

HUIDOBRO, NERUDA, ARTECHE: TRES Y UN MODO DE DECIR POÉTICOS

Cedomil Goic

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN EE.UU.

ACADEMIA CHILENA DE LA LENGUA

Me propongo abordar tres textos de otros tantos autores elegidos en consonancia con un rasgo común, pero que corresponden a instancias distintas y a modos de decir bien diferenciados, todos relacionados con la imaginación del tiempo en la poesía contemporánea. Más allá o más acá, del tiempo y la distancia que los separa, recojo tres textos que se refieren al viaje. Un texto de Pablo Neruda, el poema III de *Libro de preguntas* (1974) uno de los ocho libros póstumos del poeta, cuya última pregunta es "Hay algo más triste en el mundo / que un tren inmóvil en la lluvia". La pregunta implica la respuesta inequívoca: 'No hay nada más triste en el mundo que un tren detenido bajo la lluvia', esto es lo que realmente el poeta quiere decir. Esto es lo dicho e implicado en la pregunta. Este enunciado colma la significancia, el sentido poético, del segundo texto de que nos vamos a ocupar, el poema "Horas", de Vicente Huidobro, que encabeza el libro *Poemas árticos* (1918). Este poema, sin mencionar el sobrepajamiento negativo de la circunstancia, la representa como un cuadro —un *tableau*—, en el cual la visión espacial, que despliega un entorno bien definido, comporta todas las partes señaladas en el verso nerudiano y agrega el espacio y la noche, como rasgos diferenciales, y la percepción que lo traspasa del lento fluir del tiempo. Percepción que hace de la suspensión del viaje —modelo de estos dos textos— la experiencia dolorida de la desolación y la espera. El tercer texto, perteneciente al poeta Miguel Arteche (1926), se encuentra en su libro *Noches* (1976) y tiene la frase nerudiana por subtexto, transformado por el cambio de circunstancia y porque el modelo no es ya la suspensión del viaje, sino el partir o el quedarse, cuya formulación aparente, podría decirse, es, en primera aproximación y en su sentido menos trascendental, no necesariamente en aproximación final ni en el sentido propio del poema, como

intentaremos mostrar más adelante, 'partir c'est mourir un peu'. Pero, sí es, en su inmediata derivación, un 'memento mori'.

Los poemas postulan, todos tres en común, la tensión generada por la extrema desolación como experiencia sobrepujante, abrumadora, unas del tren, la otra del viaje en avión, en el día, en la noche, o en el amanecer: en las horas desolad/horas de la detención y de la soledad de la partida, respectivamente. En estos tres poemas, la desolación es el temple de ánimo matizado en su diversidad por el entorno, la simultaneidad y la parquedad de los medios, en el caso de Huidobro, y por la condensación interrogativa, que sabiendo más que no sabiendo, declara más que inquiera en Neruda. En el poema de Arteche es la incidencia interpretativa del hablante la que orienta el poema en una dirección determinada y matiza su temple de ánimo. En el texto huidobriano, donde el hablante está ausente, es decir, donde no está representado, las marcas orientadoras del sistema descriptivo quedan constituidas exclusivamente por la epítesis y la predicación negativas o disfóricas. En Neruda, por el juego creador de sus interrogaciones. En Arteche, por la advertencia o el aviso de la inevitabilidad de la muerte y el rechazo de la inautenticidad burguesa.

1

Dentro de la obra de Neruda, parece conveniente resaltar junto al carácter enciclopédico de sus obras mayores, una parte generalmente ignorada o postergada de su obra. Una variedad de la especie, tono y lenguaje poéticos creacionistas. El aspecto que he seleccionado se vincula a un grupo de obras publicadas en un lapso extenso que acentúan la dimensión creadora y el humor, por encima de las obras de trágica y seria proyección personal y social. Hablo de los libros que presentan la variedad de *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1957), *Navegaciones y regresos* (1959), *Estravagario* (1958), *Arte de pájaros* (1966), *Las piedras del cielo* (1970), *El corazón amarillo* (1974), *Defectos escogidos* (1974) y *Libro de las preguntas* (1974). Estos libros constituyen una parte significativa y nada despreciable de la ingente producción nerudiana. Es en el último libro mencionado donde hemos encontrado el aspecto que nos interesa considerar ahora, como hemos anticipado, en conexión con otras expresiones de lo mismo en la poesía chilena contemporánea.

