

La dimensión apocalíptica de la poesía de Miguel Arteche

JUAN VILLEGAS

Miguel Arteche, chileno, nacido en 1926, ha sido progresivamente reconocido como uno de los más interesantes y originales poetas latino-americanos que emergieron en el ambiente poético hacia los años 50¹. La recurrencia de sus poemas en numerosas antologías internacionales, las menciones o referencias en las historias literarias y el abundante número de comentarios en periódicos y revistas, muestran el interés que ha ido surgiendo en torno a su obra. Curiosamente, sin embargo, se tiende a repetir ciertos conceptos elogiosos que no calan en profundidad. Se le califica de “poeta católico”, fuertemente enraizado en los clásicos españoles, con evidentes influencias de la poesía en lengua inglesa, gran admirador de Quevedo y se dice que el tiempo es el motivo recurrente de su poesía. Una visión panorámica de la obra de Arteche muestra un escritor muy consciente de su hacer poético y que se desempeña con igual facilidad en el plano de la narrativa, el ensayo

¹ Acerca de Miguel Arteche en general véase los trabajos de Hugo Montes, “Miguel Arteche”, en *Ensayos estilísticos*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 154-167, y “Miguel Arteche”, en *Lírica chilena de hoy*, Zig-Zag, Santiago, 1970, pp. 151-160. Véase también del propio Arteche su especie de autobiografía en el pequeño volumen *Miguel Arteche* de la serie *Quién es quién*, auspiciada por la Agrupación Amigos del Libro —que dirige Oreste Plath—, Nascimento, 1977. Otros ensayos generales: Juan Encina, “Miguel Arteche y la poesía chilena”, *El Mercurio*, 13-VI-1971; Alfonso Calderón, “Notas sobre la poesía de Miguel Arteche”, *Mensaje*, N° 56 (enero-febrero, 1967).

y la lírica, aunque tiende a repetirse que es un “poeta” que a la vez escribe cuentos y novelas². Sus ensayos y las entrevistas hacen evidente a un intelectual que ha pensado seriamente su creación, provisto de una excelente formación literaria y, especialmente en los últimos años, muy alerta a las circunstancias históricas³.

No es el propósito de este ensayo llevar a cabo una presentación de Miguel Arteche, labor ya realizada por otros, sino trabajar con mayor intensidad una dimensión de su poesía que, en nuestra opinión, constituye su aporte más original a la poesía contemporánea. El reconocimiento de la raíz cristiana de su poesía ha tendido a obnubilar la interpretación individualizada de su modo poético. Una concepción cristiana del mundo da origen, naturalmente, a múltiples respuestas a lo largo de la historia o aun dentro de un mismo momento histórico. El motivo de la caducidad o transitoriedad de la vida humana ha servido de punto de partida a formidables poetas “cristianos”, aunque el resultado poético ha sido del todo diferente en cada caso. Basta comparar a Jorge Manrique con Quevedo para hacer evidente que la comunidad de motivo básico no involucra semejanza en el producto poético. Más radical aún es la diferencia si comparamos un poeta del barroco con uno contemporáneo, aunque ambos sustenten su existir en los principios cristianos. Por ello, afirmar la “honda raíz cristiana” de la poesía de Arteche no implica una valoración positiva ni precisa lo particular de su creación. El mayor aporte de un aserto de esta clase es explicar la recurrencia de ciertos motivos, pero no su funcionalidad en los poemas individuales ni en la totalidad del mundo poético del autor⁴.

² Además de unos catorce libros de poesías, ha escrito tres novelas (*La otra orilla*, 1964; *El Cristo Hueco*, 1969, y *La disparatada vida de Félix Palissa*), una colección de cuentos, *Mapas del otro mundo*, 1977, y numerosos ensayos tanto en periódicos como en revistas. Vivió varios años en España como Agregado Cultural de la Embajada Chilena. En 1964 fue incorporado como miembro de la Academia Chilena de la Lengua correspondiente de la Real Academia Española.

³ Ha sido evidente que en sus ensayos periodísticos, que en un principio tendían a ser predominantemente en torno a temas literarios, desde hace varios años ha incorporado temas de actualidad en los cuales asume significativas y valientes posiciones con respecto a la realidad chilena.

