

# VICENTE HUIDOBRO, POETA MARIANO

*Oscar Hahn*

Universidad de Iowa

Uno de los postulados de Octavio Paz en *El arco y la lira* sostiene que la función de la poesía moderna es llenar el vacío dejado por las iglesias actuales<sup>1</sup>. Esto implica aceptar que la fundación de un espacio trascendente es ingénita a la naturaleza humana. Si no fuera así, no cabría hablar de una zona vacía, ya que ésta lo es sólo porque ha sido desprovista de aquello que la colmaba, y está allí, abierta a constituirse en espacio pletórico. No creo que las observaciones de Paz sean válidas para toda la poesía hispanoamericana. De hecho me parece que las tentativas del prosaísmo están dirigidas más bien a desacralizar la existencia. En cambio el aserto de Paz puede aplicarse en forma cabal a las obras de la vanguardia y, muy específicamente, a la poesía de Vicente Huidobro.

Vástago de una familia católica y conservadora, Huidobro realiza sus primeros estudios escolares en el colegio jesuita de San Ignacio, en Santiago de Chile; pero su permanencia en esa institución está llena de dificultades. Cuando Huidobro se percató de que el dogmatismo de los jesuitas, aceptable en materias doctrinales, es trasladado a otras esferas de la vida y de la cultura, ahogando su inquieto espíritu crítico, decide rebelarse y despeja el espacio del catolicismo, destruyendo sus íconos, en una actitud literalmente iconoclasta.

Esta ruptura es descrita por el mismo Huidobro en *Pasando y pasando*, colección de artículos y notas impresa en 1914<sup>2</sup>. El propósito evidente de la proca titulada "Yo" (651-660), es restarle autoridad moral a la Compañía de Jesús para exigir obediencia. Dice Huidobro que los jesuitas se caracterizan "por su sed de mando, y por su afán de ser consultados para pontificar y darse humos de sabios", y que viven en "un ambiente de falsedad y de engaño". Y en cuanto a que San Ignacio les hubiera enseñado a ser "hijos de obediencia", afirma que el Santo predicó con las palabras, pero no con los hechos, porque los fundadores de la Compañía se permitieron en 1541, discutir, corregir e incluso aceptar o rechazar determinados aspectos de la Bula del Papa Paulo III, sobre la constitución de la Orden. "He aquí un modelo de obediencia —dice el poeta con ironía—; véase cómo el Santo Padre Igna-

<sup>1</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1970, p. 118.

<sup>2</sup>Las citas, mención de páginas y otras referencias a escritos del poeta, remiten a Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, Tomo I.

cio obedecía al Sumo Pontífice". Sin embargo Huidobro acepta sin vacilar la autoridad de Santa Teresa, vislumbrándose de este modo el conflicto entre las figuras matriarcales y las patriarcales, que regirá sus vaivenes religiosos.

Desligado entonces de casi todas sus ataduras con la Iglesia Católica, sólo le falta poner en jaque a Dios mismo. Los albores de esa empresa que culmina en *Altazor*, se vislumbran también en *Pasando y Pasando*, cuando en las palabras finales de "Yo" declara: "Hoy no creo firmemente en nada, estoy convencido de que los filósofos sólo dan palos de ciego y que la verdadera verdad está en la médula de Nuestro Señor, *suponiendo que exista*" (el subrayado es mío; p. 680). Por cierto que el libro es retirado de circulación por su padre, don Vicente García Huidobro García Huidobro.

La intransable adhesión del poeta hacia la suprema expresión matriarcal, la Virgen María, es patente desde *Ecos del alma* (1911), su primer libro de versos, que incluye cuatro composiciones dedicadas al tema mariano. Tienen escaso valor literario, pero retrospectivamente adquieren relevancia como fragmentos del discurso huidobriano para-religioso. En el poema "A la Santísima Virgen" (21-22), María es fundamentalmente la musa inspiradora de poesía. En "Stabat Mater" (29-30), es la madre que sufre a los pies del Crucificado. En "Sáficos a la Virgen" es auxilio y consuelo de los afligidos; y es la reina del mar y el faro de los naufragos en "Despojo Santo" (60-70).

Muchos años más tarde, en 1931, y aunque Huidobro ya ha roto ostentosa y categóricamente con el cristianismo, María reaparece en el "Prefacio" de *Altazor*, en medio de una atmósfera creacionista. Después de las menciones anticristianas que la preceden, uno esperaría que la Virgen fuera integrada también al sistema contestatario que preside la obra, pero nada de eso ocurre; muy por el contrario, María es presentada con gran veneración y respeto, porque es la única "sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea a medias"; pero sobre todo, porque es la expresión máxima del amor: "Amame, hijo mío —dice ella—, pues adoro tu poesía", emergiendo al mismo tiempo como musa inspiradora, al igual que en el poema "A la Santísima Virgen", de *Ecos del alma*. Su aparición es cerrada con las siguientes palabras de *Altazor*: "Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas. Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas. Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo gracias y se alejó sentada en su rosa blanda" (382-383). Pero no se trata de un alejamiento definitivo. Todo el marianismo huidobriano, que hasta este punto era abierto y explícito, se reanuda posteriormente, pero de manera soterrada y casi secreta.