El *Libro de las preguntas*¹ propone una serie muy variada de interrogantes que podría admitir la enumeración de múltiples modalidades y sentidos. Se trata de 74 textos breves numerados en romanos de I a LXXIV. Sólo, aproximadamente, un tercio de los poemas constituyen textos provistos de unidad, gracias a la común orientación autorreflexiva de las preguntas que los componen. En un tercio de estos mismos, la unidad es parcial por ruptura del sistema de restricciones impuestas por la parte dominante. La mayor parte de los textos reúne preguntas inconexas entre sí o sin carácter unitario ni por su referencia a una misma cosa ni por su intención significativa. En tres casos, el contenido se prolonga a dos o tres o más textos consecutivos: los poemas XXXV-XXXIX, dirigidos al tú, sobre la muerte; los poemas LXX y LXXI, sátira de Hitler en los infiernos, con unidad estricta; y los textos LXXIII y LXXIV, sobre el otoño, motivo persistente del libro, con unidad sólo parcial. El resto son poemas compuestos de preguntas heterogéneas, entre las cuales no es fácil ni enteramente posible descubrir unidad de otra especie que no sea el tipo mismo de oración interrogativa. Es difícil, por ello considerarlos poemas propiamente tales. Como un modo de resaltar su anárquica disposición de preguntas varias, bajo una misma signatura, habría que clasificarlos como poemas-cajón-de-sastre, en que se mezcla con descuido desorden diversos elementos.

Las oraciones interrogativas mismas abarcan en su movimiento, desde la simple curiosidad —Qué cosa irrita a los volcanes / que escupen fuego, frío y furia? (pura aliteración nerudiana) (VIII)—; la curiosidad infantil: —Si todos los ríos son dulces / De dónde saca sal el mar? O—; la elegía: —Dónde se fueron las Donaldas, / las Clorindas, las Eduvigis? (IX); el juego y la elegía: —Amor, amor, aquel y aquella / si ya no son, dónde se fueron? (XXII); el ingenio: —Cómo se llama una flor / que vuela de pájaro en pájaro? (XX); la adivinanza: —Cuál es el pájaro amarillo / que llena el nido de limones? (I); la pura greguería: —Por qué para esperar la nieve / se ha desvestido la arboleda? (XXV)—; el chiste: —Puedes amarme silabaria / y darme un beso sustantivo? (LXVII)—, y la sinestesia sin sentido, en que se regocija creadoramente el poeta: —De qué color es el olor / del llanto azul

¹Pablo Neruda, *Libro de las preguntas*. Buenos Aires, Losada, 1974.

de las violetas? (XXIII); pasando por la ironía: –Cuántas iglesias tiene el cielo? (IV); la autoironía: –Hay algo más tonto en la vida / que llamarse Pablo Neruda? (XXXII); y la sátira: –Qué dirán de mi poesía / los que no tocaron mi sangre? (X); hasta la pregunta estremecida que apunta a lo serio, anima la confesión personal y el rechazo de su infancia: –Dónde está el niño que yo fui, / sigue adentro de mí o se fue? // Sabe que no lo quise nunca / y que tampoco me quería? (XLIV); y se abre al misterio y lo insondable: –Qué significa persistir / en el callejón de la muerte? (LXII).

El texto que lleva el número III reúne varias preguntas de materias inconexas en las que se plasma una serie de cuestiones que difiere de otros textos de conexión perceptible dentro del juego de preguntas congregadas en un mismo texto. Aparece en primera aproximación como un conjunto bizarro sin conexión visible en que se mezcla lo natural con lo artificial, y en el que las cuatro preguntas que lo componen giran en torno a cuestiones diferentes. Se trata de un poema de ocho versos eneasílabos, dispuestos en cuatro dísticos, al cual afectan diversas curvas de entonación ascendente, características de las oraciones interrogativas.

