

ANTE LA “CRUZ DEL SUR”: UNA LECTURA DE *ECUATORIAL* DE
VICENTE HUIDOBRO

*IN LIGHT OF “CRUZ DEL SUR”: A READING OF ECUATORIAL BY
VICENTE HUIDOBRO*

Camilo Retamales Viveros
Universidad de Chile
camilo.retamalesv@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo examina la imagen encabezada por el verso “CRUZ DEL SUR”, al final de *Ecuadorial* de Vicente Huidobro, como eje en torno al cual el poema genera un tipo particular de recepción desde la que se hacen visibles los motivos y procedimientos desplegados en la escritura, a la vez que se constituye en un objeto autónomo producido por relaciones verbales, en correspondencia con la concepción creacionista del poema como un hecho nuevo.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro, imagen, lectura, creacionismo, objeto autónomo.

ABSTRACT

This paper focuses on the image that begins with the verse “CRUZ DEL SUR” in *Ecuadorial* by Vicente Huidobro as an axis around which the poem produces a particular reader response that exhibits the motifs and procedures developed by its writing, and furthermore as an autonomous object produced by verbal relations, in accordance with the creationist conception of the poem as a new event.

KEY WORDS: *Vicente Huidobro, image, reading, creationism, autonomous object.*

Recibido: 25 de marzo de 2023.

Aceptado: 11 de octubre de 2023.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo desarrolla una propuesta de lectura de *Ecuatorial* de Vicente Huidobro, que distingue en la imagen final de la cruz la creación de un objeto resultante de una red de relaciones verbales desplegada en la escritura. Esta red, construida a partir de elementos que evocan diversos referentes, confiere al objeto la autonomía de un hecho nuevo (“L’artiste prend ses motifs et ses éléments dans le monde objectif, les transforme et les combine, les rend au monde objectif sous forme de faits nouveaux” *La création pure*¹ 1305), y produce un tipo particular de recepción que revela la articulación de los signos, caracterizada en una primera instancia por una lectura regresiva (seguimos de cerca lo que señala Sucre: “La articulación que practica Huidobro exige, por tanto, otro tipo de lectura: progresiva y regresiva a la vez, continuamente sometida a la ambigüedad y a la corrección”² 92), convirtiendo así la imagen en unidad de análisis de motivos y procedimientos escriturales presentes en el poema.

2. EL OBJETO Y LA LECTURA

La recurrencia de entidades verbales o “motivos verbales”, como los llama Sucre (93), y la creación en y por el poema de relaciones entre las palabras, produce en *Ecuatorial* una lectura obligada a andar y desandar el recorrido de los signos, recorrido que no ofrece una orientación lineal unívoca, desplegada “narrativamente” desde un principio hasta un final (aunque se juegue con los signos del principio y del fin, “Alfa” y “Omega”, lo que permite a Larrea afirmar que “*Ecuatorial* se proyecta a una situación escatológica con todas sus catástrofes [...] para terminar anunciando <<el fin del universo>>”, 220), sino que semeja más bien la organización cubista de un objeto creado³, o bien una estructura cuyos componentes operan, por así decirlo, más en el paradigma que en el sintagma⁴. Este rasgo compositivo, en la imagen que nos ocupa,

¹ Todas las citas de obras de Vicente Huidobro corresponden a *Obra Poética*, 2003, edición a cargo de Cedomil Goic.

² Entenderé pues que esta recepción motivada por el texto (si bien Sucre la concibe como una lectura simultáneamente progresiva y regresiva, mi propuesta distinguirá analíticamente la lectura regresiva como su primer momento hermenéutico) es una producción, virtualmente inagotable, de relecturas que desteejen y rehacen la trama verbal, interrogando los signos en su articulación, esto es, en sus combinaciones, imantaciones, variaciones y efectos de sentido. Se trata –volveré sobre esto– de la lectura como experiencia formal.

