

I. ESTUDIOS

FIN DEL MUNDO, FIN DE UN MUNDO: *ECUATORIAL*, DE VICENTE HUIDOBRO

Cedomil Goic

Pontificia Universidad Católica de Chile

Para Lucía Invernizzi Santa Cruz

INTRODUCCIÓN

La representación del fin del mundo en la obra poética de Vicente Huidobro adquiere formas de variedad bien matizada. Su primera visión corresponde al libro *El espejo de agua* (1916). En este libro, dos poemas en particular elaboran una visión del tiempo que muere y renace, ‘perit ut vivat’, perece para renacer; son los poemas “El espejo de agua” y “Año nuevo”, textos que hemos analizado extensamente en otra oportunidad¹. Luego, en *Horizon carré* (1917), el poema “Aéropiane”, anticipa en la genealogía textual de Huidobro la imagen final de *Ecuadorial*:

LA CROIX DU SUD

Est le seul avion

qui subsiste

Una primera visión apocalíptica alcanza formas más definidas en *Hallali. Poème de guerre* (1918), en el que sus poemas o cuadros, “Août 1914”, “Les villes”, “La tranchée”, “Le cimetière des soldats” presentan motivos de guerra y en “Le jour de la Victoire” se representa proféticamente la efectividad mágica de la victoria con fuertes visos de renovación de los tiempos. *Poemas árticos* reúne varios poemas en los que al estilo quieto del creacionismo de 1918 se une la imaginación del tiempo y la representación

¹ V. Cedomil Goic, “Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: *perit ut vivat*”, *Revista Iberoamericana*, 168-169 (Julio-diciembre 1994), 715-722.

de la inminencia, con numerosos adjetivos de ultimidad y de mutilación en poemas en los que la visión del poeta y de la poesía adquieren novedosas y variadas dimensiones y un sentido autorreflexivo o metapoético que encuentra ecos parciales en *Ecuatorial*. Más tarde, en *Altazor* (1931) y en *Temblor de cielo* (1931) se representa más directa y agresivamente una visión apocalíptica distinta, es cierto, en cada uno de estos grandes poemas. En uno, como crítica social y cultural de la modernidad y como consumación de la poesía o de la creación. En el otro poema, con fuerte negativismo y con el acento positivo puesto en la imaginación y el visionarismo del *Apocalipsis* de San Juan. En ambos poemas, la visión se desvía fuertemente de su modelo bíblico, marcada por un ánimo prometeico y no pocas muestras de satanismo. En *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, se vuelve a observar sus ecos. Otro tanto acontece en sus *Ultimos poemas*, en textos como “El habitante de su destino”, “Edad Negra” y “El paso del retorno”, entre otros. En su obra dramática, el “Epílogo. Desprendido y desprendible”, de *Gilles de Raiz* (1932), presenta una escena en el Valle de Josafat con fuerte sentido metapoético proyectado sobre la poesía creacionista de los años 31 y 32.

Me propongo en lo que sigue un análisis de diversos aspectos del poema *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro, publicado en Madrid, en 1918; uno de cuatro libros publicados ese mismo año, dos libros en francés –*Tour Eiffel* y *Hallali*– y dos en español –*Ecuatorial* y *Poemas árticos*. Estos libros, como es bien sabido, significaron el primer impacto de la ‘poesía nueva’ o poesía de vanguardia en la historia de la poesía de lengua española y constituyen una variedad importante de la poesía de lengua francesa en los términos en que el llamado ‘esprit nouveau’ y la poesía de la revista *Nord-Sud* los representaron en los años 1917 a 1918.

1

EDICIONES

El libro, escrito en París en marzo y abril de 1918, fue publicado en agosto del mismo año, en una edición del autor, impresa en la imprenta de Juan Pueyo, de Madrid, Calle Luna 29. Fue, de seguro, una edición de tiraje reducido y de muy limitada distribución, porque todavía trece años después el libro se ofrecía, junto con *Poemas árticos*, a tres pesetas cada uno, en un aviso de la Editorial Plutarco, que anunciaba la publicación de *Temblor de cielo*, en el diario *El Sol* de Madrid, del 31 de marzo de 1931. En 1919, es decir un año después de publicada la primera edición, Rafael Cansinos-Assens, amigo de Huidobro y director de *Cervantes*, reprodujo

el poema íntegro en el número de julio de 1919 de la revista, acompañado de la siguiente nota:

“Deseosos de propagar las obras de los poetas iniciadores del movimiento renovador que hoy exalta nuestra literatura, publicamos en este número *Ecuatorial*, uno de los mejores libros de Huidobro. La pureza de este gran poeta chileno ha sido causa de que sus libros no sean todo lo conocidos que debieran ser, por eso, nosotros nos honramos con hacer llegar, por nuestro conducto, a todos los espíritus ávidos de arte puro este bellísimo poema, acaso el más característico de la escuela creacionista, salvando en nuestra intención lo que pudiera de haber de oscuro en esta transcripción íntegra de un libro”.

