedad que suponían los procedimientos lingüísticos utilizados en el poema *Ecuatorial*, cuestión que, por lo demás, ya lo ha confirmado la crítica literaria alrededor de su obra, pero también, consideramos que el poeta era totalmente consciente de la singularidad que estos procedimientos ejercían al interior de los modelos estructurales del lenguaje apocalíptico y de los símbolos de la tradición cristiana interpretativa del Apocalipsis. Este pasaje de *Ecuatorial*, uno de los pocos en el que se emplea la forma verbal de futuro, nos lo confirma.

Los hombres de mañana
Vendrán a descifrar los jeroglíficos
Que dejemos ahora
Escritos al revés
Entre los hierros de la Torre Eiffel⁴⁶³

Esos jeroglíficos escritos al revés refieren, a nuestro parecer, a los procedimientos lingüísticos que configuran el régimen estético transicional que invierte y transfigura los términos, símbolos y los modelos estructurales del lenguaje del Apocalipsis bíblico. Pero también son los mismos que permiten comprender las continuidades y diferencias que se establecen entre las nociones más esenciales que elaboran ambos lenguajes. Frente a esto, el encuentro (escatológico) con aquel nuevo lenguaje (que nadie conoce) concede una importancia central a la recepción, a la actividad, por parte del lector, de hacer suyo el mensaje que el poema anuncia o transmite; pues, sólo en éste, en el que contempla y lee el poema, en definitiva, puede cerrarse o consumarse el proceso o el régimen estético transicional (ya-no/aún-no) que afecta a las imágenes y a la estructura del poema. Es sólo en quien recibe esta nueva lengua, en su crédito, en su fe, en el deseo de ver en la representación lo representado mismo, lo que provoca el tránsito desde la destrucción apocalíptica (de lo objetivo, de lo convencional y de lo tradicional) a la revelación de un lenguaje renovado (palingenésico), que logra dar vida a lo ya caduco. Por otro lado, esta misma cuestión, nos lleva

⁴⁶³ *Ecuatorial*, [231-235], p. 501.

a pensar que, respecto al tema político, frente a la crisis de la autoridad y de las instituciones heredadas, fenómeno que surge a raíz del contexto histórico a finales de la Primera Guerra Mundial, este mismo proceso (apocalíptico), que pone en cuestión el tema de la representación y de la autoridad política, nos permite considerar que la reflexión política que entraña la obra, suministra bastante material para comprender que, al final, la decisión en torno a la soberanía no es cuestión de instituciones (esferas objetivas) como tampoco de “instancias de decisiones supremas”, sino de una cuestión netamente personal, individual, que suscita el poder y la convicción de un nuevo orden sólo en la decisión individual. La soberanía se fundamenta en el sujeto, en el individuo, no en un poder externo y legal. La última y decisiva autoridad, en este mundo de *Ecuatorial*, reside en el ser humano. Por ello, el poema, a diferencia del Apocalipsis, no acaba clamando por el regreso del antiguo *Kýrios-Christós*: “¡Ven, Señor Jesús! (Ap 22,20), es decir, por ningún (señor) soberano, sino por una Cruz del Sur, que se conjuga con la capacidad creativa del ser humano, y alude al misterio de ese *supremo signo*, que es el avión que trae un nuevo Verbo, tras la muerte del viejo Dios: “Y el avión trae un lenguaje diferente / Para la boca de los cielos de siempre”⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ *Altazor*, [III, 892-893], p. 764.

CONCLUSIÓN

Una vez que hemos realizado el análisis de los procedimientos lingüísticos que el poeta Vicente Huidobro emplea para la configuración de las imágenes poéticas en sus obras publicadas entre los años 1916-1931, y tras haber estudiado sus convicciones teóricas en torno al arte y a la poesía, que el poeta desarrolla a partir de sus primeros escritos programáticos de 1914 y que profundiza en su libro *Manifestes* del año 1925, creemos estar en condiciones para responder a las dos cuestiones centrales que surgirían del examen de estas obras líricas y teóricas, a las cuales esta investigación busca responder: la posibilidad de comprender el lenguaje poético *creacionista* desde una constante escatológica y en qué medida esta consideración escatológica del estilo huidobriano permitiría discernir una respuesta al problema que plantea su obra *Altazor*: sobre la trascendencia (vacua) del lenguaje poético en su anhelo de una nueva poesía: pura, autónoma, desligada de la tradición y de cualquier referencia externa al mundo objetivo.

Por un lado, consideramos que, efectivamente, es posible comprender el uso que Huidobro hace del lenguaje en forma tanto estilística, estructural como temática desde una constante escatológica. Esta constante, como hemos podido observar, se articula en su poesía a partir de ciertas ideas estéticas y éticas románticas, simbolistas, modernistas, cubistas y de ciertas nociones y modelos estructurales de los lenguajes bíblicos del Génesis y el Apocalipsis. Esta consideración del estilo *creacionista* de Huidobro bajo una constante escatológica, se distingue al reconocer cómo los procedimientos lingüísticos de su poesía tienden a establecer una operatoria que se constituye a partir de dos momentos o movimientos, uno de negación y otro de (re)configuración, los cuales definen la combinatoria destinada a la elaboración de lo que Huidobro concibe como imagen creada. Operatoria que encuentra en el concepto de “sistema” y de “técnica”, desarrollado por Huidobro en su ensayo teórico *La creación pura* (1921), una aclaración procedimental. Esta operatoria de negación y (re)configuración, se aproxima, por lo demás, a nuestro parecer, a la dinámica que imprimen aquellos recursos formales provenientes de las llamadas fases analíticas y sintéticas del cubismo pictórico, como también, según hemos podido especificar en nuestro estudio al poema *Ecuatorial*, a aquellos elementos estructurales que definen el lenguaje escatológico de la apocalíptica judeocristiana. Esta operatoria se concentra eminentemente en un proceso por el cual el momento negativo logra (descomponer, anular, desvirtuar, trastocar, o destruir) las nociones semánticas, convencionales y tradicionales, ya sea del objeto, término o símbolo que sea incorporado en esta dinámica, para luego, el momento (re)configurador, propiamente tal, genere o le asigne una nueva pertinencia o sentido, en tanto hecho nuevo