⁴ A propósito de este tema, Hernán Loyola indicó hace varios años: “Arteche es un poeta católico, posiblemente el más respetado y esforzado de los escritores católicos de nuestro país. De ahí que para penetrar en su poesía —a ratos oscura o francamente hermética— sea preciso ubicarse en el núcleo cristiano y religioso de su inspiración” (*Destierros y Tinieblas*, *El Siglo*, Santiago, 24-v-64). Sobre el mismo tema véase también: Fernando Durán, “La poesía desterrada y luminosa en Miguel Arteche”, *El Mercurio*, 19-iv-64; Alfredo Lefebvre, “Visión poética de Arteche”, *El Mercurio*, 9-vii-61; Alfre-

La dimensión que nos interesa destacar en esta ocasión es la que denominamos visionaria o apocalíptica. Varios de los poemas del libro *Destierros y Tinieblas*⁵ se fundan en un hablante que, consciente de las calamidades del mundo, asume como función esencial alertar de la proximidad del castigo o de la aniquilación del mundo como consecuencia de fuerzas poderosas que están más allá del control de los seres humanos. Lo visionario en la poesía de Arteche ha sido poco observado, pese a que constituye un rasgo esencial de su cosmovisión poética. Aún más, los poemas finales del volumen citado aluden explícitamente al tema al titularse "Invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis".

El tema apocalíptico de esta zona de su poesía proviene especialmente de la actitud del hablante, del temple de ánimo, las imágenes arquetípicas y las alusiones bíblicas. El hablante tiende a configurarse como un profeta anónimo que apostrofa lleno de seguridad y orgullo a oyentes merecedores de castigo. Hay instantes en que la voz poética se levanta con ecos, tono y sintaxis de Jeremías o Isaías. La originalidad de Arteche, sin embargo, supera las limitaciones de la influencia bíblica, por cuanto impregna a sus creaciones de un trasfondo mítico, que les quita el arcaísmo bíblico y les proporciona vigencia actual e intemporal.

El poema que, a nuestro juicio, manifiesta más plenamente tanto el contenido como los recursos estilísticos y la tonalidad visionaria es "El ojo". Su análisis en profundidad ha de mostrar no sólo la temática y lo más general de la concepción de Arteche. A la vez hará evidente la unicidad de integración de tradición, visión de mundo y alcance poético ilimitado.

do Lefebvre, "Miguel Arteche: Gólgota", *Poesía Española y chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1958, pp. 201-206; Hugo Lindo, "Sobre Miguel Arteche", *El Mercurio*, 15-IX-57; Raúl Silva Castro, "Miguel Arteche, poeta eucarístico", *El Mercurio*; J.A. Massone del C. "En torno al motivo la fugacidad en la poesía de Miguel Arteche", *Portal*, N° 14, octubre, 1977, p. 6; José Donoso, "La realidad que nos sobrepasa", *Ercilla*, IV, 1964.

⁵ *Destierros y Tinieblas*, Santiago, 1963. Posteriormente se incluye este libro con pequeñas modificaciones en el volumen *De la ausencia a la noche*, Zig-Zag, Santiago, 1965. Sobre *Destierros y Tinieblas* hay una amplia bibliografía. Algunos ensayos son: Luis Sánchez Latorre, "Miguel Arteche en *Destierros y Tinieblas*", *Las Últimas Noticias*, 30-V-64, p. 19; Marino Muñoz Lagos, "Destierros y Tinieblas, poesías de Miguel Arteche", *La Prensa Austral*, Punta Arenas, 10 de mayo, 1964; Alfonso Aranda, "Actualidad de la poesía de Miguel Arteche", *El Mercurio*, 9-VIII-64.

¡Oh no palpes el muro, no recorras la calle,
no levantes la tierra, no des vuelta la hoja!
Bajo la noche inmensa está temblando el valle,
y la muerte está roja.

Ay del que está limpiando las colinas inmundas.
Ay del que abajo araña royendo el fundamento
de la tierra. En la noche restallan iracundas
las vanguardias del viento.

Guardianes de las aguas: abrid las puertas: canta
la rueda de la tierra. Abrid, guardianes yertos,
las puertas, que ya viene la noche a la garganta,
y a la noche los muertos.