Jaime Concha ha señalado con acierto los motivos literarios que gobiernan el Canto I de *Altazor*: la soledad, el anhelo de eternidad, la poesía, y de qué modo se resuelven en el Canto II, en la persona de la Amada<sup>3</sup>. Sin embargo, es preciso añadir una nueva perspectiva. En efecto, el Canto II es un elogio a la mujer, pero se trata de una mujer que adquiere dimensiones extrahumanas, sobrenaturales, porque está diseñada sobre el modelo de un ser también extrahumano y sobrenatural: la Virgen María.

La divinización o angelización de la amada es frecuente en la poesía medieval europea, y su tipo más acabado es por cierto la Beatriz de la *Divina Comedia*, que como sus congéneres aparece descrita en términos cósmicos y extranaturales. Paralelamente, surge y se desarrolla el culto de la Virgen María, que por su parte es elogiada en los himnos religiosos con imágenes y conceptos análogos a los empleados en la poesía amorosa cortesana de ca-

<sup>3</sup>Jaime Concha, "Altazor, de Vicente Huidobro", *Anales de la Universidad de Chile*, n. 133 (1965), pp. 113-136.

rácter profano. El Canto II de *Altazor* pertenece sin duda a esta tradición poética, según los rasgos con que la define Joseph Bédier:

Ce qui lui est propre, c'est d'avoir conçu l'amour comme un culte qui s'adresse a un objet excellent et se fonde, comme l'amour chrétien, sur l'infinie disproportion du mérite au désir; —comme un école nécessaire d'honneur, qui fait valoir l'amant et transforme les vilains en courtois; —comme un servage volontaire qui recèle un pouvoir ennoblissant, et fait consister dans la souffrance la dignité et la beauté de la passion<sup>4</sup>.

Significativamente, el Canto II congrega todos los elementos diseminados en los poemas de Huidobro dedicados a la Virgen. En "Despojo santo", la estatua de María está ubicada junto a un rosal, que se seca cuando la efigie sufre los embates de una tempestad marina. De modo afín, en el "Prefacio" de *Altazor* la Virgen flota por el espacio sentada en una rosa. Y en el Canto II, después de las invocaciones a la mujer, "la tierra se prolonga de rosa en rosa" (400). Tanto María como la amada de los cantos profanos son simbolizadas en la poesía medieval, bajo la especie de una rosa<sup>5</sup>.

Otro de los factores dignos de subrayarse remite al vínculo entre María y el mar, evidente en uno de sus nombres tradicionales: *Stella Maris*. Esta denominación hace sistema con la metáfora "la mar del mundo", en cuyas aguas turbulentas naufragan los que carecen de guía y amparo. En "Sáficos a la Virgen" la figura matriarcal es invocada de este modo: "Líbrame, Madre, al embestir furioso / de esas oleadas de la mar del mundo", y "Dame una tabla donde pueda asirme / muéstrame un faro cuya luz me guíe". Pues bien, en el Canto I de *Altazor*, después de proclamar su soledad y su desamparo, el hablante interroga desesperanzado: "A qué buscáis el faro poniente / Vestido de su propia cabellera?" (397). En cambio en el Canto II, que es un verdadero himno de esperanza, elogia a la mujer diciéndole: "Cuando las barcas zozobran y el río arrastra troncos de árbol eres una lámpara de carne en la tormenta" (403); y más adelante: "Eres más hermosa... que un faro en la neblina buscando a quien salvar" (404).

Que la Virgen y la Amada son entes intercambiables, es perceptible en todos los estratos del poema, pero queremos enfatizar dicho fenómeno en el plano de la composición de dos secuencias. En el "Prefacio", inmediatamente después de que la Virgen se aleja de *Altazor*, aparece el siguiente verso: "Y heme aquí solo como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos" (383). Es decir, y en consonancia con la tradición mariana, la ausencia de la Virgen provoca la desolación y el desconsuelo del que le rinde culto. Por otra parte, la alusión a la orfandad subraya el carácter materno de María, y la mención del naufragio reafirma nuestras apreciaciones sobre este punto. Una situación equivalente ocurre en el Canto II. El Canto empieza con la alabanza a la mujer, sigue una segunda estrofa en la que se habla de la partida de la amada y una tercera en la que se pregunta por la ausente. Ahora bien, al igual que en el "Prefacio", la ausencia de la invocada atrae frases que describen la pesadumbre y la condición desvalida del hablante, incluyendo las previsibles imágenes marinas:

<sup>4</sup>Joseph Bédier, "Les Fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Age", *Revue des deux mondes*, Mayo (1896), p. 172.

<sup>5</sup>La traducción al latín/ carolingio del *Hymnos Akathistos* puso en circulación en Occidente la representación de la Virgen como una rosa. El monje bizantino Joseph Hymnographus, en su *Mariale*, la llama

Heme aquí solo entre mares desiertos  
Solo como la pluma que se cae de un pájaro en la noche  
Heme aquí en una torre de frío  
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos (401).