III

*Dime, la rosa está desnuda
o sólo tiene ese vestido?*

*Por qué los árboles esconden
el esplendor de sus raíces?*

*Quién oye los remordimientos
del automóvil criminal?*

*Hay algo más triste en el mundo
que un tren inmóvil en la lluvia?*

Las preguntas no parecen tener respuestas, salvo la última, que enuncia una convicción y busca una confirmación o simple asentimiento. Las otras tienen implicaciones varias, entre las cuales la principal es la de lo oculto y lo manifiesto, de la significación y la expresión manifiesta. La primera apunta a lo visible y natural, y al esplendor de la belleza que le da

apariencia de objeto ornado o vestido de hermosura. La pregunta es ingenua e intencionada a la vez. La respuesta es: la belleza es pura apariencia desnuda, rica y no pobre, como implica la equívoca referencia compasiva al único vestido, a la pobreza.

La segunda, afecta negativamente a lo visible, o mejor, a la invisibilidad de lo esplendente en sí mismo, a su carácter oculto. El hablante afecta el conocimiento de la belleza oculta de las raíces, de algo que lamentablemente no se hace ordinariamente visible. Una vez más el hablante cuestiona la realidad desde el ángulo compasivo y plantea una suerte de mundo al revés, donde lo bello, paradójicamente, no coincide con lo visible y el esplendor, sino con lo oculto y soterrado. En ambas preguntas están asociadas la belleza y un misterio sutil sobre el carácter visible e invisible de lo bello; sobre el carácter oculto o patente de lo que esplende. La tercera pregunta rompe la serie trasladando la orientación objetiva hacia el mundo artificial sujeto a la humanización metafórica, por desplazamiento calificativo

*Quién oye los remordimientos
del automóvil criminal?*

es decir, del automóvil que ha causado un accidente o ha atropellado a alguien. La curiosidad es infantil, el objeto humanizado suscita, nuevamente, la compasión. La respuesta a la pregunta es: nadie; el sentimiento expresado es el pesar anticipado.

La cuarta pregunta se une a la tercera porque el objeto es nuevamente artificial y porque le afecta una determinación igualmente negativa, manifestada una vez más por desplazamiento calificativo.

*Hay algo más triste en el mundo
que un tren inmóvil en la lluvia?*

La diferencia reside en que la pregunta implica la respuesta que confirma el sobrepajamiento de grado máximo: 'No hay nada más triste en el mundo que la vista de un tren detenido bajo la lluvia'. Dos preguntas en torno del esplendor de la belleza, dos preguntas en torno a la soledad y el abandono. Todas cuatro incluyen una nota de animación humanizada que autoironiza la expresión de pesar o de queja por aquello de que se

carece (vestido o interlocutor), por lo que no debiera ocultarse o por lo que se hace perceptible en la inmovilidad expuesta a las inclemencias del tiempo. Tres términos de lo visible, Todos ellos orientados por la voluntad de conocimiento. El rasgo común es el pesar expresado y el carácter compasivo del temple del hablante. En fin, los términos contrastantes de la belleza y la tristeza descontenta con el orden del mundo. Las preguntas del hablante inquietan para saber, para salir de una ignorancia anterior: dime, por qué, quién, hay algo más triste en el mundo? Responden secretamente: su desnudez es su solo vestido; no hay por qué; nadie; no hay nada más triste en el mundo.

Lo que nos interesa, llegados a este punto, es rescatar la última pregunta, que más allá del ingenio o de la curiosidad poética o simplemente pueril de las preguntas que la acompañan, plantea un comentario de la experiencia de lo real. De una experiencia que tiene en el poema de Pablo Neruda claras resonancias del mundo sureño y una alusión cercana a su estancia en Temuco, el mundo del padre y la infancia enredada en los patios de la estación del tren y la lluvia de la Frontera. Esta orientación se vincula a un significativo número de textos de este libro en donde resuenan vivas alusiones autobiográficas y reflexiones sobre la experiencia personal.