Y a la noche los números de la muerte, y al muro
ya vienen los lamentos, y la casa vacila.
El viento se ha quedado detenido en lo oscuro:
el viento y la pupila.

Y el ojo enciende y mueve la noche sola. Gira
la oscuridad en torno de la casa despierta.
Guardián, cuida el cerrojo, porque la faz te mira
desde la oscura puerta.

¡Oh no busques las manos! ¡Las tierras ya se anegan,
y el ojo rompe todas las esclusas ardientes
de la noche! Navegan tus manos, y navegan
los tenebrosos dientes.

Y el agua viene al agua, y ay del que está a la orilla
y ve el cuerpo que pasa tras el terrible frío
de la luna, y ve el saco de la noche que brilla
sobre el sangriento río.

¡Oh casa: te derrumbas! La alquilada navaja
de Dios siega tu rostro. Ay no palpes el muro.
Desde el ojo candente viene el viento que saja
la piel del mundo oscuro.

Los dos versos finales sirven de coda iluminante para interpretar la totalidad del poema y justificar el tono de la voz poética y las imágenes:

Desde el ojo candente viene el viento que saja
la piel del mundo oscuro.

En términos no poéticos, lo que se afirma es que una fuerza poderosa —el ojo— ha originado otra —el viento— que se aproxima al mundo. El viento emerge como agente destructor y amenazante, que ha de llevar a cabo el acto de crueldad —no realmente destrucción— de castigo y purgación. El viento “saja” la piel del mundo. Verbo que implica el rasgar y provocar heridas profundas y dolorosas.

Esta situación básica puede ser interpretada en varios niveles, ya simbólicos o realistas. Para quienes entiendan la poesía de Arteche como predominantemente religiosa, el motivo del castigo enunciado se encarna en un Dios concebido al modo del Antiguo Testamento. Aun dentro de esta interpretación, el poema puede ser una reconstrucción poética de un episodio bíblico o la actualización del apocalipsis en nuestro tiempo. Una interpretación realista, verosímil, podría suponer que el simbolismo se refiere a la amenaza de la bomba atómica. Con lo cual el poema pierde su dimensión religiosa y se transforma en un poema de verdad apocalíptico, no sólo literariamente apocalíptico. Vendría a constituir el anuncio de la destrucción próxima del mundo. Los versos finales que hemos citado podrían hacerse equivalentes con imágenes reales que ha presenciado el hombre moderno en escala limitada: el ojo candente es la bola de fuego producto de la explosión atómica y el “viento”, la corriente de aire que circularía por el mundo destruyendo todo ser viviente y aniquilando por siglos la corteza de la tierra.

A nuestro juicio, el poema potencia una variedad de interpretaciones complementarias porque se sustenta en una estructura mítica y configura el mundo descrito por medio de imágenes arquetípicas. Combinación que refuerza su pluralismo significativo y sus posibilidades de resonancias afectivas. Una interpretación arquetípica justifica y valora más la intuición poética de Arteche y, al mismo tiempo, permite aceptar las varias sugerencias como plasmaciones individuales o parciales de una situación universal. De este modo, se hace justicia a la concepción visionaria del poeta en éste y otros poemas y se entiende el carácter amedrentador de ciertas instancias de la misma. La interpretación cristiana es una de las posibilidades de una situación universal, presente hace dos mil años, en el milenario o en nuestra época: la amenaza de la destrucción o castigo del mundo. El valor del poema artechiano emerge de esa resonancia general, sustentada en el uso de

mitos y símbolos, no exclusivos del ámbito cristiano, aunque varios con ecos predominantemente bíblicos. La imaginación poética se funda en la imaginación mitificadora para dar forma trascendente al anuncio. Las imágenes arquetípicas del poema abundan más que las bíblicas y fundan la mayor capacidad de alcance emotivo al aspirar a un mundo de referencias más amplio que el bíblico.

La estructura del poema se sustenta en el temple de ánimo apocalíptico del hablante y la actitud y tonos que se le subordinan. La composición no sigue un desarrollo lineal, sino reiterativo e insistente, lo que es característico de la anunciaciόn apocalíptica o visionaria. La clave interpretativa, naturalmente, radica en el significado de "ojo". Por lo tanto, es interesante citar unos párrafos en que el propio Artechе se refiere a su sentido⁶:

"JV. Para ti ¿qué es el *ojo candente*?