El texto aparece comprimido en la página con reducción drástica del espacialismo que lo caracteriza y plagado de gruesas y numerosas erratas. Al año siguiente, en el número de *Cervantes*, de septiembre de 1920, el poeta Angel Cruchaga Santa María cita extensamente el poema en su artículo “Algunos poetas chilenos de hoy”. Al celebrarse los veinte años de la publicación del libro, los fervorosos poetas de la Mandrágora trazaron su genealogía en 1938. Aparte de estas publicaciones, el poema fue recogido en las ediciones de las *Obras poéticas selectas*, de 1956, y en obras completas del poeta editadas por Braulio Arenas en 1964 y Hugo Montes en 1976. En estas ediciones se altera la disposición espacial de los versos por razones de economía, el léxico se moderniza en las grafías de *arco-iris*, *ice-berg*, *para-rayos*, *semi-mudos* y se corrige, del singular al plural, *dreadnoughts* y se modifica el régimen de letras altas y bajas en versos partidos. Esta operación fue realizada por Braulio Arenas en la edición de las *Obras completas*, vol II, de 1964. La edición de Montes sigue la de Arenas siempre y en todos los casos sin mirar la edición príncipe. La segunda edición del libro fue preparada por el poeta Oscar Hahn (Santiago, Nascimento, 1978). Hahn reproduce con gran fidelidad la edición príncipe e imprime el poema casi a plana y renglón, salvo que agrega unos versos corregidos por mano de Huidobro en un ejemplar de la edición madrileña, enmienda que no parece ser un acierto. Sin embargo, en su *Antología de Vicente Huidobro* (Santiago, Editorial Universitaria, 1992: 21-36), reproduce el texto preexistente ya modernizado, atenuados los versos en altas y conservando sólo *ángeles-correo*, entre las grafías de la edición príncipe.

MANUSCRITOS

Existe en el archivo de la Fundación Vicente Huidobro, de Santiago, un manuscrito autógrafo escrito a tinta en español, que contiene una portada y

veinticinco folios numerados de [1] a 25, la primera página va sin numerar. En el manuscrito que se conserva en la FVH falta la página 25. El Ms tiene definida la disposición espacial, con supresión de los signos de puntuación e inclusión de versos en altas, y muestra algunas variantes y tachaduras, no muchas, y algunos errores ortográficos (*garcias, javalís, muzgo, revez*). A todas luces se trata de una versión anterior a la entregada a la imprenta en 1918. Existen además cinco páginas de pruebas de imprenta con correcciones de mano del poeta que principalmente afectan a la disposición de blancos y espacios.

Existe otro manuscrito del poema, esta vez en francés, escrito a tinta, versión tentativa y parcial que comprende los primeros 81 versos del texto solamente, es de mano ajena al poeta (aparentemente la de Pablo Picasso; después de comparar su escritura con la escritura de Reverdy y Gris, parece la más probable) y corresponde a una etapa temprana de la traducción del poema. También existen dos originales mecanografiados completos, sin título, de 11 folios numerados cada uno, diferentes al manuscrito anterior, que constituyen dos momentos de corrección diferentes del poema; uno de ellos es la versión corregida y en limpio del otro, que contiene múltiples enmiendas y tachaduras. Ambas versiones traen versos tabulados en dos columnas, pero salvo el uso de blancos y de unos pocos versos sangrados, las versiones carecen de disposición espacial y del juego de altas de la versión castellana. La versión francesa tiene 262 versos. No existe hasta ahora una publicación del poema en francés, salvo en traducciones parciales de citas breves del mismo². Todo hace creer que la versión francesa del poema es posterior a su composición en español. La razón principal de por qué no se publicó nunca una versión francesa del poema en vida del poeta es, en el testimonio del poeta, la falta de mano de obra producida en París por la guerra, lo que habría frustrado la publicación en francés de todos sus libros de 1918.

DESCRIPCIÓN DEL POEMA

El poema está dedicado “A Pablo Picasso” y debe verse en él una respuesta característicamente poética al cubismo, es decir, un poema que utiliza la parataxis, el principio de yuxtaposición o montaje a la manera propia

² En nuestra edición de las *Obras poéticas* de Vicente Huidobro (París, Colección Archivos) de próxima publicación, incluiremos por primera vez esta versión francesa del poema.

de las formas temporales, es decir, en el plan de la sucesión y de la cadena temporal, como lo hacen las cadenas narrativa, cinematográfica y musical, y no predominantemente en el plano del espacio. Sin embargo, debe destacarse que ciertos resortes espaciales son de importancia también en el poema, que juega característicamente con la disposición dispersa de las líneas en la página y con la dimensión visual. El poema corresponde al momento siguiente al marcado por la revista *Nord Sud*, por lo que se llamó el ‘cubismo literario’. Debe verse en la disposición secuencial y en las reiteradas metáforas de destrucción, de cosmicización, de animación de lo inerte, de mecanización de lo vivo, que dan contenido a esas secuencias, y en la estructura múltiple de las imágenes, que deforma o abstrae los motivos reales o contextuales, la respuesta poética a la pintura cubista de Picasso y de Juan Gris. Su condición de arte en el tiempo o de instrumento temporal dará a esa poesía, sin embargo, una característica más cercana a la música que a la pintura.

El poema concitó el interés y el entusiasmo de Juan Gris, de Gerardo Diego y de Juan Larrea y condujo a Gerardo Diego a una imitación de *Ecuadorial* en su poema “Gesta”, publicado en *Cervantes* (1919), antes de conocer personalmente al poeta que recogería en el libro *Imagen*. Llevó, del mismo modo, a Larrea a escribir “Cosmopolitano”, que se publicó en la revista *Cervantes* (Noviembre de 1919), 22-28³.

2

EL TÍTULO

El título del poema –un adjetivo que se refiere al paralelo cero, a la línea imaginaria o a la zona cosmográfica del ecuador⁴, al que le falta el sustantivo que modifica, ‘canto’ o ‘poema’ o ‘momento’ ecuatorial– resuena en el texto del poema en varias ocasiones. En la primera, aparece como un epíteto, un adjetivo de impertinencia semántica que materializa la línea o zona cosmográfica en trinchera ‘trizada a trechos’ en un singular ‘situación creada’, que atrae a la división hemisférica, la división bélica, acompañada de aliteración:

³ Vid. Juan Larrea, *Versión celeste*. Madrid, Cátedra, 1989 (Letras Hispánicas, 295), 76-81.