Las primeras preguntas suponen la ignorancia –inquirir no sabiendo– y aspiran a sacar al hablante de ella. La pregunta final propone o comunica menos la duda que la convicción, la certeza, de que nada supera o sobrepuja la tristeza de un tren detenido bajo la lluvia. Más que esperar una respuesta, busca o implica ya la confirmación de que ‘No hay nada más triste en el mundo que un tren detenido bajo la lluvia’. Visión que surge y se manifiesta cuando se contempla el dinamismo muerto y la suspensión del viaje, rodeados de condiciones agravantes de inclemencia, expuesta a la oscuridad, el frío y la lluvia.

Consideremos a continuación el poema "Horas", perteneciente al libro *Poemas árticos* (1918)² de Vicente Huidobro. Se trata de un poema cuadro, un *tableau*, un poema puramente descriptivo de la suspensión del viaje, poema que a su vez se agrupa con una clase de poemas descriptivos, sin presencia pronominal del hablante, frente a otros de representación variada de éste que caracteriza esta colección (he definido los distintos tipos de representación del hablante en este libro en un artículo sobre "Mares árticos", publicado originalmente en la revista *Dispositio*, 15:40 (1990), pp. 151-159 y recogido en mi libro *Los mitos degradados*. Amsterdam, 1992). El poema tiene en su título una formulación parcial de su sentido que es necesario desentrañar para descubrir las formas de derivación que dan estructura al poema. Estas 'horas' no cualificadas van adquiriendo un carácter definido así como se despliegan las dos partes en que el poema se ordena. El poema formula en sus primeras líneas la suspensión del viaje, en la cual la inmovilidad es instancia de una fluxión suspendida que se experimenta como penosa debido al carácter desolado del entorno. Hay, pues, tensión entre tiempo y espacio, entre movilidad e inmovilidad y sus indicios. Poema en el cual se despliega la imaginación del tiempo.

HORAS

El villorrio

Un tren detenido en el llano

En cada charco

duermen estrellas sordas

Y el agua tiembla

Cortinaje al viento

La noche cuelga en la arboleda

²Vicente Huidobro, *Poemas árticos*. Madrid, Imp. Pueyo, 1918.

En el campanario florecido

Una gotera viva

desangra las estrellas

De cuando en cuando

Las horas maduras

caen sobre la vida

El poema "Horas" es un poema de disposición espacial, desprovisto de puntuación, que conserva la versal y se distribuye en espacios y blancos de sangría menor, media y mayor, escrito en versos libres, es decir, sin metro regular y provistos de rima, mayormente quebrados. Versos quebrados que se rompen conforme a sus posibilidades de fractura sintáctica (S/VP, CC/SVP), respetando la integridad del sirrema, es decir de palabras inseparables, y la cadencia de su curva de entonación, atrayendo el verbo al verso quebrado en una posición inicial, fuerte y expresiva (duermen, sangra, caen).

La significancia de este texto, es decir, aquello que poéticamente significa, pero que no se dice o representa, queda suficientemente formulada con frase semejante a la nerudiana, y matizado junto con ello su temple de ánimo. Los signos estáticos del cuadro se organizan en el sistema descriptivo conforme a la inmovilidad, obediente a la matriz, es decir al acto de habla o modo de decir, 'describir las horas de espera' correspondientes a la 'suspensión del viaje'.

1. *El villorrio*

Un tren detenido en el llano

Estos versos inician el despliegue telegráfico —es decir, que omite el verbo— de los lugares retóricos de la descripción —el qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué—, entre los cuales el qué, el dónde y el cómo son los decisivos, particularmente este último, definidor de la suspensión del viaje, de su detención transitoria. El sistema descriptivo implícitamente marca, como se ha señalado, inmovilidad o suspensión. Nótese que se representa la circunstancia sin modificantes poéticos desviatorios, con una enunciación económica —sugerente— de la circunstancia representada.