creado por el poeta. De este modo, la alteración, perturbación o contravención del contenido semántico convencional o tradicional de los objetos, términos o símbolos que ingresen en esta operatoria, la anulación de su literalidad y de su referencia ordinaria, gestan el momento negativo de un proceso, en cuyo reverso, la nueva atribución asignada, se postula como contrapartida de una estrategia estilística de naturaleza finalmente positiva, (re)configuradora o creadora de un sentido nuevo en el texto. Esta operatoria motivada por los procedimientos lingüísticos de la poesía de Huidobro, se asocia a su programática estética tendiente a la autonomía de la obra poética. De esta manera, la anulación de toda objetividad o convencionalidad previa, como de toda realidad extralingüística a la obra, es la condición negativa, a su vez, que permite la suspensión de lo sensible o de lo real, para la emergencia del sentido de un mundo poético autónomo. En este sentido, se puede observar la correspondencia que existe tanto en la operatoria procedimental del estilo *creacionista* como en el despliegue del mundo poético en la poesía de Huidobro con el modelo escatológico del profetismo bíblico y del lenguaje de la apocalíptica judeocristiana, basado en el esquema del “cambio de fortuna”, de la decadencia a la renovación, como además con la categoría apocalíptica de lo venidero, es decir, “lo totalmente distinto”, lo nuevo, que debe cortar, aniquilar la estructura del mundo previo para su realización.

Como habíamos sostenido antes, desde el punto de vista de los procedimientos lingüísticos, esta nueva pertinencia, semejanza (ya sea que actuase al nivel de las metáforas o de las figuras tropológicas empleadas por Huidobro), es una asignación subjetiva, en la medida que es el poeta el que crea o establece este nuevo sentido que expresa el objeto, término, símbolo o la nueva semejanza que funda la metáfora a partir de la aproximación de dos ideas diferentes y hasta cuasi contradictorias. En esta última cuestión aludida, Huidobro sigue la programática promulgada por el cubismo literario o estilo *Nord-Sud*, en torno a la imagen poética entendida como la unión de dos realidades distantes.

Sin embargo, más allá de este criterio subjetivo que asigna esta nueva pertinencia o semejanza que inaugura la imagen poética, a nuestro parecer, en esta operatoria de negación y (re)configuración se juega toda la eficiencia innovadora de los recursos utilizados por el lenguaje poético huidobriano, como también las posibilidades con las que los medios formales y compositivos del poema buscan incidir sobre la recepción o lectura de la obra, modificando con ello—como ya había declarado Hans Robert Jauss, respecto a los procedimientos empleados en la poesía de Apollinaire y a la reflexión en prosa de Paul Valéry—, la experiencia estética y sustituyendo el ideal clasicista de una contemplación desinteresada frente al objeto estético, por una observación productiva. El lector u observador del poema se convierte en coautor de la obra, en la

medida que su participación se vuelve indispensable para la asignación de sentido al poema. Esta preocupación por la recepción, como hemos visto, surge en Huidobro a partir de sus primeros escritos teóricos, particularmente en el ensayo *El arte del sugerimiento*, en donde, siguiendo el concepto de sugestión de Mallarmé, sostiene que los nuevos recursos empleados por la lírica moderna, fragmentación del discurso, rompimiento de la sintaxis, supresión de los lazos de unión entre las ideas, depositan en el lector la reconstitución mental de la imagen y, de este modo, la producción del placer de la experiencia estética. Asimismo, sostuvimos que este énfasis en la recepción de la obra, destina una preocupación por una cierta hermenéutica que enaltece, lo que consideramos, una función parenética del lenguaje poético, en la medida que exhorta al lector a que entregue, asigne o descifre el significado del poema. Esta misma función parenética, a nuestro parecer, aproxima nuevamente el estilo *creacionista* de Huidobro con los elementos más propios de los lenguajes apocalípticos.

Ahora bien, respecto a este proceder (escatológico) que anima la operatoria de los procedimientos lingüísticos de la poesía de Huidobro, con sus momentos negativo y (re)configurador, instaura, lo que designamos, un régimen estético transicional en su poesía. Este régimen queda claramente expresado, a nuestro juicio, tanto en las metáforas y en las figuras tropológicas empleadas por el poeta, como en la disposición y en la estructura temporal de la composición lírica. Asimismo, es posible reconocer cómo actúa este régimen en las relaciones que la poesía y la poética de Huidobro conserva con los elementos formales y estructurales que constituyen el lenguaje de la apocalíptica judeocristiana como con los símbolos e ideas de la religión cristiana. Este régimen transicional está afectado por una tensión estructural, que denominamos de igual modo de escatológica, la cual se compone de dos extremos o momentos un “ya no” y un “aún no”. Es en este régimen transicional, a nuestro juicio, en donde se conjuga la eficiencia innovadora de los procedimientos lingüísticos con la función parenética que estos recursos destinan por la preocupación de una recepción crítica o productiva en el lector. En tanto apuntan a una decisión final del proceso u operatoria desplegada por los procedimientos lingüísticos.