⁴ *ecuatorial* también es un sustantivo que significa un instrumento de medición astronómica como observa Oscar Hahn 1978: 6n4.

Y en la trinchera ecuatorial
 trizada a trechos
 Bajo la sombra de aeroplanos vivos
 Los soldados cantaban en las tardes duras

En la segunda mención, aparece como el 'paralelo' –alusión al paralelo 0°– materializado en lugar en que el poeta del vuelo se sienta para contemplar lo que sucede, estableciendo una perspectiva de altura que es factor constante del punto de vista del hablante en este poema. Este será el que abra una serie de visiones en que el hablante poético se mueve en un ámbito aéreo y cósmico –puede verse en ellas una correspondencia con la pintura de Marc Chagall– en relación con las derivaciones referidas al ver y la visión del mundo y, en el caso, específicamente la visión de 'nuestro tiempo':

Sentados sobre el paralelo
 Miremos nuestro tiempo

En una materialización semejante a las señaladas, ahora no una pausa, sino el camino para el comienzo del viaje o de la peregrinación, dice:

Sobre el sendero equinoccial
 Empecé a caminar

Finalmente, en la anticipación apocalíptica que habla de muerte y renovación se mienta el nuevo portentoso anunciador, en el que la magia de una mano cortada que deja como una ofrenda sobre el monumento fúnebre la línea –aquí línea ecuatorial, en combinación binaria pertinente– vegetalizada, renovada como una rama. Signo en que vida y muerte se conjugan:

Una mano cortada
 Dejó sobre los mármoles
 La línea Ecuatorial recién brotada

Esta última imagen agrega un componente decisivo del poema que divide conjuntamente dos espacios diferentes y dos tiempos que se separan. Un tiempo de destrucción y liquidación final y otro de renovación y de nuevos tiempos.

Debe agregarse a ello la mención, en el plano espacial que indica un más allá y un más acá del Ecuador, dentro del espíritu de la descolonización, anticipado por Huidobro⁵, las referencias alusivas al Africa y a

⁵ La publicación de *Finis Britannia* (Madrid, 1923) es la formulación más fuerte y definida del anticolonialismo de Huidobro y la más temprana de la descolonización prevista del imperio británico.

Egipto y, dentro del espíritu de exploración, a los viajes de Cook en el hemisferio sur y, más importante, las referencias a la Cordillera Andina, a América Latina y a la por todo concepto fundamental alusión a la constelación del cielo austral.

A esto debe agregarse una, a nuestro modo de ver, importante determinación del origen del hablante, originario del sur y extraño en el mundo europeo. El hablante implícitamente se autorrepresenta como un salvaje que abandona el lugar natural para visitar el mundo del espíritu y de la historia que contempla trastornado por la destrucción catastrófica de la guerra: mundo en que se abisma y que admira, en que se ve huérfano, extraño y, al mismo tiempo, dueño de sí mismo.

Dejando mi arrecife vine a veros

que en este sentido puede compararse y consolidarse con el verso del poema “Cuatro”, de *Poemas árticos*, que dice:

Y escucho graznar el águila en mi roca natal

El fenómeno digno de destacar a este respecto tiene doble proyección. Por una parte, nos advierte sobre la alusión contextual del poema, lo que inducirá a algunos a percibir una inconsecuencia del poema con la poética creacionista formulada por el poeta, que afirma la ambición de crear una poesía que no sea una descripción ni un comentario de la realidad, sino un objeto nuevo e independiente de ella. Pero el poeta toma conscientemente los motivos del mundo objetivo, los que dejan su huella alusiva a la guerra europea, a la geografía conocida, a personajes de la historia y al sentido habitual de todos los elementos de conocimiento y experiencia ordinarios. Los toma, selectivamente según su sistema de preferencias; los escoge, sin embargo, para transformarlos y devolverlos al mundo objetivo mediante la técnica poética creacionista que los desrealiza, altera, o distancia de nuestra percepción corriente, construyendo imágenes de impertinencia semántica, surgidas de la inhabitual combinación de las palabras.

Por otra parte, escoge una palabra que apunta a una zona de altura de ventajosa aproximación y lejanía de Europa. Baste señalar la percepción histórica del Ecuador como una zona más allá de las posibilidades de experiencia europea. La gravitación poética de la palabra ‘ecuatorial’ y de la línea y zona ecuatoriales es, desde el punto de vista europeo, colonial, marginal y extraña. La representa el Dante con rasgos que nos importan por sus efectos ciertos en la conclusión del poema. En el canto I, 22-27 del *Purgatorio*, Dante señala la existencia de Garamantes, un pueblo exótico del norte de Africa, desde el cual le será posible percibir una constelación original nunca conocida.

I' mi volsi a man destra, e puosi mente
 a l'altro polo, e vidi quatro stelle
 no viste mai fuor ch'a la prima gente.
 Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:
 de settentrional vedovo sito,
 poi che privato se' di mirar quelle!

Agreguemos a esto un determinante biográfico, cual es el del origen mismo del poeta que hace gravitar sobre la singularidad del poema su origen americano y su condición de extranjero o 'meteco' en el mundo europeo alterado por la guerra. Se confrontan así un mundo y un cielo nuevos con el viejo mundo y un tiempo en disolución y muerte⁶.