2. *En cada charco*

duermen estrellas sordas

Y el agua tiembla

Cortinaje al viento

La noche cuelga en la arboleda

En estos versos se observa la desviación poética que transforma en figuras creadas las circunstancias ordinarias por virtud de la impertinencia del predicado verbal o de lo que Huidobro llama la 'situación creada'. Traza las imágenes coexistentes de "*duermen estrellas sordas*", "el agua *tiembla*", "la noche *cuelga*", todas provistas de marcas de inmovilidad o de movimiento apenas perceptible y al mismo tiempo plagado de signos ominosos. La aposición "cortinaje al viento", que modaliza el temblor del agua de los charcos y agrega la presencia del viento y de lo inhóspito, mientras la noche se hace ominosamente inmóvil en la superposición con la arboleda oscura. La labilidad sintáctica a que parece abrirse la aposición, que pudiera adherirse al verso anterior y del mismo modo al verso siguiente, queda cancelada por la disposición espacial de los versos. Hasta aquí las marcas del sistema descriptivo enfatizan la inmovilidad y la ominosidad del paisaje y de la hora. Además se agrega por la vía de la inactividad la presencia cósmica atenuada —*estrellas sordas*— o confundida en el paisaje oscuro.

3. *En el campanario florecido*

Una gotera viva

desangra las estrellas

Se introduce ahora la movilidad en contraste con lo anterior, aunque se trata de una iteratividad sugerida, visual y acústica a la vez, en que lo mínimo (gotera) se vincula a lo máximo (estrellas) en acción marcada disfóricamente (desangra) de herida y de muerte. Negatividad que aumenta la ominosidad de la hora y la circunstancia, extendiéndola en la hipérbole dimensional al plano cósmico, ahora animado por el movimiento de arriba a abajo. Por otro lado, las imágenes "*campanario florecido*", y "*gotera viva*", prestan animación al entorno quieto. Ponen la presencia de la temporalidad iterativa y de la vegetalidad (*campanario florecido*) que

anticipa la imagen de "Las horas *maduras*" y de la materialización del tiempo que aplasta la vida: árbol/campanario que da frutos/horas. Dos imágenes cósmicas se le suman para dar al cuadro una desrealizada dimensión. Lo mínimo y lo cercano "desangra las estrellas", lo máximo y remoto.

4. *De cuando en cuando*

Las horas maduras

caen sobre la vida

La plenitud circunscrita y material, "Las horas *maduras*", aplasta lo universal e indefinido ("*caen sobre la vida*"). La imaginación del tiempo aparece al final como extensión del campanario, cuyo reloj hace sonar literalmente el paso del tiempo como plenitud acumulada en la tensión de la espera, horas vegetalizadas (horas *maduras*), cayendo una tras otra sobre la vida, en las que las horas/frutos pesadamente "*caen sobre la vida*" / conciencia del tiempo, lo que constituye una situación creada por desviación predicativa verbal y del complemento del lugar. La real significancia es modal debido a la visión de lo aplastante y pesadamente colmado, maduramente vegetal, de la imaginación del tiempo, y del sonido, materializados y desrealizados a la vez por su dimensionalidad cósmica hiperbólica. La significancia, en fin, del poema trascendentalizando de un modo singular lo representado, esto es, la suspensión del viaje, no es otra que "No hay nada más triste en el mundo que un tren inmóvil en la noche de lluvia".

3

Independientemente de lo visto anteriormente, el poema "Aeropuerto" de Miguel Arteche (Nueva Imperial, 4 de junio, 1926), formula, con transformación de lugares retóricos algo muy semejante a lo implicado en la pregunta de Neruda: "Nada hay tan desolado como un aeropuerto al amanecer". Sobrepujamiento negativo de una situación extrema de pesar, soledad y abandono. Ahora bien, lo que acontece en el poema de Arteche es una transformación de la matriz del inquirir o describir al advertir o dar aviso, y de la alteración de un subtexto que se modifica cambiando de la

circunstancia estática y de la suspensión del viaje al sentido del “partir” y del “quedarse”, haciendo variar enteramente la matriz, el modelo y las formas de su derivación y amplificación retóricas. No sólo porque cambia la tecnología del viaje, sino fundamentalmente porque la derivación nos lleva a otros aspectos del viaje y a una imaginación del tiempo distinta.