³ La dedicatoria del poema a Pablo Picasso es leída por Goic como una respuesta poética al cubismo. Cfr. Goic 2003, “Introducción” a *Ecuatorial*.

⁴ Pienso en la idea de Peter Burger de que en la obra de arte inorgánica se abandona el modelo estructural sintagmático para dar paso a uno paradigmático en el que las partes se

se expresa al servicio de la creación de una entidad independiente, y aun autorreferencial, que toma prestados los referentes de la “vida” –la realidad extratextual– para crear una realidad poética (“Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante”, señala el epígrafe de *Horizon carré*). Subraya Camurati (147) la comunión entre Huidobro y el cubismo en el rechazo de lo anecdótico y descriptivo, para privilegiar la constitución de un objeto estético autónomo sobre la base de una concepción intelectual: “El vigor verdadero / Reside en la cabeza”, se lee en “Arte poética”. En el manifiesto “Le créationnisme”, amén de afirmar que el poema creado “ne peut pas exister ailleurs que dans la tête du poète”, Huidobro señala:

Je vous dirai ce que j’entends par poème créé. C’est un poème dans lequel chaque partie constitutive et tout l’ensemble présente un fait nouveau (...) Le poème créationniste se compose d’images créées, de situations créées, de concepts créés; il n’épargne aucun élément de la poésie traditionnelle, seulement, ici, ces éléments sont tous inventés sans aucun souci du réel ni de la vérité antérieure à l’acte de réalisation (1329-1330).

¿Cómo un poema ha podido darse un objeto autónomo? Esta, a mi entender, es la pregunta que la imagen de la cruz arroja hacia el final del texto como una provocación, y cuya respuesta no dice, aunque, en cierto modo, *realiza*. Esta realización, escrutada a la luz de la pregunta que nos interpela, exhibe las trazas de cierta operatoria, dentro de la que podemos distinguir inicialmente la búsqueda de una ilusión gráfica a partir de la correspondencia de la imagen con la distribución espacial de los versos:

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGNO

AVIÓN DE CRISTO (504)

Como señala Goic (*Fin del mundo* 5), la imagen tiene su antecedente, si bien no idéntico, en el poema “Aéroplane” de *Horizon carré*:

LA CROIX DU SUD

Est le seul avion

qui subsiste (456)

No obstante, cuando el lector de *Ecuadorial* llega a nuestra imagen, como al final de un recorrido, advierte en ella el peso de una acumulación que la escritura ha ido preparando en el desarrollo del poema y aun intratextualmente. Así, luego de

emancipan respecto del todo y se abandona la pretensión de un sentido totalizante propio de la obra de arte orgánica. Cfr. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 2000.

llamar la atención sobre su peculiar distribución espacial, estos versos orientan una lectura regresiva, que rastrea “al revés”, releyéndose, los encadenamientos que la hicieron posible.

Es importante señalar que esta lectura es producida por una articulación de los signos que, a la vez que evoca un referente extratextual (la Cruz del Sur), acentúa y dramatiza la tensión entre la palabra y la cosa, revelando la entidad visual en su condición de objeto verbal, signo hecho de signos, dando paso así a una experiencia formal de la lectura:

Así también la experiencia del lector, como tal, ha de ser una experiencia formal. Signos dispersos y diseminados en la página, interrupciones bruscas del verso, palabras que se aíslan y luego se ven relacionadas sorpresivamente con otras, juegos de variantes y repeticiones: el lector tiene que detenerse, primero, en esta trama verbal, visualizarla, imaginarla como un espacio o un cuerpo emblemático (...) Experiencia formal quiere decir, pues, experiencia física del lenguaje, que es el paso previo para cobrar conciencia de él (Sucre 93).