3

VERSIFICACIÓN

Intentemos ahora la descripción del poema. *Ecuadorial* es un poema largo de 323 versos, escrito en verso libre mayor, es decir, sin metro regular y provisto ocasionalmente de rima; carente de signos de puntuación, sin divisiones aparentes más allá de los espacios dobles marcados en el texto con que se separan grupos de imágenes; el texto está dispuesto de modo espacial, con versos que comienzan al margen izquierdo y con un juego variado de sangrías menores, medias y mayores, de grupos de versos tabulados en dos columnas o polarizados en dos extremos opuestos de la página, en una misma línea o en líneas contiguas, constituyendo, en algunos casos, figuras de isomorfismo, en que se establecen correspondencias sintáctico-semánticas y visuales; los versos en letras altas y bajas alternan con otros en altas exclusivamente.

En los siguientes versos se intenta una correspondencia entre el sentido y la distribución sintáctica y espacial de los versos, colocando en posición intermedia el complemento de lugar:

LOS HOMBRES

ENTRE LA HIERBA

BUSCABAN LAS FRONTERAS

O el verbo y el adverbio que representan la acción realizada:

⁶ Hay aquí resonancias de *Isaías*, 65:17-25 y del *Apocalipsis* de San Juan.

Marte

pasa a través de

Sagitario

Y la disposición espacial que figura la cruz, al final del poema, armada con tres imágenes equivalentes, en aposición, impresas en altas, y que se completa con la coda del poema:

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVION DE CRISTO

4

En su coordinación textual, el poema se organiza o coordina extroracionalmente por dos o tres resortes anafóricos: por una parte, el del 'yo' poético y, por otra, el de las referencias al 'Siglo'; y también, en una oportunidad, mediante la repetición de un grupo de versos: los versos 18-20 que tienen un eco en los versos 288-290:

Caminando al destierro
El último rey portaba al cuello
Una cadena de lámparas extintas

Estos versos cierran y abren, respectivamente, la parte introductoria y la conclusión del poema, proveyendo de un marco al contenido fluido de las imágenes y secuencias intermedias.

Las anáforas, por su parte, permiten reconocer ciertas secuencias y contribuyen con la repetición de los versos señalados a definir las partes retóricas del poema.

La primera anáfora, la del 'yo', preside la epifanía del poeta explorador y viajero y su desplazamiento espacial. La otra, la del 'siglo', ordena la visión y reconocimiento de lo inhabitual y alterado o degradado del mundo. La integración del poema se logra fundamentalmente por las isotopías de la guerra, del fin del mundo y del viaje, objetos de la visión, de la exploración y la aventura del hablante, reduplicaciones que organizan lo disperso dentro de los segmentos o partes ordenadas por las anáforas ya mencionadas.

MATRIZ Y DERIVACIÓN

Los dos versos iniciales del poema contienen el modelo textual plasman y revelan la matriz:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

La matriz es el 'despertar a una nueva conciencia de la realidad' que se asocia al comienzo de un nuevo cantar. Despertar y empezar a cantar se hacen así simultáneos o de inmediata consecuencia. El despertar se representa como el abrirse los ojos ante la conciencia de la nueva realidad, una nueva aptitud cognoscitiva, en un momento autobiográfico que cambia la conciencia del hablante y con ella su percepción de la realidad y su canto. Como un ser enteramente renovado, dará entrada, entre las formas principales, a la experiencia de altura y de vuelo para situarlo consecuentemente en el poema 'sobre las lejanías desatadas', introducirá un nuevo 'ver' que dará lugar a las 'visiones' de que el poema consiste fundamentalmente. Es el contenido de las visiones, asociadas al cantar el que aparece en las formas de derivación de esta doble epifanía. Lo visto y experimentado desde la altura es primeramente el mundo alterado por la guerra: el campo de batalla, las ciudades, la lectura de los signos del juicio final y del fin de los tiempos.

El comienzo también establece la primera de las dos anáforas que prestan su arquitectura textual al poema. La primera, la ya apuntada autorreferencia del 'yo' poético; la segunda, la referencia al 'siglo', como mundo ligado a circunstancias limitadoras o simplemente pasmosas, alteradas o degradadas. Estas dos anáforas regulan la disposición en partes del poema como secuencias que a su vez apuntan principalmente al 'ver' una realidad modificada e insólita, y al 'viajar' y, en tal sentido, a la condición del hablante como marino, explorador, turista, 'globe-trotter', cuyo origen se determina y cuyo destino errante tiene visos de descubrimientos insólitos y de extravío.

El 'yo', por momentos un 'nosotros' que compromete al hablante con otros en una aventura común, se despliega con los signos del 'ver':

Por todas partes en el suelo
He visto alas de golondrinas

Imagen que recoge el efecto de la destrucción, que mutila la posibilidad del vuelo. Precisando la perspectiva de altura del hablante cósmico dirá:

Sentados sobre el paralelo
Miremos nuestro tiempo

Y haciendo la pausa para el canto anota:

Cantando nos sentamos en las playas

Y en la experiencia del viaje, el testimonio que magnifica 'gulliverizando' al hablante:

El Niágara ha mojado mis cabellos
Y una neblina nace en torno de ellos

Una dimensión nunca destacada suficientemente nos conduce a la determinación del origen del hablante, por la cual éste señala su origen natural, quiero decir un origen que es pura naturaleza sin historia, y que le define como extraño o 'meteco' en otro mundo. Otro mundo que es el objeto del deseo y que es, al mismo tiempo, el mundo de la historia y del espíritu y una decepción:

Yo he embarcado también
Dejando mi arrecife vine a veros
Y heme aquí
de pie
en otras bahías

Y, más adelante:

Y heme aquí
Entre las selvas afinadas
Más sabiamente que las viejas arpas

O:

Henos aquí viajando entre los santos

Otra imagen viajera se identifica con la manifestación del deseo:

Partir
Y de allá lejos
Mirar las ventanas encendidas
Y las sombras que cruzan los espejos

Y más adelante, dominado por la nostalgia dice:

Yo quería ese mar para mi sed de antaño
Lleno de flotantes cabelleras
Sobre sus olas fuéronse mis ansias verdaderas

O con actitud desilusionada da expresión de la frustración del deseo:

El Amor
El Amor
En pocos sitios lo he encontrado

Y todos los ríos explorados
Bajo mis brazos han pasado

Otra es la expresión del horror, del pasmo o la extrañeza de lo visto, implícitos en la exclamación no acompañada de signos gráficos:

QUE DE COSAS HE VISTO

A ella sigue una serie de visiones en las formas llamadas por Huidobro ‘descripciones o situaciones creadas’. Más adelante, van dirigidas por otra indicación como la anterior, conjugada con la experiencia del viajero:

Esta tarde yo he visto
Los últimos afiches fonográficos
Era una confusión de gritos
Y cantos tan diversos
Como en los puertos extranjeros

Y en el recuento de los signos apocalípticos dice, con alusión a la interpretación de la corriente 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:

Y ayer vi muerta entre las rosas
La amatista de Roma

El patetismo de la situación del mundo representado no impide que el juego verbal desemboque en el humor cómico, por ingenio semejante a la greguería ramoniana o por una distorsión más atrevida⁷.

El tren es un trozo de la ciudad que se aleja
Los ascensores descansan en cuclillas

El mundo aparece así supeditado a la visión del hablante poético, a la perspectiva expresionista de su creacionismo.

Ahora, si miramos la secuencia introductoria, veremos que al despertar de la conciencia y al comienzo del canto sigue una serie de imágenes que corresponden a la nueva aptitud visionaria, mediante la representación de constataciones de acontecimientos y percepciones variadas. Entre las cuales destacan las de alusiones definitivamente apocalípticas:

⁷ Antonio Fernández Spencer, “*Ecuatorial: obra maestra*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 471 (1989), 59-71, ha destacado la significación del humor del poema y sus precedentes en la poesía española.

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

Hasta aquí la primera secuencia, a la que seguirá otra que ordena explícitamente una nueva serie de visiones y abre la primera de las secuencias con la anáfora del 'siglo'.

Lo que tenemos ante los ojos es la representación de Europa trastornada por acontecimientos ligados a la guerra metonímicamente: 'banderas' y 'fronteras', 'aeroplanos' y 'soldados'. El mundo muere y renace, en medio de la destrucción los soldados cantan; las ciudades, apocalípticamente, se

apagan una a una, ‘las estrellas que caían eran luciérnagas del musgo’; ‘por todas partes en el suelo / he visto alas de golondrinas’; y en esa hora ‘y el Cristo que alzó el vuelo dejó olvidada la corona de espinas’; el ‘último rey’ marcha al destierro. Otros signos son signos aciagos de desolación o negatividades: ‘los afiches ahorcados’, ‘una sombra rodó sobre la falda de los montes’, por ejemplo. La organización de la secuencia se guía por locuciones adverbiales locativas reguladas por las preposiciones: *sobre, entre, de, en, bajo, en, a lo largo, por todas partes*; o modales: *caminando, saliendo, colgados, que caían*. Todos proponen la coexistencia espacial o la simultaneidad de muchas manifestaciones o aspectos del mismo tiempo.

La adjetivación de la secuencia o su epítesis es clara y sistemáticamente negativa o disfórica, no sin contrastes estimulantes y positivamente eufóricos como los que se marcan en la imagen de ‘Los soldados cantaban en las tardes duras’ o ‘el viejo organista hace cantar las selvas’ o ‘Sobre el arcoiris / Un pájaro cantaba’, todavía en medio de la destrucción y la angustia subsiste y se escucha el canto del universo y de los hombres y resuena lo insólito o lo invariable, que anula o neutraliza la uniformidad del desastre y pone en la subsistencia del canto un signo de supervivencia.

El temple del hablante tiene la virtud específica de una trágica visión de ultimidades, del horror y, también, de lo portentoso; carga la polaridad negativa de lo triste y angustioso, del fin y, a la vez, de la alegría de la renovación; funde la vida y la muerte, lo orgánico y lo mecánico; y alcanza la intensidad de un patetismo grandioso que funde en la percepción perpleja lo grandiosamente cósmico y lo ínfimamente natural o humano. Estas características de la secuencia inicial preludian la representación ulterior del poema, sus variaciones y su mezclado temple de ánimo.

5

La secuencia regulada por la anáfora del ‘siglo’, por su parte, apunta al mundo, a la condición del mundo y a su percepción del tiempo como acabo de mundo, de fin de mundo, marcado por su situación limitada.