Respecto a las metáforas observamos cómo este régimen estético actúa como transferencia, permutación semántica o tránsito formal entre los términos al nivel de toda la frase, verso o enunciado a partir de la atribución predicativa. Concebimos que en este tránsito formal, la permutación semántica, proceso cuyo devenir asume, niega y transforma las determinaciones objetivas previas de los términos, su final, es decir, la constitución de una nueva identificación o semejanza entre ellos, no es del todo concluyente, pues no se evidencia una consumación final estricta que lleve a cumplimiento la pretendida conciliación entre los términos (casi

siempre opuestos o contradictorios), sino más bien un continuo aplazamiento de las identificaciones, por lo cual, concluimos, siguiendo a Paul Ricoeur, que la ganancia en significación que proveen las metáforas huidobrianas, continúa “presa en este conflicto de lo mismo y de lo diferente” (1980:401). En la medida que esta significación o nueva semejanza atribuida por la metáfora mantiene abierta la oposición entre lo mismo y lo diferente, la tensión estructural que configura el régimen estético transicional, infunde un proceso por el que esta nueva semejanza, ya-no es lo diferente, pero aún-no es (del todo) lo mismo. De este modo, la irresolución de una identificación (final) en las metáforas empleadas por Huidobro, permite considerar que en éstas sigue existiendo una exigencia de concepto y no un saber por el concepto. Apelan más que al entendimiento, a la idea o conocimiento; a la dinámica, a la actividad, al obrar, al hacer, al cambio. A partir de este análisis, nos opusimos a la opinión de varios críticos que sostienen la literalidad de la imagen poética vanguardista, en tanto desechan la comparación propiamente tal por una identificación estricta de la imagen.

Por otro lado, pudimos observar, cómo aquel régimen estético actúa a un nivel estructural en la disposición, en la temporalidad y en el problema que afecta, sobre todo a los poemas extensos, el paradigma tradicional de concordancia y del cierre (o desenlace) en poética. Frente a esto, sostuvimos que tanto en los poemas *El espejo de agua*, *Égloga*, como en el caso del poema *Ecuatorial*, el cierre del poema se muestra de manera “abierto”, regido bajo una peripecia continua y no conclusiva, que modifica las expectativas convencionales de dar un fin sensato y resolutivo a la composición lírica.

Por último, pudimos reconocer de qué manera aquel régimen transicional también es posible de observar en las relaciones que la poética huidobriana establece con las ideas y los símbolos de la tradición cristiana y con los modelos estructurales del lenguaje apocalíptico. Aquellas relaciones también están afectadas por este régimen transicional como por la tensión fundamental que éste configura: ya no – aún no. Este aún-no, como segundo extremo de esta tensión estructural que funda el régimen estético transicional, el cual se corresponde con el momento (re)configurador de la operatoria estilística de la poesía de Huidobro, parece acentuar, lo que hemos llamado, una dialéctica de continuidad y diferencia en el modo de relacionarse con los modelos tradicionales. En este aún-no se articula, a su vez, una tensión y oposición entre lo tradicional y la novedad, lo cual denuncia la manera en la que lo tradicional pervive y se modifica en la poesía de Huidobro. Oposición que, en definitiva, nos lleva a distinguir que la concepción de lo nuevo, propiamente tal, es incomprendible si no es en relación a un pasado. “El pasado sigue siendo una fuente de orden” (Ricoeur

1987:52), por más que sobre sus formas convencionales actúe el escepticismo moderno, la ironía o la parodia.

De este modo, en los tres casos, anteriormente señalados, podemos apreciar cómo la actitud negativa en la poesía de Huidobro, a expensas del momento (re)configurador, es el procedimiento que más sobresale y se agudiza en su operatoria y en el modo de relacionarse con la tradición literaria.

Tanto las metáforas o las figuras tropológicas, como la disposición, la estructura temporal de las composiciones líricas y las relaciones con los símbolos, figuras y modelos tradicionales que la poesía de Huidobro configura, están completamente dominadas por el problema del fin (o final) que selle o resuelva el régimen estético transicional que opera en su poesía. Es en sentido en el que la función parenética del lenguaje huidobriano y la aptitud productiva que destina a la recepción de estos procedimientos lingüísticos, juegan un papel esencial para resolver este problema del fin, en la medida que deposita en el lector la decisión última respecto al sentido o momento (re)configurador de la composición lírica.

Asimismo, es aquí, en este problema del fin, en el que nos depositan los procedimientos lingüísticos de la técnica *creacionista*, en donde sobresalen, por lo demás, sus convicciones en torno a la imaginación creadora y a la misión asignada a la figura del poeta, como también el despliegue de los polos o extremos que definen de manera mítica la idea de creación en su poética. Por un lado, el polo teleológico, la actitud apocalíptica: ¡he aquí que hago nuevas todas las cosas! (Ap 21,5), la cual se conjuga con el credo romántico-simbolista del vate visionario: revelador de realidades nuevas, como también la exaltación del polo axiológico: la mirada originaria o voluntad inaugural. Frente a este problema del fin, sostiene Huidobro que,

Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la Poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y el tiempo, más allá de la razón y de la fantasía, más allá del espíritu y la materia. Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo.

Hay en su garganta un incendio inextinguible.
Hay además ese balanceo de mar entre dos estrellas.
Y hay ese *Fiat lux* que lleva clavado en su lengua.⁴⁶⁵

Este problema del fin, como resolución, consumación o revelación de un sentido nuevo configurado por el estilo *creacionista*, se complejiza una vez que la poética huidobriana ingresa, en lo que Hugo Friedrich designa, la tradición de la trascendencia vacua.