MA. El ojo es Dios.

JV. ¿Es una imagen bíblica o personal?

MA. No te puedo decir. Yo creo que es personal. En el caso anterior —la de la "navaja alquilada"— casi podría decirte que viene de Isaías. Por supuesto, no estaba cotejando el texto en el momento de escribirlo. En cuanto al "ojo candente" es una imagen surgida en el mismo momento de gestación del poema.

JV. ¿Por qué ves a Dios —el ojo candente— como amenazante y destructor?

MA. Es más bien una imagen del *Antiguo Testamento*. No es el Dios del *Nuevo Testamento*. Pero ésta es una referencia religiosa, literaria —llámala como quieras. No es la referencia que te pudiera dar del mismo momento en que estaba escribiendo el poema. Tú tendrías que entrar a una explicación de por qué veo al padre de esa manera: imagen-Dios-ojo-ojo candente".

La situación básica descrita por el hablante se centra en el motivo de la casa y el valle, los que han de ser destruidos. Se anuncia una serie de rasgos premonidores de la catástrofe. La voz poética ordena a sus oyentes que hagan o dejen de hacer ciertos actos, los que de una u otra manera tienen relación con el advenimiento de la destrucción. Dos son

⁶ Estos párrafos corresponden a una entrevista no publicada que le hice en diciembre de 1977.

los principales instrumentos del castigo: las aguas y el viento. La acción ha de ocurrir en la oscuridad. La fuerza motivante, la que promueve todo, es el “ojo”. Cada uno de los motivos configurantes tiene una larga tradición, tanto en el plano cristiano como mítico. Su significado, sin embargo, es preciso verlo en relación con la instancia respectiva del poema, ya que de ese modo se nos evidencia la funcionalidad lírica de cada símbolo o motivo y, a la vez, su integración en el proceso de la destrucción. Para llevar a cabo la comunicación del mensaje el hablante sigue un proceso de enunciación, amenazas y advertencias.

La primera estrofa se inicia con la brusca irrupción del hablante, sin gradación introductoria, el que se lanza en una serie de prohibiciones con un tono altamente dramático. Los dos versos de apertura —bimembres y perfectamente simétricos— enuncian cuatro prohibiciones, todas las cuales apuntan a una detención de movimientos. Cada una implica un tipo de hacer vital diferente, tanto físico como espiritual. Los versos a la vez imponen el tono dramático que ha de ser característico del poema, lo que viene de la exclamación, de la rotundidad enumerativa y de la reiteración del adverbio de negación. El ritmo se altera en el tercer verso, indicio cierto de una diferente emotividad. El tercer verso amplía el grupo sintáctico y coge la magnitud de la naturaleza que justifica en parte las amenazas anteriores: “Bajo la noche inmensa está temblando el valle”. El valle como *axis mundi* y lugar protegido y diferenciado, a la vez protector, se encuentra sometido a peligro de destrucción —“está temblando”—, peligro que se acentúa con otro simbolismo de infortunio, “bajo la noche inmensa”. El último verso de la estrofa altera nuevamente el ritmo al hacerse heptasílabo y en su brevedad y aislamiento llega a ser rotundo. La conjugación “y” con que se inicia contribuye a la sensación de inevitabilidad y de acecho. Su significado críptico le infunde una dimensión aún más amedrentadora. Para entender hay que hacer varias transposiciones. Comprender, por ejemplo, que la luna se asocia con la muerte en la tradición mítica y que su enrojecer se vincula con la sangre⁷. La situación básica por lo tanto es la del valle amenazado por la irrupción de la muerte.