La primera anáfora señala la condición prisionera de una circunstancia limitada, limitadamente europea:

SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO

La segunda mención vincula las secuencias del hablante y el ‘siglo’, definiendo la trágica circunstancia de un mundo escindido y el viajar o recorrer el mundo experimentado como conocimiento de su realidad

sangrienta, en que se superponen los sentidos estrictamente espacial y temporal:

Yo te recorro lentamente
Siglo cortado en dos
 Y con un puente
Sobre un río sangriento
Camino de Occidente

La tercera describe el mundo entregado a la expansión mecánica y al vuelo descontrolado, signos negativos o simplemente exaltados —*ebrio* ocurre en la poesía de Huidobro con los significados de exaltación, entusiasmo y éxtasis— de la tecnología del vuelo del mundo moderno, seguida de la interrogante de su curso futuro:

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios

A DONDE IRAS

La última anáfora da comienzo a la conclusión del poema, que termina en la anticipación apocalíptica, mediante la formulación de un deseo más que de una conminación o ruego, de fin de los tiempos, aparejado al fin del día:

Siglo
 Sumérgete en el sol
Cuando en la tarde
 Aterrice en un campo de aviación

Finalmente, en el orden de las visiones se desplegarán varias secuencias, encerradas en los segmentos determinados por las antes mencionadas anáforas, entre las cuales destacan las de la 'guerra' con su campo de resonancias futuristas modificadas de *aviones, aeroplanos, Zeppelines, obuses, cañones antiaéreos, dreadnoughts, trincheras, banderas, fronteras*; las visiones del 'viaje' y las 'exploraciones' con su torsión insólita; y las del 'fin del universo' con sus modificativos disfóricos o negativos de *últimos, banal, duras, extintas, extinto, ahorcados, heridos, afónico, cautivas, inexpertos, fatigados, amargado, vacías, tristes, naufrago, rotas, viejo, muerto, fríos, enferma, desafinado, maltratado, cortada, cortado, sangriento, mudas, mal trenzados, perdido, ásperas*; y con sus motivos específicos, es decir, los signos del juicio final.

Contemplemos ahora la secuencia final en su modalidad de organización y dispersión y en su sentido o función conclusiva que recapitula,

conmueve y se apiada. Primero, recapitula los signos de extinción y renovación: los que se reconocen en el tiempo y los que prefiguran la recreación del universo con sus interrogantes de imprevisibilidad o desorientación. Luego, traza las patéticas consideraciones sobre el misterio de la vida y su renovación, desde la percepción del atardecer del día, del fin de la vida y del universo, en que se mezclan los signos de vida y muerte, de piedad popular y masiva y de esperanza y muerte; una imagen acaso suscitada por el cine mudo con sus primeras representaciones de movimientos de masas, de las que no parece haber otros antecedentes para la fecha, como no sea la revolución de octubre de 1917; la mutilación y lo recién vivo; para concluir con la incitación piadosa y profética que invita a cancelar un tiempo para entrar en el tiempo nuevo que se revela en el espacio del sur. En el tiempo futuro, marcado por el aeroplano y el dominio celeste, se confirma la renovación de los tiempos en la constelación que distingue al hemisferio sur. Es hacia este signo cósmico que se extienden las manos de las masas adivinatoras. La segunda venida está prevista en el Crucero. La visión emblemática, publicitaria y popular que representa contradictoriamente el anuncio del fin con la imagen renovadora del angelillo que sopla el 'clarín aún fresco' que anuncia / el fin del universo, cierra el poema.

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios

A DONDE IRAS

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 recomenzado

Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado

Sigamos nuestra marcha

Llevando la cabeza madura entre las manos

EL RUISEÑOR MECANICO HA CANTADO

Aquella multitud de manos ásperas

Lleva coronas funerarias

Hacia los campos de batalla

Alguien pasó perdido en su cigarro

QUIEN 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

AVION DE CRISTO

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre las manos
El clarín aún fresco que anuncia
El Fin del Universo

Dos consideraciones merece esta conclusión y el poema en el aspecto aludido: una, en el orden del juicio final y, otra, en el de la profecía de la renovación de los tiempos y de la segunda venida. La primera tiene que ver con el subtexto del poema, con el cual éste guarda múltiples relaciones intertextuales, y con 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 venida⁸. Y también tienen que ver con la existencia de una tradición de textos latinos e hispánicos sobre los *Signa Judicii*, los signos del juicio final⁹.

La perspectiva general del poema, desde el ángulo del hablante poético y de su actitud testimonial y profética, y del siglo que contempla y

⁸ V. Juan Larrea, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*. Valencia, Pre-Textos, 1987. 180-186, destaca la significación apocalíptica del poema, su filiación con Darío y su precedencia sobre el mismo carácter del poema *Altazor*.

⁹ Vid. Oscar Hahn, *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago, LOM Ediciones, 1998. 27-38; o el prólogo a su edición de *Ecuatorial*. Santiago, Nascimento, 1978. 5-17.

describe, se puede relacionar con el *Apocalipsis*, 1:19: “Escribe las cosas que has visto y lo que son los que han de ser después de éstos”. Y, en el sentido de la devoración como lectura y asimilación del texto y de la actitud profética, diríamos que el hablante opera el acto descrito por el libro de la Revelación, *Ap.* 10:8-11: “Entonces tomé el librito de la mano del ángel y lo comí”.