Como hemos podido observar, esta tradición de la trascendencia vacua y la preocupación formal y analítica del lenguaje poético, convergen en la problemática que suscita su obra *Altazor*. En esta obra la búsqueda formal de una nueva poesía se enfrenta con el problema de la pérdida o la ausencia de todo ideal. De igual modo, esta problemática se fusiona con el fenómeno del nihilismo europeo, comprendido en la fuente nietzscheana, como desvalorización de (todos) los valores supremos, como la pérdida de toda meta o fin.

Sabemos, según hemos indicado en nuestro estudio, que Huidobro se proponía en esta obra resolver “arduos problemas estéticos”, es decir, “superar” las propuestas formales y analíticas de los procedimientos lingüísticos y de los recursos estilísticos y tipográficos empleados por los movimientos de la vanguardia poética parisina de las primeas décadas del siglo XX. Del mismo modo, pretendía responder a su propia poética, tanto como a la ironía y a la angustia romántico-simbolista como a los valores morales y estéticos del cristianismo, por medio de una búsqueda (ascética) de una poesía completamente autónoma, desligada del mundo sensible, objetivo, convencional y de los patrones normativos, morfológicos y sintácticos del lenguaje ordinario. Por otro lado, frente a “la muerte del cristianismo”, *Altazor* toma una línea zaratustriana, es decir, buscaba presentarse como el vencedor de Dios y de la nada.

De acuerdo a esta amplia gama de intereses y expectativas que moldean e impulsan la propuesta estética de esta obra, consideramos que la posibilidad de comprender el lenguaje poético *creacionista* de Huidobro desde esta constante escatológica, permitiría distinguir algunos elementos tanto estéticos como éticos, con el propósito de elaborar una respuesta al problema que plantea el poema largo *Altazor*.

En este sentido, creemos que en el poema largo *Altazor*, la espiritualización de la poesía en Huidobro, proceso llevado a cabo a partir de la noción antimétrica, la función utópica y de autosuficiencia representativa del lenguaje poético, funciones que hemos hecho referencia en el apartado

⁴⁶⁵ *La poesía*, [66-82], p. 1298.

sobre la autonomía formal del poema *creacionista*, se manifiesta no sólo en la negación de lo que nos es dado (lo sensible, objetivo) o transmitido, heredado, por la tradición, sino también en la negación contra el producto del espíritu mismo: la negación de la idea. El proceso de espiritualización del lenguaje en su poesía avanza contra su propio contenido subjetivo, se niega para vaciarse. A partir de esta idea es posible considerar su obra *Altazor* como vía hermenéutica negativa en la que el poeta expone, medita y destruye, y por medio de este proceso, pretende transformar su propio sistema estético. El lenguaje indecible del Canto VII de *Altazor*, la palabra que no se expresa, la nueva palabra que nunca llega, puede ser entendida como la negación de la misma idea del sistema estético *creacionista*. Huidobro lleva su obra, su lenguaje poético y su sistema estético, hasta un extremo formal en el que se destruye a sí mismo y con ello anuncia el fin de toda poesía anterior, la destrucción de la tradición literaria, (como también la aniquilación cabal del lenguaje (ordinario)). Como se puede ver, en este punto, sigo la interpretación que Hugo Friedrich realiza de la poesía de Mallarmé y de Rimbaud (1974:156). Frente a esto, ¿responde toda esta dinámica formal que expresa el lenguaje poético huidobriano, entre sus obras de 1916 a 1931, a una profunda inclinación del espíritu y de la lírica moderna? Para Friedrich, este proceso se repite varias veces en la poesía del siglo XX, lo cual le lleva a suponer y afirmar que corresponde a una clara tendencia de la modernidad; proceso al que, al parecer, la obra huidobriana no hace sino continuarlo y perpetuarlo. El final de la búsqueda de todo “nuevo” ideal o valor es inalcanzable, por lo que todo intento demuestra su imposibilidad misma.

Ahora bien, si resulta posible entender el proceso de creación y fin del lenguaje *creacionista* de Huidobro, bajo esta dinámica formal y procedimental (escatológica) que configura su estilo poético entre los años 1916-1931, podríamos sostener entonces que, la definición de creación (del lenguaje poético) en Huidobro es el proceso de espiritualización subjetiva que se afirma y se niega a sí mismo. Se crea y se destruye. Lo poético se concibe de esta manera como una afirmación e impulsión al absoluto y a la vez como destrucción y revelación del ideal vacío, por medio de un progresivo proceso de negación espiritual de lo empírico, lo legado y lo subjetivo. Es este proceso, el que, en definitiva, nos expone ante un ideal (o absoluto) que se expresa al final de su proyecto como una nada o como una trascendencia vacía. ¿Cómo debemos entender esa nada o vacío y qué papel cobra la constante escatológica en la poesía de Huidobro, durante estos años, para su comprensión? En este sentido, la operatoria escatológica articulada en la poesía de Huidobro, conseguiría mostrar cómo este proceso que obtiene su poética, logra en su poema largo *Altazor* gestar un ciclo orgánico de nacer y morir, como también un proceso (escatológico) de muerte y resurrección del lenguaje. El final de la búsqueda altazoriana, en

tanto manifestación del polo teleológico que domina su poética, el “he aquí que hago nuevas todas las cosas”, se convierte (o invierte) en el polo axiológico de su poesía: la mirada originaria, la voluntad inaugural, fundadora de un mundo nuevo. Con ello el fracaso que supone la insuficiencia del lenguaje para dar alcance a un ideal nuevo, demostraría que aquella experiencia última de revelación de un ideal vacuo, no es sino el triunfo de una palabra, de una experiencia renovadora, finalmente, afirmativa del lenguaje poético. Una palabra nueva recién nacida, el germen de una mirada nueva sobre el mundo, cuya precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba, como dijera en su manifiesto *La poesía* del año 1921, citado al inicio de esta investigación.