La segunda estrofa se constituye con un procedimiento similar a la anterior, en cuanto se forma por dos unidades sintácticas iniciales en

⁷Sobre el simbolismo de la luna véase Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miricle Editor, Barcelona, 1958, p. 274; Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970, especialmente pp. 98-103; Gustavo Correa, “Simbolismo de la luna en la poesía de García Lorca”, *PMLA*, 72 (1957), pp. 1060-1084; Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1972, pp. 178-200.

la que el hablante apunta a oyentes víctimas y, en la última unidad, se proyecta a la descripción de una naturaleza amenazante y expectante. La sintaxis de cada una de ellas conduce de una de menor extensión a la de máxima, con un carácter amplificadorio que se confirma con el contenido de los versos. La primera y segunda unidad sintáctica se inician con un procedimiento característico de los profetas apocalípticos: la exclamación lamentativa “¡Ay!” y la commiseración anticipada por los males que le han de ocurrir al oyente. Luego, el hablante coge los dos extremos de la verticalidad: las alturas y las profundidades, y muestra personajes en ambos planos llevando a cabo actividades abyertas y contrapuestas. Amplitud que supone que tanto uno como otro han de experimentar los castigos que anuncia:

Ay del que está limpiando las colinas inmundas.

Ay del que abajo araña royendo el fundamento
de la tierra.

La tercera unidad sintagmática de la estrofa, más amplia que las dos anteriores, por medio del encabalgamiento se impregna de un ritmo precipitado y avasallador, coincidente con el contenido amenazante:

En la noche restallan iracundas
las vanguardias del viento.

El carácter amedrentador del sintagma surge de la recurrencia del espacio de la noche enfatizado por la expresión *iracundas* y el aislamiento relativo del agente causal: “las vanguardias del viento”, en un instante de agitación y casi pronto a llevar a cabo su misión desoladora. Bachelard ha explicado bien el simbolismo del viento en la caracterización que aparece en el verso: “podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la *cólera pura*, de la cólera sin objeto, sin pretexto”⁸. Afirma aún más: “El torbellino cosmogónico, la tempestad creadora, el viento de cólera y creación, no son captados en su acción geométrica, sino como donadores de poder” (p. 280).

Las estrofas tercera, cuarta y quinta forman una unidad que se caracteriza por un cambio de tono del hablante. La amenaza del viento se suspende. El hablante ya no prohíbe, da consejos y ordena, con seguridad y rotundidad. Hay una gradación significativa en el proceso de las tres estrofas.

La tercera se inicia con un cambio evidente de oyente, el que en las primeras estrofas no es identificado. Ahora apela directamente a los

⁸ Gastón Bachelard, *El Aire y los Sueños*, FCE, México, 1958, p. 278.

“guardianes de las aguas”, los que hay que entender como colaboradores del agente de castigo, aunque su función es diferente, tributaria, de los principales. La amenaza, sin embargo, no ha desaparecido. El hablante parece refocilarse, experimentar cierto placer por la proximidad de la hecatombe, lo que se manifiesta especialmente en los versos 10 y 11: “que ya viene la noche a la garganta, y la noche los muertos”. La imagen “canta la rueda de la tierra” contribuye a la vez al tono del hablante que hemos descrito. El hablante identifica al oyente como “guardianes de las aguas”, a quienes les ordena abrir las compuertas para que las aguas se precipiten sobre el valle, el mundo. Imagen que se asocia, obviamente, con el motivo del diluvio y de las aguas como elemento de purificación y de castigo a la vez. La imagen que la complementa, “canta la rueda de la tierra”, combina varias tradiciones culturales. Por una parte, se asocia con la idea implícita del verso —las compuertas—, de las cuales la “rueda” vendría a ser el elemento dinámico. A la vez, se vincula con la concepción platónica y pitagórica del universo, formado por una serie de esferas cuyo movimiento produce la música universal. En este caso, la función es implicar el entusiasmo del universo por llevar a cabo el proceso del castigo y la limpieza. La impaciencia del hablante se pone de manifiesto en la reiteración de la orden, pero con matices reforzadores de su urgencia: “Abrid, guardianes yertos, las puertas”. Es decir, los acusa de no ser lo suficientemente activos, para concluir con la explicación causal de su urgencia. Aun la sintaxis contribuye al tono enfático del hablante, ya que el encabalgamiento aísla el complemento directo del segundo imperativo, disminuyendo su impacto. La justificación del apremio retoma el motivo de la noche, el que se va a reiterar en toda la unidad que comentamos (estrofas 3-4-5) e inicia una especie de precipitación cósmica que concluye cuando establece una nueva orden:

Guardián, cuida el cerrojo, porque la faz te mira
desde la oscura puerta.