Las múltiples referencias apocalípticas pueden enumerarse en una lista de no muy difícil elaboración: “la guerra” en la apertura del segundo sello, *Ap.* 6:4; “el último rey”, *Ap.* 6:15 y 17:10; “las estrellas que caían”, *Ap.* 6:13: “y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra”, 8:10: “el tercer ángel tocó la trompeta y cayó del cielo una gran estrella”; “las ciudades se apagan una a una”, *Ap.* 16:19: “y las ciudades de las naciones cayeron”; el hablante visionario se identifica con el del *Apocalipsis* en frases semejantes: “Y yo Juan vi la santa ciudad, la nueva Jerusalem”, *Ap.* 21:2; “después de esto vi”, 7:1; “después de esto miré”, *Ap.* 7:9; “Vi en el cielo otra señal”, *Ap.* 15:1; con que el hablante del poema construye la esfera del ver y de la enumeración de sus visiones; y la importantísima referencia al “Cielo nuevo y tierra nueva”, *Ap.* 21:1; “las siete colinas son siete montes sobre los cuales se asienta la mujer”, *Ap.* 17:9-10, en que se basa la interpretación de la crítica de Roma; Alfa y Omega, *Ap.* 1:8, 1:11, 21:6, 22:13; el Fin del Universo, *Ap.* 8:6-21; y el “clarín” que suena en el poema de Huidobro traduce la *tuba*, la trompeta apocalíptica a la que se hace múltiples referencias como instrumento que toca el ángel para producir los efectos finales de cada uno de los siete momentos apocalípticos.

La otra consideración que adelantábamos tiene que ver con la identificación del mundo americano como el lugar en donde se opera la renovación de los tiempos, que se puede remontar a las utopías franciscanas de la evangelización y a la concepción de la raza cósmica de José Vasconcelos en nuestro tiempo, en la que nuestro continente es el espacio de la palingenesia de la humanidad y del advenimiento de un hombre nuevo. También se corresponden con las meditaciones de Huidobro sobre América y sobre la condición argonáutica del hombre americano¹⁰. Ambas convergen aquí pero es fundamentalmente el subtexto apocalíptico el que afecta más profundamente a la construcción y al sentido del poema.

¹⁰ V. Vicente Huidobro, “Sobre una opinión acerca de Ibero-América”, *Clío*, 14:19-20 (Santiago, noviembre 1947), 101-5.

En el orden del juicio final, se profetiza, ya sabemos, la renovación cósmica en el hemisferio sur, esperanza popular y masiva que alza sus manos como pájaros hacia el signo celeste de esa renovación. La visión se complementa con la imagen publicitaria y popular que representa el anuncio del fin con el clarín “aún fresco” que sopla un niño, un querube, signo de renovación de la vida, para anunciar paradójicamente el fin del universo, con los signos de lo nuevo, de lo cósmico y de lo colectivamente esperado.

Si retomamos, ahora, por un momento, los versos en que se refiere a la previsión de que

Los hombres de mañana
Vendrán a descifrar los jeroglíficos
Que dejamos ahora
Escritos al revés

y los referimos al poema como una suerte de *mise-en-abîme*, como hemos adelantado, surge una duplicación de su sentido global o de esta instancia final profética y salvacionista¹¹. Podríamos decir que esta responde al mundo alterado y decadente de la primera guerra mundial con la revelación de la promesa de una redención americana bajo el emblema del Crucero. Entonces concluiremos lo siguiente: el poeta creacionista duplica igualmente la estructura del poema y esta traviesa operación secreta en el título del poema *Ecuatorial*.

Como hicimos en el caso del poema “Mares árticos” que cierra el libro de *Poemas árticos*, una clave significativa se revela en una lectura anagramática. En este caso la palabra que da título al poema, *Ecuatorial*, encierra la inscripción anagramática de dos palabras en ese solo nombre, estas son: *cielo au[s]tral*. Como buen jeroglífico escrito al revés en la Torre Eiffel, que quiere mostrar y ocultar al mismo tiempo su secreto, apunta hacia la significancia sin decirla o deletrearla enteramente, deja algún vacío. El anagrama hallado carece de la letra [s] y, por otra parte, usa dos veces de la letra *l*. El poeta ha dejado este jeroglífico anagramáticamente – escrito al revés – en el mundo europeo, que orienta y apunta hacia el mundo nuevo en que la humanidad se renueva iluminada por las lámparas cósmicas de la Cruz del Sur, que resplandecen en el ‘cielo austral’, el nuevo cielo prometido.

¹¹ Oscar Hahn 1998 apunta a esos mismos versos para significar el propósito interpretativo de su ensayo, “poniendo al derecho los jeroglíficos grabados en [...] esa torre de palabras que es *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro” (38)

LENGUAJE POÉTICO

El lenguaje poético de Huidobro descansa fundamentalmente en la serie de figuras que Huidobro llama ‘imagen creada’, ‘la descripción o situación creada’ y el ‘concepto creado’. Estas figuras se definen lingüísticamente como formas de la predicación con impertinencia semántico-lingüística, es decir, como epítetos impertinentes o sintagmas en que se combinan un sustantivo y un adjetivo, morfológico o sintáctico, de implicaciones semánticas contradictorias, por ejemplo: *trinchera ecuatorial*, que implican las notas semánticas material / no material; y las de dimensionalidad contradictoria, cósmica/no cósmica; predicaciones verbales impertinentes, en que se combina un sujeto con un verbo y predicados de implicaciones contradictorias, por ejemplo: *Una sombra rodó sobre la falda de los montes / Donde el viejo organista hace cantar las selvas*. Se trata de dos ‘situaciones creadas’ coordinadas: en la primera de las cuales, sujeto verbo y predicado circunstancial implican notas semánticas contradictorias de material/no material, animado/no animado, ejemplo en que las desviaciones constituyen imágenes de uso (*falda de los montes*); mientras la segunda es la combinación del verbo con un complemento indirecto impertinente el que genera la predicación impertinente, por contradicción de humano/no humano o animado/no animado (*hace cantar las selvas*).