3. “SUPREMO SIGNO”

El diseño de la imagen a partir de la distribución de los versos, apuntado más arriba, vuelve nuestra mirada sobre la insistencia de dos dimensiones en tensión: lo visual y lo verbal. En atención a esto, diremos que la imagen de la cruz en *Ecuadorial* está apuntalada por una especie de doble codificación, que exige a la lectura enfrentarse a dos aspectos del signo: uno visual analógico, que tiende a lo pictórico, y otro verbal (convencional). Así, podemos representarnos una lectura que se mueve entre uno y otro: frente al aspecto analógico o icónico (en el sentido de Peirce), la lectura se detiene en el dibujo de la imagen (que hace pensar en un esbozo de caligrama o en una silueta de *papier collé*, pero sobre todo en el trazado de uniones imaginarias con que la astronomía figura sus constelaciones), cuyo efecto es sugerir astros sobre el cielo de la hoja en blanco; y, frente al verbal (en proximidad asintótica respecto del anterior), la lectura recae sobre la composición, advirtiendo una disposición organizada de tres sintagmas nominales, espaciados convencionalmente para crear una imagen mental.

La forma en que la convergencia de lo visual y lo verbal se realizará en el verso que titula este apartado, es prefigurada en el poema mediante el par “astro-signo” convocado por la significación de estos versos:

Signos hay en el cielo

Dice el astrólogo barbudo (499)

Acá, el plural “signos” es la puerta de entrada a una pluralidad de relaciones: en boca del astrólogo, “signos” son los “astros” de un ensueño constelante proyectado sobre el firmamento, y que, parafraseando a Bachelard, es como el test de Roscharch de la humanidad niña⁵ (“astros” que a su vez nos devuelven por sinécdoque a la “constelación” de la que partimos nuestra lectura), y también son los “signos” de una escritura en este “cielo” que, ante todo, es la “hoja en blanco” –nos lo enseña nuestra imagen y, antes que ella, la página misma– de los que el astrólogo es el intérprete, figura este del lector. Por eso, cuando a los citados siguen los versos “Marte / pasa a través de / Sagitario”, en estos debe advertirse no la traducción a “lenguaje poético” de materias astronómicas o astrológicas (en todo caso conocidas por Huidobro), sino el poder constelante de una escritura que activa procesos de significación a través de las relaciones entre los signos (de ahí que Hahn lea aquí la imagen de una entidad binaria –el centauro– atravesada por el planeta que evoca la guerra y la calamidad, rasgos que imantan otros motivos presentes en el poema, 21). Considerando esto último, complementaremos nuestra lectura señalando que “signos” es además la cifra de una entidad binaria que en la imagen de la cruz comporta la tensión entre dos aspectos sígnicos a través de un doble procedimiento: primero, la imagen retoma el par «signo-astro» en la punta izquierda de la cruz, al hacer del «SUPREMO SIGNO» un astro de la constelación sugerida (en calidad de denotatum), *como si* fuera su ícono; segundo, al retomar el par “signo-astro”, lo que retorna en la imagen es una *relación verbal* creada por la escritura y, de este modo, este “ícono estelar” se revela también como el signo de un *lenguaje* visual, de una codificación constituida por lo que podríamos denominar, recordando un verso de *Altazor*, “palabras estelares”.

Se trata en definitiva de procedimientos que actúan simultáneamente sobre la lectura, cuyo efecto puede describirse como sigue: es *como si* la constelación “real” evocada, una agrupación convencional de estrellas, reclamase ser leída en calidad de efecto de una codificación⁶, la que, a su vez, pone de relieve las relaciones entre los

⁵ Si pensamos en la importancia de la imagería zoológica en las constelaciones del zodiaco, cobra fuerza la resonancia de estos versos en el manifiesto citado de Huidobro, “Le créationnisme”, al anunciar el advenimiento de una nueva especie animal, el poeta: “Voici dans ces pages sur le créationnisme, mon testament poétique. Je le lègue aux poètes de demain, à ceux qui seront les premiers de cette nouvelle espèce animale, le poète, de cette nouvelle espèce qui va naître, je crois bientôt. *Il y a des signes dans le ciel!*” (el énfasis es mío, 1336).