La continuidad arrolladora se plasma en la acumulación de signos, en los encadenamientos y la copulación sintáctica por medio de la anáfora de la conjunción. Pese a la separación estrófica, sintáctica e ideológicamente los versos 12, 13, 14 y 15 constituyen una unidad:

que ya viene la noche a la garganta,
y a la noche los muertos.
Y a la noche los números de la muerte, y al muro
ya vienen los lamentos, y la casa vacila.

La imagen “viene la noche a la garganta” entreabre un matiz antes no sugerido: la incorporación del propio hablante entre las víctimas, por cuanto habría que interpretarla como el silencio que se ha de imponer en su garganta —por la llegada del castigo—, lo que implica la muerte; a la vez la noche se ha de poblar de muertos y se aglutinarán los indicios mortales. Todo este aluvión de muerte hará temblar la casa y ha de originar que los seres humanos se aproximen al muro, el que se asocia obviamente con el Muro de los Lamentos de Jerusalén. La imagen enfatiza el sentimiento de desesperación y la conciencia de la proximidad del castigo por parte de los habitantes del valle. La iteración evidencia la continuidad de la avalancha y lo irreversible de la acción que se describe como inminente.

La unidad siguiente —versos 16 a 21— se centra en el motivo del ojo-pupila, que se anuncia en el título, pero que no había aparecido aún en el texto del poema. El tema sigue siendo el de la inminencia y proximidad de la catástrofe, pero ahora desde la perspectiva de la fuente originaria. “El viento se ha quedado detenido en lo oscuro” muestra la suspensión momentánea de la realización de la amenaza. Es la tranquilidad antes de la tormenta. Implica que la fuerza portadora de la destrucción espera en la noche el instante de avalanzarse sobre el *valle* y la *casa*. El verso heptasílabo de la cuarta estrofa dramatiza la escena al visualizar en dos miembros perfectamente equilibrados la unidad de las dos fuerzas: “el viento y la pupila”, en la que la posición final de ésta le concede una dimensión más airosa y dominante. La mención de la pupila reintroduce el motivo del ojo, el que funda la estrofa siguiente.

El simbolismo del ojo es preciso examinarlo en dos niveles. El sugerido por Arteche en la entrevista citada, como equivalente de Dios y cuya fuente, pese a lo dicho por el autor, se encuentra en los escritos apocalípticos de la Biblia⁹. Isaías recurre en varias oportunidades a la imagen del ojo como símbolo de Jehová. El otro es el de la tradición mítica. Aquí son varias las posibilidades. Se le asocia con el sol, con lo

⁹ La imagen “navaja alquilada” se encuentra en Isaías, 6, 20. La del “ojo” en un sentido semejante al usado por Arteche, es un motivo recurrente en los escritos apocalípticos. Por ejemplo, Ezequiel 5, 11: “mi ojo no te perdonará, ni tampoco tendré yo misericordia”. Frase que con pequeñas modificaciones se repite: Ezequiel 7, 4; Ezequiel, 7, 9. La imagen del rostro puede verse, por ejemplo, en Ezequiel, 15, 7. La violencia y crueldad del castigo hasta el extremo de figuras descarnadas y sangrientas es también un motivo recurrente de los escritos apocalípticos. Es indiscutible que en esta zona, el poema de Arteche se asocia con Isaías y Ezequiel. Para el motivo del agua como elemento de limpieza y castigo, ver Isaías, 8, 7. Las tinieblas, el valle, la destrucción de la casa, también son imágenes frecuentes en estos textos bíblicos.