El poema “Aeropuerto” pertenece al libro *Noches* (1976)³, donde fue recogido originalmente. Puede leerse también en *Tercera antología* (1991)⁴. La significancia del poema, las sutiles y ocultas implicaciones de algo diferente a lo dicho y representado, son las de un ‘de morir habemos’. Su matriz es un dar aviso o advertir que en el partir o el quedarse hay señales múltiples tras las cuales se oculta una sola y misma realidad. La sección I de *Noches*, en que se encuentra el poema, reúne 12 textos que diversamente llaman al desengaño del mundo (“Regreso” y “Elegía escrita en Madrid”), afirman o perciben la ilusión del pasado feliz redivivo (“Tilos”, “Canción de Hortensia”), declaran la inmortalidad con saber cierto (“Hay hombres que nunca partirán”), describen la ausencia, desde este lado (“Ojos que te vieron ir”), afirman el olvido (“Te has quedado sin siempre”) o piden una certidumbre o confirmación de la eternidad (“irás y no volverás”), inquietan en torno a la sobrevivencia personal en el hijo (“Orillas”), finalmente, declaran el doloroso modo del adiós (“El adiós”) y de la dispersión del regreso (“Encuentro: ría de Guernica”).

Podemos anticipar un diálogo entre poemas de esta sección y aún con poemas de las secciones restantes de diversos aspectos del sentido y de la expresión, relacionadas al partir tanto como al quedarse, que dejaremos de momento, para ocasión diferente.

³Miguel Arteche, *Noches*. Santiago, Editorial Nascimento, 1976, 119 págs. (pp. 21-22).

⁴—, *Tercera antología*. Buenos Aires, Corregidor, 1991, 138 págs. (p. 72).

AEROPUERTO

Nada hay tan desolado como un aeropuerto al amanecer

Si alguien dormita,

si parece que alguien lee,

si se encienden las pupilas rojas que indican la salida

5 *de algún avión: si Londres, si Ginebra,*

si Río, si Santiago, si

te llaman por los altavoces,

si llegas acezando, si pronuncias

un nombre: si abrazas y te odias,

10 *si te queman las palabras que has guardado,*

si el dinero que circula

entre un señor y otro señor.

No hay nada

tan desolado como un aeropuerto al amanecer.

15 *Porque todos saben que tienes que partir, y no lo saben:*

deben viajar hacia otros cielos, llegar hasta otras tierras,

y a eso llaman partir.

Pero no saben, o quieren olvidarlo,

o simplemente les da náuseas,

20 *que no hay sino partidas desde que llegamos a este mundo,*

y una sola gran partida

donde no hay mano que te ayude, ni instrumento de vuelo,

ni tripulación que vele el largo viaje.

Y de pronto se han ido los viajeros,

25 *cruzan soñolientos los pilotos.*

Y como ya te has despedido

y te quedas sin compañía en el inmenso edificio,

parece que alguien te llama

en la desolación que nace de todo aeropuerto cuando

/comienza a amanecer.

El poema es un conjunto poliestrófico no estructurado, ordenado en tres grupos desiguales de 14, 9 y 6 versos, respectivamente. El metro oscila

entre 4, 6, 7, 8 y 9 sílabas, y 15, 16, 17, 18, 19 y 23 sílabas, de terminaciones predominantemente graves y unas pocas (6) terminaciones agudas: amanecer (3), si, señor, partir. La ordenación de extensos conjuntos anafóricos provee de un ritmo peculiar al poema y compensa la diversidad métrica de los versículos, semejante a la prosa. Sólo se altera rítmicamente por el encabalgamiento del verso 6

*si Río, si Santiago, si
te llaman por los altavoces*

y por el anacoluto que rompe el sistema con la omisión del verbo en los versos 5 y 6, y 11 y 12:

*si <tu/su destino es> Londres, si Ginebra
si Río, si Santiago, si
y
si <ves/adivinas> el dinero que circula
entre un señor y otro señor*

La sangría mayor del verso 13 pone una larga pausa antes de cerrar la extensa enumeración del bloque comparado con el comparante, en los términos del sobrepajamiento formulado. La situación lírica oscila entre el apóstrofe a un tú y la enunciación de una objetividad múltiple en sus manifestaciones y el comentario sobre ella y su significado enunciados por una sabiduría superior a la del hombre ordinario o común, capaz de develar sus ocultaciones y miedos y adivinar sus imaginaciones. El temple de ánimo es de reprensión irónica, fuerte y áspera en su intensidad y de carácter implacable en su negatividad.