Por otro lado, pareciese existir una cierta tendencia en el arte moderno, en la que a medida que se espiritualiza el lenguaje poético éste tiende hacia la liberación de la forma. Esta idea parece coincidir con el proceso que toma la poética de Huidobro, desde sus incipientes ideas *creacionistas* hacia su posterior evolución y transformación en *Altazor*. Durante todo este proceso se comprende que la poesía de Huidobro es una indagación en torno al lenguaje, a sus capacidades y posibilidades, basadas en un uso más allá de la función representativa y referencial del habla cotidiana, que busca constituirse en un acto de lenguaje trascendente, que desafía los límites, que juega entre lo objetivo y lo posible, para dar una apertura de lo real inmediato.

Esta espiritualización del lenguaje poético que avanza contra su propio contenido subjetivo o espiritual, puede haber estimulado a Huidobro a acometer una de las empresas más arriesgadas y temerarias acontecidas sobre la poesía hispanoamericana de las primeras décadas del siglo XX: romper con la representación del lenguaje por medio de la liberación de la forma poética. La permutación, transferencia e inversión de significados no es suficiente para acabar con la denotación objetiva, la representación ni con el contenido convencional y tradicional del lenguaje, es necesaria su destrucción. Pero esa misma desintegración que sufre el lenguaje desprovisto de su carga semántica en el Canto VII de *Altazor*, ¿nos sigue diciendo algo? Nuevamente se nos presenta la interrogante si la operatoria escatológica que articula el lenguaje poético *creacionista* de Huidobro, ¿puede darnos (ayudarnos a encontrar) una respuesta al problema que plantea la supuesta trascendencia vacua del yo poético *altazoriano* en su anhelo de un absoluto (o poesía nueva)? En este sentido, el fin-al de la trayectoria altazoriana, como de toda su poética *creacionista* se muestra de manera “abierto”. Este fin-al no es sino un volver a comenzar. La arista en la que confluyen los dos polos de esta constante escatológica, el despliegue axiológico, la mirada originaria, la voluntad inaugural, cosmogónica y el campo teleológico, destructivo y revelador, se entregan de manera parenética al lector. El fin no es sino un inicio para quien hace suyo: aquel

nombre nuevo que nadie conoce, sino el(la) que lo recibe. El que tenga oídos, oiga, pues al final de este recorrido, hay “una voz que da la vista a los ciegos atentos”⁴⁶⁶. Aquí comienza el campo virginal, inexplorado, “redondo a causa de los ojos que lo miran y profundo a causa de mi propio corazón”⁴⁶⁷, en donde todo lo que se ve es de veras muy maravilloso; el *lugar* en donde se hacen nuevas todas las cosas.

En esta investigación consideramos además que para elaborar una eventual solución o respuesta a este problema que suscita su obra *Altazor*, es pertinente examinar y poner en relación los elementos temáticos que manifiesta su poesía entre los años 1916-1931 y los problemas y reflexiones éticas, metapoéticas, estéticas y políticas que éstos suscitan. Pues a partir de estos elementos, es posible reconocer que el proyecto poético y estético *creacionista* de Huidobro, no sólo responde a una especulación formal en torno al lenguaje, sino también a una búsqueda de sentido, ético y metafísico, de la existencia humana. En este sentido, la búsqueda incansable de una nueva poesía y de una innovación de la experiencia estética resulta primordial para comprender el sentido final de la poética *creacionista*, que frente al deterioro de la naturaleza producto del avance irracional de la industria moderna, a la cosificación de la vida humana producto del mecanicismo de la vida moderna, a la enajenación del sujeto y a la pérdida de los antiguos valores literarios, y frente al nihilismo que supone la experiencia del ideal vacío, responde con la praxis vital del arte, depositando una confianza y una esperanza última en la poesía, para crear lo maravilloso de un mundo renovado y construir un poco de infinito para el hombre.

Esta preocupación ética y estética se vuelve un aliento incansable en Huidobro hasta el fin de sus días. Una carta que envía a su amigo Juan Larrea, desde Santiago, el 24 de septiembre de 1947, sólo unos meses antes de morir, nos lo confirma.

Los hombres aman lo maravilloso, especialmente los poetas, y lo maravilloso ha pasado a manos de la ciencia. Los poetas se sienten tan huérfanos de maravillas que ya no saben qué inventar. Esto sólo prueba que la poesía murió, es decir lo que hasta ahora hemos llamado poesía. Seguramente vendrá otra clase de poesía... si es que el hombre necesita de ella. Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. Esto lo sabe un duendecillo al fondo de nuestra consciencia y nos lo dice en voz baja todos los días. De ahí la exasperación de nuestro pecho y de nuestra cabeza. Queremos

⁴⁶⁶ *Altazor*, [I, 640], p. 755.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, [V, 1393-1394], p. 782.

resucitar al cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencias de vida y hace ruidos. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez o por tercera o cuarta (Huidobro 2008:262).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Vicente Huidobro

Vicente Huidobro, Obra Poética. Edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003.

---. *Obras completas de Vicente Huidobro*. Ed. de Hugo Montes, Santiago, Editorial Andrés Bello, Tomo I, 1976.

---. *Pasando y pasando (crónicas y comentarios)*. Santiago, Imprenta Chile, 1914.

---. *Altazor*. Edición de René de Costa. Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

---. *Epistolario 1918-1947*. Madrid, Publicaciones de la residencia de estudiantes, 2008.