⁶ Si más arriba hablamos de la imagen como un esbozo de caligrama, a la luz de lo expuesto, entendemos que, a diferencia de un caligrama, en que por medio de la imitación esquemática se busca la ilusión o el reconocimiento de la cosa, la referencia a la constelación (en sí misma convencional, arbitraria) en esta imagen reclamaría un género de composiciones que desnaturalizaran la ilusión de la analogía y la revelaran como el efecto de una codificación, como el producto de un juicio de semejanza implícito.

signos (es en este sentido que debe entenderse la afirmación de Huidobro de que en el poema creado cada parte constitutiva, así como el todo, muestran un hecho nuevo: es la nueva relación entre las palabras la que transforma-recrea las palabras mismas y el conjunto) y el carácter “supremo” de estos al liberarse de una sujeción a lo real. Se dramatiza en la lectura una suerte de caída sideral de lo extratextual (tal vez ya anticipada: “Las estrellas / que caían / Eran luciérnagas del musgo”, 492) y el ascenso de una *relación* que transforma la imagen en una escritura jeroglífica, es decir, cuyos signos se comportan como figuras codificadas que exigen un desciframiento.

La escritura jeroglífica y la lectura como desciframiento “al revés” (agregamos nosotros: de un supremo signo autosuficiente, relacional) se revela, a partir de las reflexiones precedentes, como un motivo ya tratado en el poema, en el momento en que un hablante plural se dirige a “Los hombres de mañana”, esto es, a los intérpretes-astrólogos de palabras estelares, a los descifradores de supremos signos, a los lectores:

Los hombres de mañana

Vendrán a descifrar los jeroglíficos

Que dejamos ahora

Escritos al revés

Entre los hierros de la Torre Eiffel⁷ (501)

La lectura al revés del jeroglífico de la cruz nos muestra no solo que su correlato, la *escritura al revés*, ya se encontraba como un motivo en el poema, sino que este tiene la función de activar otro tipo de regresión, paralela a la desplegada en los signos, ahora en el tiempo. En efecto, esta estrofa nos habla del tiempo y de un cierto orden temporal efectuado en la escritura. Los términos “mañana” y “ahora” adquieren relieve al interior de una sintaxis que subordina este último a aquel. Goic (*La poesía* 164) ha destacado el carácter paratáctico de la escritura de Huidobro, que la acerca al procedimiento cubista de la yuxtaposición, no obstante, acá me interesa destacar la hipotaxis del “ahora”, a través de la subordinada de relativo, que debe leerse como anticipamos de acuerdo con el motivo de la escritura-lectura al revés. De aquí se desprende que, al lado del movimiento invertido de los signos, el encadenamiento

⁷ Siguiendo una observación de Óscar Hahn, entendemos que la torre Eiffel es la torre de los cubistas y de los poetas vanguardistas, asociada por Huidobro con lo aviar y el canto: “Volière du monde / Chante” (*Tour Eiffel*), y en cuya boca pone estas palabras: “DANS MA TÊTE UN OISEAU CHANTE TOUTE L’ANNÉE” (617). Veremos que estas asociaciones también convergen a su manera en nuestro jeroglífico.

verbal efectúa una inversión temporal que hace avanzar el texto hacia el pasado, un pasado que se funde con el *ahora* de la inscripción de los signos-jeroglíficos. Pero ¿hacia cuándo? Por supuesto que este *ahora* no emerge para satisfacer alguna curiosidad anecdótica del contexto de enunciación, sino para enunciar una pregunta sobre el tiempo, sobre un orden temporal inaugurado en la trama verbal (un orden atento, como Jano, simultáneamente al final y al comienzo). En todo el poema, solo una fecha reclama para sí una centralidad significativa:

Un reloj verde

Anuncia el año

1917

LLUEVE (499)

Tanto por sus cualidades tipográficas y su posición espacial en el poema, como también por sus resonancias intertextuales o transtextuales, esta fecha configura lo que, en términos de Ricoeur, llamaremos un “momento axial” (787), esto es, un acontecimiento que inaugura el tiempo del calendario y que opera como el eje de referencia respecto del cual se distribuyen las determinaciones temporales de pasado, presente y futuro. Es la fecha de la Revolución rusa y de los estertores de la Primera Guerra Mundial. En una entrevista con Carlos Vattier, Huidobro recuerda esos años:

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 (2).