1. *No hay nada tan desolado como un aeropuerto al amanecer*

Mirada a la luz de los textos anteriores de Huidobro y Neruda, la fórmula del sobrepajamiento negativo tiene por subtexto un *dictum* semejante al nerudiano. Sólo cambian los lugares retóricos de lo representado: la tecnología del viaje de los años 20 es desplazada por la de los años 50, el 'tren' por el 'avión', la vieja estación por el 'aeropuerto' con su nuevo conjunto de circunstancias e incidentes; cambia el lugar (dónde), cambia el tiempo (cuándo), y el enunciado del sobrepajamiento se mantiene

dentro de los nuevos términos con una disminución de su grado extremo ('en el mundo'). Pero esto es lo externo. La forma interior cambia de modelo de la detención o suspensión del viaje a la partida o al 'partir' y el 'quedarse'. Surge entonces la nueva significancia y despierta el subtexto del proverbial: 'partir c'est mourir un peu'.

2. *si alguien dormita,
si parece que alguien lee
si se encienden las pupilas rojas que indican la salida
de algún avión: si Londres, si Ginebra,
si Río, si Santiago, si
te llaman por los altavoces,
si llegas acezando, si pronuncias
un nombre: si abrazas y te odias,
si te queman las palabras que has guardado,
si el dinero que circula
entre un señor y otro señor.*

*No hay nada
tan desolado como un aeropuerto al amanecer.*

El poema da lugar a una amplificación anafórica de las condiciones del entorno que marcan paradójicamente los términos de la desolación del lugar. Trece grupos anafóricos de diversas dimensiones (si1-si13) proponen la multiplicidad de actividades de las personas, de alteraciones de las luces y altavoces del aeropuerto, del individuo apelado, sus viajes y destinos, como extremos de acción cuyo sentido último es, sin embargo, la desolación como resultado. Lo que inmediatamente sugiere la presencia de una ausencia, la de algo oculto bajo la actividad aparente. Hay aquí una abundancia manierista (otros dirán, barroca). Unas pocas determinaciones condicionales habrían bastado para significar lo que importa: si hay vida, o si alguien anima, 'ocurra lo que ocurra', o 'hagas lo que hagas' o 'hagan lo que hagan en este lugar de partidas' "No hay nada tan desolado como un aeropuerto al amanecer". La profusión señala la intención de revelar la extensión global, inescapable, que encierra el sustrato inevitable y desolador de todo lo que existe y anima en el universo y anticipa su vanidad y su temporalidad esencial. El poema progresa a partir de la serie

condicional con una coordinación explicativa de la causa, seguida de una adversativa, lo que asigna a esta disposición y aspecto un fuerte acento lógico.

3. *Porque todos saben que tienen que partir, y no lo saben:
deben viajar hacia otros cielos, llegar hasta otras tierras,
y a eso llaman partir.*

Se habla aquí de un saber/no saber, un cegarse a sí mismo, a la evidencia de la temporalidad. Pero hay más aún. Lo que se propone aquí es el engaño ante una evidencia por la cual toda partida sería alegoría del partir constante e inevitable de la temporalidad del existir y del ser para la muerte. Formas variadas y variables de un mismo término *ad quem*.

4. *Pero no saben, o quieren olvidarlo,
o simplemente les da náuseas,
que no hay sino partidas desde que llegamos a este mundo,
y una sola gran partida
donde no hay mano que te ayude, ni instrumentos de vuelo,
ni tripulación que vele el largo viaje.*

Los enunciados afirmativos del hablante ponen una perspectiva interpretativa subjetivadora de lo representado, por una implicación generalizante, que se puede extender a cuanto se ha representado hasta aquí, y que importa la reprobación del mundo, y la reprensión de los que caminan mirando las estrellas sin ver el hoyo que se abre a sus pies. Dos movimientos se despliegan sucesivamente: uno, declara o denuncia la ignorancia, el ocultamiento consciente o la náusea con que se ciega voluntariamente la conciencia del tiempo; el otro, afirma la conciencia de la temporalidad y del ser para la muerte, con el agregado del desvalimiento y la soledad del último viaje. Esta parte adquiere el carácter de un 'memento mori', que se revela ahora como el núcleo de la significación poética y del partir (semejante a las postulaciones de la existencia cristiana auténtica de la primera Mistral en la sección 'Vida' de su libro *Desolación* (1922)). Más específicamente. hay aquí ecos de un castigo o reprensión antiburguesa de miedos, blandura y mistificaciones; pequeña síntesis de una reprobación global de la sociedad del día mediante la postulación de una conciencia burguesa remisa a la contemplación y a la alegoría de la muerte.