Bibliografía citada

Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.

Agamben, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.

Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2015.

Alonso, Dámaso. “*El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz*”, en: *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 2008, pp. 201-273.

Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009.

Arenas, Braulio. “*Vicente Huidobro y el creacionismo*”, en: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pp. 177-208.

Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe de Valentin García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1999.

Aullón de Haro, Pedro. “*La trascendencia de la poesía y el pensamiento poético de Vicente Huidobro*”. *Revista de Occidente*, nº 86-87, Madrid (Julio-Agosto) 1988, pp. 41-58.

---. “*La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003, pp. 1480-1488.

Bakunin, Mijaíl. *Dios y el estado*. Traducción de Diego Abad de Santillán, Madrid, El viejo topo, 2008.

Baruzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1991.

Bary, David. *Vicente Huidobro o la vocación poética*. Granada, Universidad de Granada, 1963.

---. “*Sobre los orígenes de Altazor*”, en: *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio, 1979, pp. 111-116.

---. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-textos, 1984.

Bataillon, Marcel. “*La herejía de Fray Francisco de la Cruz y la reacción antilascasiana*”, en: *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*. Barcelona, Ediciones Península, 1976, pp. 353-367.

Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas, Monte Ávila, 1993.

Biblia de Jerusalén. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2013.

Binns, Niall. “*Una tierra cada vez más baldía. La evolución del imaginario apocalíptico en la poesía hispanoamericana del Siglo XX*”, en: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010, pp. 107-120.

Blanco, Carlos. *El pensamiento de la apocalíptica judía*. Madrid, Editorial Trotta, 2013.

Bloch, Ernst. *El ateísmo en el cristianismo*. Madrid, Taurus, 1983.

---. *El principio esperanza*. Madrid, Editorial Trotta, Tomo II, Tomo III, 2007.

Bolívar, Simón. *Escritos políticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

- Bozal, Valeriano. “*Apollinaire y el cubismo*”. *Epílogo*, en: *Meditaciones estéticas, Los pintores cubistas. Guillaume Apollinaire*. Madrid, La balsa de la medusa, 2009, pp. 87-111.
- Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid, Editorial Playor, 1983.
- Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.
- Caracciolo Trejo, Enrique. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- Cirlot, Juan Eduardo. *La pintura cubista y sus derivaciones*. Barcelona, Ediciones Omega, 1959.
- Cohn, Norman. *En pos del Milenio: revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Logroño, Pepitas de Calabaza Ediciones, 2015.
- Collins, John J. “*Introduction towards the morphology of a genre*”, en: *Semeia*, 14, University of Montana, 1979, pp. 1-20.
- . *Apocalypticism in the Dead Sea Scrolls*. Routledge, Londres, 1997.
- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Concha, Jaime. ““*Altazor*” de Vicente Huidobro”, en: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pp. 283-302.
- Cristóbal, Vicente. “*Las églogas de Virgilio como modelo de un género*”, en: *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Edición dirigida por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 23-56.
- Cuevas, Cristóbal. “*San Juan de la Cruz como escritor. Lugar del cántico en su obra*”, en: *San Juan de la Cruz cántico espiritual. Poesías*. Madrid, Alhambra, 1979, pp.3-77.
- Cullmann, Oscar. *Cristo y el tiempo*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 2008.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

De Certeau, Michel. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

De Cossío, José María. “*Rasgos renacentistas y populares en el cántico espiritual de San Juan de la Cruz*”, en: Escorial, revista de cultura y letras. Número 24-25, Madrid, 1942, pp. 205-228.

De Costa, René. *Vicente Huidobro. Los oficios de un poeta*. Mexico D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

---. “*San Juan en vanguardia*”, en: Revista Chilena de Literatura, Santiago de Chile, Universidad de Chile, n° 39, 1992, pp. 143-149.

---. *Vicente Huidobro: poesía y poética (1911-1948)*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

---. “*Introducción a Altazor y Temblor de cielo*”, en: Altazor y Temblor de cielo, Madrid, Cátedra, 2009, pp.11-51.

De la Cruz, San Juan. *Obra completa*. Tomo I (2010). Tomo II (2011). Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid, Alianza Editorial.

De León, Fray Luís. *De los nombres de Cristo*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

De Lubac, Henri. *El drama del humanismo Ateo*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2012.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

De Vivanco-Roca Rey, Lucero. “*Un profeta criollo: Francisco de la Cruz y la declaración del Apocalipsi*”, en: Persona y Sociedad, Vol. XX N°2, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, 2006, pp. 25-40.

Díez Macho, Alejandro. *Apócrifos del antiguo testamento*. Tomo I: Introducción general (1984). Tomo IV: Ciclo de Henoc (1984). Tomo VI: Escritos apocalípticos (2009). Madrid, Ediciones Cristiandad.

---. “*Testamento de Levi*”, en Tomo V (1987), pp. 45-72.

Duch, Lluís. *La religión en el siglo XXI*. Madrid, Ediciones Siruela, 2012.

Edwards, Jorge. “*El Apocalipsis según Vicente Huidobro*”, en: Huidobro homenaje 1893-1993. Eva Valcárcel (ed.). Universidad da Coruña, La Coruña, 1995, pp. 99-103.

Egido, Aurora. “*El silencio místico y san Juan de la Cruz*”, en: *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*. (eds.) José Ángel Valente, José Lara Garrido, Madrid, Editorial Tecnos, 1995, pp. 161-196.

Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 2011.

---. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen II. Barcelona, Paidós, 2012.

---. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 2015.