Ecuadorial nos sitúa en este momento en que se percibe el “final de la refriega”, marcado por un acontecimiento que inaugura un tiempo nuevo (“Mi reloj perdió todas sus horas”) y hace posible al hablante recorrer un “Siglo cortado en dos”, permitiéndonos entender el título del poema no solo en el sentido del paralelo 0°, en su acepción geográfica, sino también como el punto cero del momento axial, que distribuye el tiempo y lo divide, como bien advierte Goic (*Fin del mundo* 27), entre un tiempo de muerte y otro de renovación.

4. “AVIÓN DE CRISTO”

Múltiples son las alusiones en el poema a estos dos grandes tiempos, pero quizás la que con mayor fuerza los concentra y resume, con similar procedimiento al observado respecto del momento axial, es la siguiente:

Y ayer vi muerta entre las rosas

La amatista de Roma

ALFA

OMEGA

DILUVIO

ARCO IRIS

Cuántas veces la vida habrá recommenzado (503)

Principio y fin, muerte y renovación son tratados como fenómenos complementarios en el marco de un discurso que convoca motivos escatológicos (“Alfa y Omega”, al igual que otras referencias en el texto, remiten al *Apocalipsis*) y una visión cíclica de la historia: la escatología, dice Mircea Eliade (58), prefigura una cosmogonía del porvenir.

Para que un nuevo acontecimiento axial fuera posible ha debido decaer y terminar una era anterior: la era cristiana. Hahn (22) y Larrea (237) entienden la muerte de la “amatista de Roma” como la muerte de la Iglesia de Roma y, por metonimia, del cristianismo. Tenemos entonces que tras el “DILUVIO” –en intertexto con el diluvio genesíaco– que da fin a la era cristiana viene el “ARCO IRIS” de un nuevo amanecer que, como ya nos previene la lectura regresiva, ha ocurrido también *antes*:

El divino aeroplano

Traía un ramo de olivo entre las manos (494)

Tras el diluvio, la divinidad se hace presente con una promesa de paz, pero el portador del ramo de olivo no es ya la paloma del *Génesis*, sino que se trata de un objeto mecánico, antropomorfo y divinizado, vocablo de innovación técnica a tono con la era del *esprit nouveau*, componiendo lo que Goic llama una imagen deslexicalizada (*Fin del mundo* 26) o, diríamos más bien, una resemantización léxica que genera constelaciones de palabras vinculadas por la escritura. Este vínculo se produce a través de asociaciones metonímicas que relacionan la “paloma” (y por extensión las “aves”) con el “aeroplano”, a partir de rasgos compartidos como la capacidad de vuelo o las alas (la relación comprende también otros seres alados como los “ángeles”). También se integra en este encadenamiento la “cruz”, a partir de la forma del referente (por la semejanza entre la “cruz” y el “aeroplano-ave” con las alas extendidas), “figuras axiales todas basadas en la intersección de un principio horizontal por otro vertical” (Hahn 26). Esta red de relaciones, como señala Yúdice (58), se va construyendo a través de las distintas obras del periodo (ver los análisis de *Horizon Carré* y *Hallali*) y resuena también en obras de otros poetas, por ejemplo, en el poema “Zone” de Apollinaire.