5. *Y de pronto se han ido los viajeros
 cruzan soñolientos los pilotos.
 Y como ya te has despedido
 y te quedas sin compañía en el inmenso edificio,
 parece que alguien te llama
 en la desolación que nace de todo aeropuerto cuando
 comienza a amanecer.*

La conclusión del poema prevé un cambio del tratamiento general (quaestio infinita) del sentido de la desolación y la partida, al caso personal (quaestio finita), en que se experimenta la situación de secreta angustia: la 'sensación' extraña que llama a partir, que incita al viaje, a jugar el juego del partir: alegría de la temporalidad y de la muerte. Esta síntesis vale por el poema entero, en ella se encierra toda la poesía.

Ciertamente, el poeta cristiano pone aquí una plenitud a las circunstancias y a los lugares retóricos que construyen la situación poética, agregando o haciendo presente, en la tensión del saber/no saber, de lo subyacente y oculto, la temporalidad del existir. Todo ello traspasado por un temple que en sus rasgos generales es el mismo desolado sentir, pero singularizado en el poema de Arteche por la lucidez implacable y despiadada de la reprobación del mundo, semejante a la de Gracián y del mundo barroco. Todo es partir, todo es morir, todo es responder al llamado a dejar este mundo por otro mundo desde donde nos llaman. Expresión final de una nostalgia, de una 'Sensucht' cristiana en el plan de una 'meditatio mortis'. No, entonces, el melancólico y blando 'partir c'est mourir un peu', sino la patencia trágica de una temporalidad implacable, de un ser-para-la-muerte o de un no-ser-siempre-todavía; desestabilización del machadiano 'hoy es siempre todavía'; enfatizador de la permanencia del presente. Arteche dramatiza el instante en la fluxión hacia el futuro abierto por la 'sensación' del aparente llamado a partir. Que es todo lo contrario y lo mismo de la persistencia en el ser: la necesidad del otro: quien nos deja al partir, nos abandona y al mismo tiempo nos llama.

* * *

En resumen, tenemos vistos y leídos aquí tres textos poéticos muy diferentes y distanciados uno de otro, que ilustran formas variadas de la imaginación del tiempo. Una, dentro de los márgenes de un arte quieto, en el poema creacionista de Vicente Huidobro, donde se yuxtaponen diversos elementos de un entorno traspasado por la lenta y agobiante fluxión cósmica del tiempo. Otra, dentro de la interrogación / afirmación nerudiana que constata más que inquiere la sobrepujante y desoladora visión del tren detenido bajo la lluvia. Finalmente, una tercera forma de la imaginación del tiempo, dentro de una manifestación neobarroca (y esto quiere decir, por definición, visión religiosa del mundo, en oposición a concepciones puramente formalistas que omiten la visión del mundo que sus formas suponen) que revela en la proliferante vida del aeropuerto y en el comportamiento social la inautenticidad y el engaño y llama, desde la autenticidad y del desengaño, develadora e implacablemente, al desengaño del mundo, a la conciencia de la muerte como destino (destino es la palabra omitida en la enumeración anafórica de las salidas del viaje), que hace gestos y llama en cada partida a que asistimos, como para sumarnos a quienes nos dejan. La imaginación del tiempo propone, en Arteché, una nostalgia de otro mundo (sin engaños), una nostalgia del otro mundo, y una nostalgia del otro que nos deja y que nos llama.

Matriz, núcleo, significancia, subtexto, pueden ser un mismo dicho enunciado o tácito. La poesía es creación por la palabra, su concreción es individual, libre, cambiante. Una metamorfosis infinita de lo dicho a lo manifestado, de lo dicho a su transformación; de lo significado poéticamente a lo representado; de lo nuclear e implicado, a lo dicho y representado.