Fabry, Geneviève. “*Las referencias al Apocalipsis en la poesía de Darío, Neruda y Cardenal: ¿símbolo, alegoría o estereotipo?*”, en: *Interférences littéraires, nouvelle série, Le sujet apocalyptique*. Université Catholique de Louvain, n°5, 2010, pp. 97-108.

Focant, Camille. “*El Apocalipsis de Juan. Género literario, estructura y recepción*”, en: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010, pp. 35-52.

Frege, Gottlob. *Lógica y semántica*. Traducción de Alfonso Gómez-Lobo. Valparaíso, Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1972.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Editorial Tecnos, 2001.

García-Huidobro, Cecilia. *Vicente Huidobro. A la intemperie*. Entrevistas (1915-1946). Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2000.

García Pinto, Magdalena. “*El bilingüismo como factor creativo en Altazor*” en: *Iberoamericana*, n° 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio, 1979, pp. 117-127.

Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1974.

---. “*La comparación creacionista Canto III de Altazor*”, en: *Revista Iberoamericana*, N° 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio 1979, pp. 129-139.

---. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

---. “Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: “perit ut vivat””, en: *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, Pittsburg, Pennsylvania, Julio-Diciembre 1994, pp. 715-722.

---. “Fin del mundo, fin de un mundo: Ecuatorial, de Vicente Huidobro”, en: *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, nº 55, 1999, pp. 5-29.

---. “Introducción a *Altazor*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003(a), pp. 717-727.

---. “*Altazor de Vicente Huidobro*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003(b), pp. 1598-1603.

---. “Introducción a *El espejo de agua*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003(c), pp. 379-389.

---. *Vicente Huidobro Vida y obra*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012.

Golding, John. *El cubismo. Una historia y un análisis*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Guillen, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 1969.

Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998.

Hanson, Paul. “*Apocalypticism*”, en: IDBSup, Nashville, Tenn. 1976, pp. 28-34.

---. *The Dawn of Apocalyptic. The Historical and Sociological Roots of Jewish Eschatology*. Filadelfia, Fortress Press, 1979.

Hegel, George Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Hey, Nicholas. “*Non sense en Altazor*”, en: *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio, 1979, pp. 149-156.

Hobsbawm, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2009.

Huerga, Alvaro. *Historia de los alumbrados*. Tomo III. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus Ediciones, 1986.

---. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, La balsa de la medusa, 2004.

Kahnweiler, Daniel-Henry. *Juan gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

---. *El camino hacia el cubismo*. Barcelona, Acantilado, 2013.

Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyazún. Caracas, Monte Avila Editores, 1992.

Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

Larrea, Juan. “Vicente Huidobro en vanguardia”, en: *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio 1979, pp. 213-273.

---. “Carta abierta a Jacques Lipchitz”, en: *Revista Poesía*, nº 20-21, Madrid, 1984, pp. 167-190.

---. *Rubén Darío y la nueva cultura americana*. Valencia, Pretextos, 1987.

Lihn, Enrique. “El lugar de Huidobro”, en: *Los vanguardismos en la América Latina*. Ed. Oscar Collazos, Barcelona, Ediciones Península, 1977, pp. 82-104.

López-Baralt, Luce. *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid, Editorial Trotta, 1998

Löwith, Karl. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2013.

Mancho Duque, María Jesús. *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

Maturo, Graciela. “*De la metáfora al símbolo. Aproximación crítica al poema Altazor de Vicente Huidobro*”, en: *Rilce: revista de filología hispánica*, nº 8, Pamplona, 1992, pp. 51-67.

Menke, Christoph. “*Perfiles de una estética de la negatividad*”, en: *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 37-67.

Milhou, Alain. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid, Casa-Museo de Colón, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1983.

Mitre, Eduardo. *Huidobro, hambre de espacio, sed de cielo*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

Moltmann, Jürgen. *La venida de Dios. Escatología cristiana*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2004.

Montes, Hugo. “*Altazor a la luz de lo religioso*”, en: *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, nº 18, 1981, pp. 35-46.

Morales, Andrés. *Altazor de puño y letra*. Santiago de Chile, Banco del Estado de Chile, 1999.

Mowinckel, Sigmund. *El que ha de venir. Mesianismo y Mesías*. Madrid, Ediciones Fax, 1975.

Muñoz León, Domingo. “*La estructura del Apocalipsis de Juan. Aproximación al IV Esdras y II Baruc*”, en: *Estudios Bíblicos* Nº 43, 1985, pp. 125-172.

---. “*El Apocalipsis de Juan y el IV de Esdras. Estudio comparativo*”, en: *Biblias y culturas. IV Simposio Bíblico Español*. 1993. Valencia - Granada T.I, 1993 pp. 425-441.

Neruda, Pablo. “*Búsqueda de Vicente Huidobro (1968)*”, en: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pp. 115-116.

Nietzsche, Friedrich. *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona, Ediciones Península, 2002.

---. *La ciencia jovial*. Madrid, Editorial Gredos, 2010.

---. *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid, Editorial Tecnos, Vol. IV, 2015.

---. *De mi vida: escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Madrid, Valdemar, 2016.

Nord-Sud. Revue littéraire. Collection complète. Éditions Jean-Michel Place. Paris, 1980.

Nordenflycht, Adolfo de. “*El ciudadano del olvido: en los límites del imaginario*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*, edición crítica a cargo de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003, pp. 1526-1546.

Orozco, Emilio. *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*. Tomo I. Granada, Universidad de Granada, 1994.

---. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Málaga, Ediciones Universidad de Málaga, 2010.

Ortega, Julio. “*La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana*”, en: *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010, pp. 53-66.