Ejemplos estos de imágenes que se hacen eco de ese estado de crisis cultural y espiritual desplegado a lo largo del poema, y que acá se expresa en torno al tema de la “búsqueda” (de los Reyes Magos y de los santos), una búsqueda infructuosa o ardua (del niño Dios, de un lugar donde consagrarse a la divinidad). No obstante, la divinidad también confluye en el surgimiento de entidades híbridas que, de acuerdo a lo señalado más arriba, obedecen a encadenamientos verbales por contigüidad de sentido:

Hacia el solo aeroplano
 Que cantará un día en el azul
 Se alzaré de los años
 Una bandada de manos (504)

La red de relaciones analizada nos permite así apreciar la connotación mesiánica del surgimiento de este aeroplano que canta como un ave (respuesta y esperanza tras la “búsqueda” infructuosa de los ejemplos anteriores), y cuyo advenimiento saludan las manos reunidas a su vez como pájaros.

Finalmente, es este contexto, tal como lo hemos descrito hasta acá, el que subyace y prepara el advenimiento del verso del cabo derecho de nuestra imagen, con el que hemos titulado esta sección. Así, de este caldo primigenio que funde lo humano, lo divino, lo mecánico, la guerra y la renovación cosmogónica, surge también un “Cristo”, pero un Cristo aéreo cuyo signo ostenta la divisa de esta nueva era de seres alados mecanizados (“EL RUISEÑOR MECÁNICO HA CANTADO” 503). Solo la parusía de este nuevo Cristo, fruto de un cúmulo de relaciones motivadas por la escritura, puede reclamar autonomía y emerger al alero de nuestra imagen en la forma de un objeto creado: “AVIÓN DE CRISTO”⁸.

5. “CRUZ DEL SUR”

Llegamos a la punta vertical de nuestra imagen (al revés, dejando el principio para el final), al verso que encabeza y corona la red de relaciones construida, en lo

⁸ Los versos “Biplanos encinta / pariendo al vuelo entre la niebla” (496) -con una heterosis de número que recuerda a Darío cuando invita a “dejar a las otras ocho [musas] encinta”, si bien en la versión francesa de *Ecuadorial* se lee “enceintes”- podrían sugerir una alusión a la Mujer encinta del Apocalipsis –asociada con Sión, la Iglesia y la Virgen María- quien da a luz al Hijo de la era mesiánica, permitiendo su comprensión en el texto a la manera de una figura (esto es, siguiendo a Auerbach, una entidad que se vincula con otra que la consuma) de ese “otro parto” que abre un tiempo de renovación.

que podría denominarse el momento metaescritural de la imagen, ya que “CRUZ DEL SUR” no solo evoca la constelación que sugieren las palabras en su distribución espacial, sino que hace un guiño al propio procedimiento escritural de encadenamientos léxicos en red que venimos analizando. De este modo, leemos en una suerte de *mise en abîme* la presencia de la palabra “CRUZ” en el verso, presencia que subraya su articulación, establecida a lo largo de la trama verbal, con “AVIÓN DE CRISTO”. Podemos descomponer esta relación y observar que la “CRUZ” se relaciona, por un lado, con “avión-aeroplano”, según lo analizamos en el apartado anterior, y, por otro lado, con “Cristo”, con el que se integra doblemente: al remitir a la relación ya analizada entre Cristo-aeroplano-cruz-ave (que sintetizamos en la denominación *Cristo volador*) y, por contigüidad, al referirnos a la crucifixión en la Santa Cruz. Asimismo, la “CRUZ” se abisma al insertarse dentro de la figura de la cruz del que este verso forma parte. La palabra “SUR”, amén de componer la referencia a la constelación, connota el arribo al hemisferio sur y también al epílogo del texto, con lo que el título del poema reúne la acepción que lo refiere al Ecuador terrestre con aquella que alude a su proyección celeste (sobre el cielo figurado de la página).