Los dos últimos versos apuntan a otro símbolo tradicional: el manto de María como refugio y protección del desolado. En "Sáficos a la Virgen" el hablante imploraba: "Bajo tu manto en las terribles luchas / guárdame siempre del helado cierzo". Análogamente, en el Canto II pregunta a la amada: "¿Qué sería la vida si no hubieras nacido?"; y la voz lírica responde: "Un cometa sin manto muriéndose de frío" (402).

Muchas imágenes diseminadas a través del Canto II revelan el proceso de divinización de la mujer. Así ocurre con los vocativos "dadora de infinito" e "inocente armonía", y con los versos "se hace más alto el cielo en tu presencia" y "sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad" (401). Son también elocuentes: este verdadero ícono de la Virgen y su aureola: "Tu frente luminosa como un anillo de Dios / más firme que todo en la flora del cielo" (402), y la siguiente unidad de sentido que parece resumir todo lo que hemos venido postulando, y que incluso conecta el Canto II con los textos marianos de *Ecos del alma*:

Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas  
de un Dios encontrado en alguna parte  
Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú  
el pájaro de antaño en la clave del poeta (403).

Fundándonos en nuestros planteamientos anteriores, podemos decir ahora que cuando Altazor busca en el Canto I "un ser materno donde se duerma el corazón" y "una mano que acaricie los latidos de la fiebre", y cuando se agrega que dicha búsqueda se lleva a cabo "en la fauna del cielo" (388), ya no nos queda duda de que hay en esas líneas una profunda nostalgia de la figura celestial materna. Esa nostalgia se proyecta en el Canto II y contribuye a diseñar la visión cósmica de la amada<sup>6</sup>. Como contrapartida, y en cuanto sede misma del principio de autoridad patriarcal, Dios es tratado sin el menor respeto. Altazor anuncia, con ecos de Nietzsche, que está bailando "un fox-trot" / sobre el sepulcro de Dios" (393), e incluso llega a llamarlo "Dios pútrido" (388).

Ahora bien, el vacío dejado por Dios es cubierto en los poemas por un nuevo personaje: el creador de mundos verbales, el poeta creacionista, representado por Altazor. Pero este proceso no se detiene ahí, porque también se desaloja a Jesucristo, es decir a otra de las personas masculinas de la iconografía católica, para sustituirlo por una suerte de Anticristo, que empieza a delinearse en *Ecuatorial* y cuyo advenimiento es anunciado en *Altazor* con la frase: "Nací a los treinta y tres años el día de la muerte de Cristo" (381)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>"rosa divina". Y Alfonso X, en las *Cantigas*, "rosa das rosas". Véase Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1968, Vol. II, pp. 181 y ss.

<sup>7</sup>A propósito de estas influencias recíprocas, es útil recordar que el apelativo "Notre Dame", que desde la Edad Media se aplica a la Virgen, proviene directamente de la poesía amorosa provenzal, Cfr. Gustavo Cohen, *Lettres chrétiennes au Moyen-Age*, Paris, Librairie A. Fayard, 1957, p. 25.

<sup>8</sup>Sobre este punto puede verse mi artículo "Vicente Huidobro o la

De este modo, Huidobro llena el espacio masculino, vacante en los binomios Dios / Virgen Esposa, Jesucristo / Virgen Madre, con un personaje móvil que adquiere ya simultánea, ya alternadamente, los atributos de los dos seres patriarcales. El elemento femenino, a su vez, concentra todos los signos de la trascendencia, en su múltiple rol de ser que incita y da amor, musa inspiradora y fundamento del principio materno, impulsando al hablante de los poemas a ejercer una función complementaria. La representación de Dios como una especie de rival amoroso, implícita en las palabras anteriores, no es una nueva excentricidad de Huidobro, sino que se sustenta en la misma tradición cortesana a la que ya hemos hecho referencia. Cabe recordar, por ejemplo, que Raimbaut d'Orange, uno de los principales trovadores provenzales del siglo XII, se dirige a Dios en el Poema 22 como si fuera su adversario en las lides del amor<sup>8</sup>.

Una de las teorías que tratan de explicar el significado del amor cortés, lo describe como una fantasía colectiva, generada por una fijación materna de origen infantil, en la que se recrea el Complejo de Edipo bajo la forma de un triángulo amoroso<sup>9</sup>. Movido por mi tendencia a calibrar con desconfianza toda simplificación basada esquemáticamente en conceptos freudianos, yo habría preferido desestimar la hipótesis citada; pero después de examinar el tema mariano en la poesía de Vicente Huidobro, la verdad es que la idea de la fijación materna no me parece infundada. Sobre todo cuando se releen las siguientes palabras que pronuncia la Virgen en el *Prefacio de Altazor*:

“Digo siempre adiós, y me quedo”.

---

voluntad inaugural, en *Revista Iberoamericana*, ns. 106-107 (1979). pp. 19-27.

<sup>8</sup>Véase Peter Dronke, opus cit., pp. 98-112.

<sup>9</sup>Cfr. Roger Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love*, Manchester, Manchester University Press, 1977, pp. 100-102.