La segunda de las figuras creacionistas, los ‘conceptos creados’, son predicaciones nominales impertinentes por combinación de un sujeto, una cópula verbal y atributos contradictorios, por ejemplo: *Las estrellas /que caían / Eran luciérnagas del musgo*, que implican la contradicción de cósmico/no cósmico y dimensionalmente de lo mínimo/máximo, dentro del rasgo común de luminosidad. En tanto que el sujeto muestra una predicación, frase subordinada adjetiva, que combina contradictoriamente lo fijo/no fijo, lo cual produce el efecto apocalíptico o remite a ‘estrellas fugaces’ como simple imagen de uso.

Veamos ahora, para terminar, algunos ejemplos importantes en donde la visión testimonia la fácil referencia a lo ordinario y la creacionista alteración de la realidad para consolidar o plasmar lo insólito e inhabitual, objeto nuevo puesto en el ser a que aspira la poética creacionista.

Entre éstos vamos a seleccionar algunas de las llamadas imágenes múltiples porque en su factura convergen varios planos diversos de realidad y varias implicaciones del sentido.

En el orden de la guerra se despliegan algunos tópicos cristológicos. En la visión o situación creada convergen los planos de la cruz de Cristo, el aeroplano, la paloma y el hombre, y las implicaciones de lo divino, mecánico, animal y humano, en una superposición característicamente cubista:

El divino aeroplano
Traía un ramo de olivo entre las manos

Estará claro que el resorte de deslexicalización es aquí decisivo y poderoso. Si se dijera: 'el divino señor traía un ramo de olivo entre las manos', desaparecería por completo el efecto poético creacionista. Lo mismo ocurriría si nos remitimos a la paloma del *Génesis* que trae el ramo de olivo en el pico después del Diluvio universal, que es la imagen efectivamente deslexicalizada.

Otro ejemplo semejante es:

La luna nueva
con las jarcias rotas
Ancló en Marsella esta mañana

Si se dijera que 'el velero con las jarcias rotas ancló en Marsella esta mañana', no habría efecto inhabitual y por consiguiente no hay imagen creada o situación creada. La imagen se genera en la deslexicalización de la oración convencional. La contradicción entre lo celeste y lo terrestre, entre lo dimensionalmente contrapuesto y desigual, el azar que parece detener la luna en la bahía. En fin, la aproximación justa entre las formas cósmicas de la luna nueva desdibujada en la madrugada, de los jirones de nubes que semejan jarcias rotas, la posición de la luna, su aparente inmovilidad, despierta las vibraciones creacionistas de la imagen continuada.

En una nueva imagen creada múltiple, en el orden del viaje, la siguiente visión atrae, primero, los planos de la serpiente y el tren, merced al recurso simple de la deslexicalización; luego, el rastro, metaforización de los rieles, metonímicamente ligado a la guitarra por mediación de la imagen de las 'cuerdas' de su rastro, en que cuerdas y rieles se acompañan correspondientemente de durmientes y trastes para integrar la imagen visual; metafórica y asociativamente se vinculan los planos del faro de la locomotora, metaforizado en el *ojo*, la brasa del *cigarro* (metáfora del sol poniente), la lámpara/*pipa*, (brasa de la pipa), de Diógenes, imagen múltiple y continuada que complica el viaje y la búsqueda, y las sensaciones de luz y de sonido, tiempo y espacio, y los planos estacionales, celestes y terrestres, biológicos, mecánicos, marinos y cotidianos:

- Hace seis meses solamente
 Dejé la ecuatorial recién cortada
 110 En la tumba guerrera del esclavo paciente
 Corona de piedad sobre la estupidez humana
 Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 115 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (Altazor, I)

Los ecos de la revolución de octubre le llevarían a secularizar violentamente la Revelación:

- 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
 120 La única esperanza
 La última esperanza

Sabemos que Huidobro fue, entre los poetas, el primero y el más avanzado en su militancia política. También fue el primero en denunciar las contradicciones y en separarse de los lineamientos de esa militancia y en rechazar el mundo dividido que le tocó vivir y en el que participó activamente. Paradojas del poeta puro que disputó a los ardorosos poetas y escritores hispanoamericanos de su tiempo la imposición de un destino instrumental para su poesía. Quedan en su poema, con todo, denunciadas la guerra y sus destrucciones; la modernidad, sus esperanzas y sus proyectos frustrados o no todavía cumplidos; y afirmada la renovación constante de la vida, la persistencia del canto en medio de las ruinas, y el triunfo de la poesía sobre el poder. En la genealogía de su poesía, anticipa la descendencia de *Altazor* y los contenidos fundamentales de su canto I: la más lúcida, angustiosa y vehemente crítica de la modernidad que poseemos en la poesía de nuestra lengua.

ABSTRACT

Ecuatorial es un poema largo regulado por anáforas y repeticiones; generado por la matriz del despertar que deriva en varias amplificaciones de un nuevo ver, explorar y cantar; colmado de imágenes alusivas de viaje, de guerra y de apocalíptico fin del mundo. Todo ello se muestra en la dirección contraria al viaje original del hablante –viaje que resulta ser así un extravío– y lo reconduce al Sur. Es decir, al espacio que había abandonado en el plan del conocimiento y la aventura, que se revela luego como el lugar privilegiado de la renovación de los tiempos.

Ecuatorial is a long poem regulated by anaphora and repetition, generated by a matrix of awakening deriving into various amplifications of a new way of seeing, exploring and singing, brimming with images of travel, war and of an apocalyptic world-end. All of that is shown as going in a direction contrary to the original voyage of the lyric voice –a voyage which by going astray– redirects the voice back to the South. That is, the space that had been given up in its search for knowledge and adventure, will later on reveal itself as the privileged place for the renewal of time.