Se termina de definir así una tríada o triple movimiento, sumando a los ya comentados desplazamientos en los signos y en el tiempo, el movimiento en el espacio. Cabe preguntarse en este punto, ¿cómo se ha presentado el espacio en este texto? Antes de la referencia al “SUR” en nuestra imagen, *Ecuadorial* ya hacía converger las acepciones terrestre y celeste del Ecuador:

Sobre el sendero equinoccial

Empecé a caminar (493)

El hablante “camina” sobre el Ecuador celeste, a través de un “sendero equinoccial”, espacializando en la figura del “sendero” el tiempo de los equinoccios (cuyo carácter binario “día-noche” debe leerse al lado de otros pares binarios que convoca el texto, como la distinción entre dos eras, la muerte y la renovación, lo que permite a Hahn leer en el título una “metáfora espacial del tiempo”, 20). Se trata de una figura análoga a la que permite al hablante afirmar “Yo te recorro lentamente / Siglo cortado en dos” (501), haciendo aterrizar un tiempo escindido para recorrerlo. Nuestra lectura nos muestra así uno de los procedimientos centrales para el tratamiento del espacio en este poema, que lo vincula al del tiempo, consistente en el empleo de figuras que, como señala Yúdice (62), operan una espacialización del tiempo (también se advierte en este ejemplo: “SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO”, 492).

En consideración a lo expuesto, entenderemos también en otro sentido las relaciones que exhiben los signos espaciales y temporales en el poema: tal como advertimos que la subordinación temporal hacía emerger una pregunta por el tiempo, acá la espacialización y concretización del tiempo exhibirá una pregunta por el destino

del movimiento en el espacio (un *¿a dónde?*), cuya finalidad es vincular la lectura con el motivo del destierro.

Siglo embarcado en aeroplanos ebrios

A DÓNDE IRÁS

Caminando al destierro

El último rey portaba al cuello

Una cadena de lámparas extintas (503)

Frente al siglo concretizado, como si fuera el pasajero de un aeroplano ebrio, se plantea la pregunta por su destino en la trayectoria espacial (“A DÓNDE IRÁS”), a lo que la trama verbal responde con versos que retoman-reescriben el destierro del “último rey”. A la luz de nuestra imagen, *Ecuatorial* se ofrece como puesta en obra del movimiento, en diversos planos o niveles simultáneos, el tercero de los cuales, tal como hemos visto en los otros niveles, supone la necesidad de invertirlo, de recorrerlo al revés.

Un recurso que activa la relectura del movimiento espacial, esto es, obligando a la lectura a desandar su camino, es la reiteración. Con la reiteración de la última estrofa citada, retornan los mismos versos del comienzo del poema, pero diferentes en el efecto y función que desempeñan en su estructura: si en un comienzo expresaban el motivo del destierro en un escenario de guerra y destrucción, ahora operan como el eslabón y válvula de una lectura que emprende su propio destierro tras la estela dejada por los signos. Coincidencia exacta del “¿a dónde?” con el “¿desde dónde?”, regreso de lo mismo en cuanto diferente⁹. Justamente en su condición de eslabón, estos versos nos remiten al inicio del desplazamiento, desde el norte, en una Europa menguante, entre signos de guerra y consunción:

Y en la trinchera ecuatorial

trizada a trechos

Bajo la sombra de aeroplanos vivos

⁹ Puede pensarse también como el eterno retorno nietzscheano leído por Deleuze, quien discierne dos exposiciones de la idea del eterno retorno, la del Zaratustra enfermo y la del Zaratustra convaleciente, distinguiendo en esta última la comprensión de que no se trata del retorno de lo Mismo, sino de lo múltiple y del devenir. Cfr. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 2000.

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 (491-492)

La repetición en estribillo nos devuelve aquí al contexto bélico reforzado por la primera aparición del título en el poema, adjetivando a “trinchera”, que determina el espacio textual como el sitio de una confrontación, acompañada en el verso siguiente por otra repetición, ahora en la forma de aliteración: “Y en la trinchera ecuatorial / trizada a trechos”. A su vez, la relectura incesante que el poema produce, en su dirección progresiva –recordando a Sucre– nos permite advertir en la voz “ecuatorial” (tomando el título como figura del espacio poético) un cierto devenir o metamorfosis, desde su concurrencia con el cuadro de la guerra europea y el exilio, hasta su transfiguración, tras el diluvio, con los signos de la renovación y resurgimiento vegetal:

Una mano cortada

Dejó sobre los mármoles

La línea ecuatorial recién brotada (504)

Brote introducido por el diluvio y la consecuente renovación de la vida, también por las exequias en los sitios donde tuvo lugar la guerra (“Aquella multitud de manos ásperas / Lleva coronas funerarias / Hacia los campos de batalla”). Más aún, ampliando el radio de nuestro análisis (extremando la dirección progresiva de la lectura), podemos seguir la prolongación del “brote” ecuatorial hasta el Canto I de *Altazor*, en que leemos una curiosa alusión a la obra que nos ocupa:

Hace seis meses solamente

Dejó la ecuatorial recién cortada

En la tumba guerrera del esclavo paciente

Corona de piedad sobre la estupidez humana

Soy yo que estoy hablando en este año 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró 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 (739-740)

Vemos que ya no es la mano “cortada” la que deja la línea “recién brotada”, sino que el hablante en primera persona dice haber dejado la ecuatorial “recién cortada”, cerrando tal vez el ciclo abierto en *Ecuatorial*, o bien haciendo un guiño lúdico, autoparódico, a la manera de las variaciones progresivas (Camurati 110). Además, notamos la referencia al contexto que hemos denominado “momento axial”, a través de la evocación de los años de la guerra europea y la revolución bolchevique. Situándonos más cerca del objeto de este trabajo, pienso que *Altazor* prolonga el “brote” de *Ecuatorial* también en otro sentido, refundiendo la red de relaciones que converge en torno a nuestra imagen y subjetivándola: si *Ecuatorial* culmina con el ascenso de una imagen impersonal (fruto de una acumulación que fusiona lo mecánico y lo divino, aéreo, aviario, estelar), *Altazor* en cierto modo la encarna en una subjetividad imposible, “pájaro-hombre-ángel-aviador, cosmonauta” (Concha 122), “un paracaidista y un planetoide: un pequeño cosmos que se precipita entre los astros” (Goic, *Altazor* 1599), humanizada por la conciencia doliente de sí como existencia caída y ser para la muerte.

A partir de la imagen de la cruz, *Ecuatorial* nos ha llevado de signo en signo, a través de los procedimientos de una escritura que reclama la autonomía de un objeto creado y que desencadena un proceso de relectura (regresiva, progresiva e incluso recursiva, como la espiral que se ensancha con cada vuelta) cuya prolongación inagotable emula tal vez la espera de ese otro signo absoluto, apenas entrevisto y profetizado, que nunca se realiza plenamente, el mismo que en *Temblor de cielo* hará decir: “vivimos esperando un azar, la formación de un signo sideral en ese expiatorio más allá en donde no alcanza a llegar ni el sonido de nuestras campanas” (844), de cuyo advenimiento los demás son meras prefiguraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.
- Concha, Jaime. "Altazor de Vicente Huidobro". *Anales de la Universidad de Chile*, n°133 (1965): 113-136.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994.
- Goic, Cedomil. "Altazor, de Vicente Huidobro". En: *Vicente Huidobro. Obra Poética*. Ediciones de la Universidad Católica de Chile-UNESCO-ALCA. Santiago-París-Madrid, 2003.
- . "Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial* de Vicente Huidobro". *Revista de Literatura Chilena*, n°55 (1999): 5-27.
- . *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago: Nueva Universidad, 1974.
- Hahn, Óscar. "La voluntad inaugural". En: *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago: LOM Ediciones, 1998: 27-38. Publicado originalmente como prólogo a su edición de *Ecuatorial*. Santiago: Nascimento, 1978: 5-17.
- Huidobro, Vicente. *Obra Poética*. Santiago-París-Madrid: Universidad Católica de Chile-UNESCO-ALCA, 2003.
- Larrea, Juan. "Vicente Huidobro en vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n°106-107 (1979): 213-273.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2009.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Vattier, Carlos. "Cuestionario a Vicente Huidobro". *Pro Arte*, I, n° 25 (enero 1949).
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