cual pasa a ser símbolo de la luz, la inteligencia y el espíritu. La insistencia en nombrarlo de modo individual conduce al simbolismo del ojo único, el que se vincula con la idea de destrucción¹⁰. En el caso que comentamos se alude a la pupila y al ojo en sí, como figura magnificada. En el plano del mito, el ojo se constituye en la fuerza inicial, esencial, de la destrucción. Esta magnitud y poder del ojo se plasma en el verso inicial de la estrofa quinta: “Y el ojo enciende y mueve la noche sola”. El hablante insiste, luego de destacar y aislar al ojo, en el peligro de muerte que se cierne sobre la casa. La unidad de la proximidad de la destrucción concluye con dos notas significativas. El hablante reitera su apelación a los cuidadores de los umbrales. El hablante se dirige al “guardián” y le hace evidente que no debe descuidarse porque la *faz* le mira “desde la oscura puerta”. La metonimia representativa de Dios, “*ojo*”, se sustituye por *faz*. Esta última, en el contexto conformado por el poema, no disminuye la posibilidad de castigo, no conlleva piedad o caridad. Involucra en el espacio poético configurado, además, un elemento de claridad en el trasfondo oscuro, lo que se asocia una vez más con la luminosidad, el fuego y el castigo.

La unidad composicional siguiente —estrofas sexta y séptima— se centra en el castigo en sí. El hablante profeta parece estar en la plenitud del frenesí y comparte la perspectiva del castigador. No se queja del castigo y hace evidente su inevitabilidad.

La estrofa sexta se forma por tres unidades sintácticas —de diferente extensión— y cada una de ellas aporta una dimensión del acto mismo de la destrucción. Su distinta longitud afecta el ritmo del poema y el tono parcial del mismo. En la primera, el hablante exclama casi regocijado que es demasiado tarde para buscar salvación: “¡Oh no busques las manos!” La segunda unidad sintáctica se funda en el motivo del diluvio: “¡Las tierras ya se anegan, / y el ojo rompe todas las esclusas ardientes / de la noche!” El castigo ha de producirse por la inundación. El polisígnificativo símbolo de las aguas adquiere aquí el sentido de destrucción, pero a su vez supone el de la purificación, dimensión que comentamos brevemente a propósito de “guardianes de las aguas” (verso 10).

Mircea Eliade ha apuntado bien varias posibilidades simbólicas del simbolismo de las aguas. En lo que se refiere a la anegación-diluvio, hace sugerencias que son de valor para interpretar estos versos¹¹:

¹⁰Sobre el simbolismo del ojo, véase Cirlot, *Diccionario de Símbolos tradicionales*, pp. 323-324.

¹¹*Tratado de Historia de las Religiones*, p. 198.

“Las tradiciones de diluvios se enlazan casi todas con la idea de reabsorción de la humanidad en el agua y con la institución de una nueva época, con una nueva humanidad. Delatan una concepción cíclica del cosmos y de la historia: una época es abolida por la catástrofe y una nueva era comienza, dominada por ‘hombres nuevos’” (p. 198).

“Las lustraciones y las purificaciones rituales con el agua tienen por finalidad la actualización fulgurante de ‘aquel tiempo’, *in illo tempore*, cuando tuvo lugar la creación; son la repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del ‘hombre nuevo’. Todo contacto con el agua, cuando es practicado con intención religiosa, resume los dos momentos fundamentales del ritmo cósmico: la reintegración en las aguas y la creación” (p. 200).

De este modo, las imágenes del agua o el castigo por medio de las aguas implican en el mundo del mito el mitema del morir-renacer, la destrucción y la creación. Lo característico en el poema de Arteche es la violencia y el regocijo apocalíptico del hablante, como lo manifiesta la segunda unidad sintáctica de la estrofa seis, en especial el uso de *romper*, el que le asigna o confirma el carácter agresivo y violento de la fuerza activa, “el ojo”. Su poder destructor, además, se manifiesta en la enorme capacidad destructiva que suponen las imágenes, la magnitud de las fuerzas desencadenadas, fuerzas amedrentadoras en sí: “las esclusas ardientes de la noche”. Expresión esta última que hay que entenderla en su efectividad purificadora —“ardientes”-. Más evidente aún es la violencia en la opción lingüística del hablante al describir las consecuencias de la acción:

Navegan tus manos, y navegan
los tenebrosos dientes.

Todo ha sido víctima de la irrupción de las aguas. Los restos humanos perdidos son transportados por las aguas, hipérbole también característica de escritos apocalípticos.

La descripción de las consecuencias continúa en la estrofa siguiente. El hablante ahora apunta al que contempla desde fuera la destrucción y los efectos. Tampoco ha de librarse de la premonición o vaticinio. El río, la corriente, aumenta su fuerza y se desborda: “Y el agua viene al agua”. Lo más significativo de la estrofa, sin embargo, es la visión apocalíptica, destructora, de los versos siguientes, en la cual una vez más se combinan los símbolos de origen bíblico con los arquetípicos.