Pacho, Eulogio. “*Vértice de la poesía y de la mística: el ‘Cántico Espiritual’ de San Juan de la Cruz*”. Burgos, Monte Carmelo, 1983.

Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.

Paz, Octavio. *Poesía en movimiento*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1977.

---. “*Los hijos del limo*”, en: *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Peterson, Erik. *El monoteísmo como problema político*. Madrid, Editorial Trotta, 1999.

Pikaza, Xabier. *El ‘Cántico espiritual’ de San Juan de la Cruz: poesía, Biblia, teología*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1992.

---. *Apocalipsis*. Estella (Navarra), Verbo Divino, 2001.

Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. (IEA) Universidad de Santiago de Chile, 1994.

---. “*El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes*”, en: Vicente Huidobro y el creacionismo. Edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229-248.

Phelan, John L. *El reino milenarismo de los franciscanos en el nuevo mundo*. Traducción de Josefina Vázquez de Knauth, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Ricœur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.

---. *Tiempo y narración*. Volumen II: configuración del tiempo en el relato de ficción. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

---. *Tiempo y narración*. Volumen I: configuración del tiempo en el relato histórico. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

Rojas Mix, Miguel. “*Huidobro y el arte abstracto*”. México en el arte. 1984. México (6) pp. 65-68.

---. *América Imaginaria*. Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2015.

Rojas, Waldo. *Altazor de puño y letra, aciertos y desaciertos de un desafío editorial*, Taller de letras, 29, Santiago, 2001, pp. 217-228.

Sacchi, Paolo. “*Il libro dei vigilanti e l’apocalittica*”, en: Henoch 1, 1979, pp. 42-98.

---. *Historia del Judaísmo en la época del Segundo Templo*. Madrid, Editorial Trotta. 2004.

Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid, Iberoamericana, 2007.

Schmitt, Carl. *El Nomos de la Tierra*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979.

---. *Catolicismo y forma política*. Madrid, Editorial Tecnos, 2000.

---. *Teología Política*. Madrid, Editorial Trotta, 2009.

Schökel, Luís Alonso, *Profetas*. Tomo II. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.

Scholem, Gershom. *Conceptos básicos del judaísmo*. Madrid, Editorial Trotta, 2008.

Schopf, Federico. “*Lectura de Altazor*”, en: Vicente Huidobro, *Obra Poética*. Ed. Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX (colección archivos), 2003, pp. 1491-1506.

Schüssler Fiorenza, Elisabeth. *Apocalipsis. Visión de un mundo justo*. Navarra, Editorial Verbo Divino, 2010.

Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes*. Barcelona, Ediciones Crítica, 1996.

Servier, Jean. *La utopía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo: ensayo psicopolítico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2010.

Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la Vanguardia en Chile: (la década del centenario)*. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1998.

---. “*Identidad de género y nación*”, en: Prismas, Revista de historia intelectual N°1, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pp. 45-52.

Sucre, Guillermo. *La máscara y la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Stein, Edith. *Ciencia de la Cruz: estudio sobre San Juan de la Cruz*. Burgos, Monte Carmelo, 1994.

Taubes, Jacob. *La teología política de Pablo*. Madrid, Editorial Trotta, 2007.

---. “*El mito dogmático de la gnosis*”, en: Del culto a la cultura. Elementos para una crítica de la razón histórica. Buenos Aires, Katz Editores, 2007, pp. 103-117.

---. *Escatología occidental*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2010.

Teitelboim, Volodia. *Huidobro la marcha infinita*. Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 1996.

Thompson, Collin P. *El poeta y el místico: un estudio sobre “el cántico espiritual” de san Juan de la cruz*. San Lorenzo del Escorial, Swan, 1985.

---. “*El mundo metafórico de San Juan*”, en: Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 75-93.

Tillich, Paul. *Teología sistemática*. Tomo III. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984.

Toribio Cuadrado, José Fernando. *Apocalipsis: estética y teología*. Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico, 2007.

Trebolle Barrera, Julio. “*Apocalipticismo y mesianismo en el mundo judío*”, en: El milenarismo. La percepción del tiempo en las culturas antiguas. Julio Mangas; Santiago Montero (Coords.). Madrid, Editorial Complutense, 2001.

Vega, Amador. *Zen, mística y abstracción: ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid, Editorial Trotta, 2002.

Vitiello, Vincenzo. *La espada, el amor y la existencia desnuda, o bien: cristianismo y nihilismo*. En: Nihilismo y política. Roberto Esposito, Carlo Galli, Vincenzo Vitiello (compiladores), Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008, pp. 239-265.

Voegelin, Eric. *La nueva ciencia de la política*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006.

---. *Las religiones políticas*. Madrid, Editorial Trotta, 2014.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2010.

Von Balthasar, Hans Urs. *Gloria: una estética teológica*. Tomo III. Estilos Laicales. Madrid, Ediciones Encuentro, 1987.

Von Rad, Gerhard. *Teología del antiguo testamento*. Tomo II. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1973.

Vossler, Karl. *La soledad en la poesía española*. Madrid, Visor Libros, 2000.

Wardropper, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Weintraub, Scott. “*Berne – Copenhague – Madrid – París – Santiago: interpolaciones relativistas, variaciones cuánticas e impactos cósmicos en Altazor (1919-1931)*”, en: Revista Chilena de Literatura, Santiago de Chile, Universidad de Chile, n° 76, 2010, pp. 129-149.

Yeats, William Butler. *Antología bilingüe*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Yúdice, George. *Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Galerma, 1978.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Editorial Ariel, 1984.

---. "Altazor: la metáfora deseante", en: *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Pittsburg, Pennsylvania, Enero-Junio 1979, pp. 141-147.