... y ay del que está a la orilla
y ve el cuerpo que pasa tras el terrible frío
de la luna, y ve el saco de la noche que brilla
sobre el sangriento río.

La luna se asocia con la muerte. Arteche intuye en estos versos lo que Mircea Eliade ha explicado desde otra perspectiva¹²:

“Esta concepción cíclica queda confirmada también por la convergencia de los mitos lunares con los temas de la inundación y del diluvio, pues la luna es por excelencia el símbolo del devenir rítmico, de la muerte y de la resurrección”.

La luna ha pasado también a ser un agente de destrucción en el poema y su elemento provocante es el *frío*, rasgo con el que se vincula frecuentemente el simbolismo de la luna. Para ello hay explicaciones tanto realistas —carece de luz propia— como míticas, en oposición al sol, símbolo de luz y calor. En el ámbito hispánico Federico García Lorca usó su simbolismo en forma admirable, especialmente en el tercer acto de *Bodas de Sangre*. La luna aparece allí como una diosa a quien se le ofrecen sacrificios de sangre para calmar su frío. La sintaxis del verso 28 se presta a diferentes posibilidades de entendimiento. La frase subordinada “que brilla sobre el sangriento río”, puede referirse tanto a “saco de la noche” como a “noche”. En uno u otro caso, el matiz sería diferente. Si se entiende como determinante de la totalidad, hay que pensarla como perifrasis de luna. Por lo tanto “aquel que ve a la luna brillando sobre el río sangriento” ha de recibir castigo. Otro modo de interpretarlo sería aceptar que es la “noche la que brilla sobre el sangriento río”. En ambos casos, no obstante, el sentido total es que también el contemplador ha de ser afectado por la fuerza mortal de la luna y la noche. La crueldad del todo se refuerza con la consecuencia indicada en el adjetivo “sangriento”.

La estrofa final —cuyo sentido explicamos al comienzo de este ensayo— nos presenta a un hablante en plenitud por la realización final de su profecía. A la vez, los matices del ritmo y las imágenes parecen indicar una especie de agotamiento final. Los dos primeros versos, construidos con frases cortas, dan la sensación de relajamiento, y los dos versos finales vuelven al ritmo precipitado de estrofas anteriores. Los dos versos iniciales son alejandrinos, pero su ritmo está cuidadosamente trabajado sobre la base de heptasílabos independientes o forzados:

¹² *Tratado de Historia de las Religiones*, p. 198.

¡Oh casa te derrumbas! La alquilada navaja
de Dios siega tu rostro. Ay no palpes el muro.

En realidad, pese al encabalgamiento, se forman por cuatro unidades heptasilábicas, que hacen al ritmo contenido y equilibrado. Los dos versos finales, en cambio, se transforman en una especie de avalancha larguísima por medio del encabalgamiento y la sintaxis. El hipérbaton da énfasis al desplazamiento, y la imagen del viento que se supone venir de las alturas contribuye a la idea de precipitación; lo mismo que la antítesis de imágenes y de verticalidad: ojo-candente (alturas) —mundo oscuro (abajo), y formas verbales de acción *viene-saja*.

El poema termina de manera impresionante y el último verso implica sintéticamente la concepción del mundo que sustenta la totalidad del poema y que coincide con las imágenes del mal que ha manejado el hablante: el mundo de los seres humanos como espacio *oscuro*, símbolo del mal, que necesita el castigo, destrucción. La interpretación del poema desde la perspectiva bíblica presupone esencialmente la visión apocalíptica del castigo. Su proyección al simbolismo arquetípico, en cambio, incorpora una nota de destrucción-recreación. Es decir, el castigo no es sino una etapa de la ritualidad cósmica. Todo aquello que es destruido por las aguas o el fuego ha de volver a renacer. El hablante del poema da mayor énfasis a la dimensión destructiva. La imaginación mitificadora, sin embargo, incorpora una nota de esperanza escondida a través del simbolismo de las aguas y el diluvio.

University of California, Irvine