



María Alexandra Basualto Percy

Simbología del agua en la poesía de Miguel Arteche

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

María Alexandra Basualto Percy

Simbología del agua en la poesía de Miguel Arteche

Dedico este trabajo a la profesora Ana María Cuneo, por su motivación y apoyo constantes y al poeta Miguel Arteche, por su buena disposición para facilitarme el acceso a su biblioteca.

(Este trabajo fue ampliado en 1996 para incluir la obra Fenix de Madrugada).

INTRODUCCIÓN

Conocí al poeta Miguel Arteche, Premio Nacional de Literatura 1996, en el año 1978, época en que no había en Chile muchas instancias abiertas a compartir las experiencias literarias. Ese año se instaló el poeta en la Biblioteca Nacional de Santiago, con el propósito de dirigir un taller de poesía para jóvenes principiantes. El taller tuvo tal cantidad de asistentes que era imposible mostrar la creación propia más de una vez en el semestre. Sin embargo, la seriedad y rigurosidad con que él impartía consejos, críticas —muchas veces dolorosas para el aspirante a poeta— plantearon en muchos de nosotros un desafío por trabajar al máximo en la búsqueda de la palabra poética como forma de expresar lo indecible. Arteche nos enseñó la importancia del equilibrio entre forma y fondo, la virtud de la brevedad, la contención en el uso de la metáfora, la apreciación de los símbolos, mitos y fantasías que adquieren existencia objetiva en la obra de arte, especialmente en la poesía, donde estos elementos, convocados por la particular visión del inconsciente del poeta, se recrearán en el lector individualmente según su experiencia propia.

Me interesó entonces conocer la obra de Miguel Arteche, y revisé sus últimos libros de aquella época: "Noches" y "Antología de veinte años". Luego, "Destierros y tinieblas", editado con anterioridad, y más tarde, del archivo personal del poeta, los primeros libros, ya inexistentes en librerías. Después, por supuesto, una de sus obras recientes: "Fénix de madrugada". En todos ellos, he hallado una sustancia omnipresente: **el agua**: agua concreta, agua simbólica, agua emotiva, agua íntima, materializada dentro de una forma en cada poema. Esta reiteración del elemento me impulsó a investigar su origen y, a poco andar, lo hallé en las experiencias de su infancia. Como el propio Arteche dice: "Feliz o desgraciado, alegre o triste, oscuro o luminoso, el país de un poeta es su infancia. Todo lo que escriba vendrá de allí, y a él volverá siempre" (1) De ahí que el primer capítulo de este trabajo de tesis esté dedicado a las aguas primeras que convivieron en el poeta en sus primeros años. Las aguas de Arteche, a medida que su obra avanza en la diacronía, se van convirtiendo en símbolos como nueva dimensión de la realidad, que adquieren una relación de significación diferente.

Lo simbólico se ve enlazado con los elementos instintivos más que los conceptuales, ya que no se designan conscientemente o, más bien, resultan de una creación conjunta del consciente y del inconsciente. Sin embargo, este resultado no se produce a nivel de la conciencia individual en forma independiente de la cultura en la que cada ser humano se halla inmerso. Por lo tanto, la concreción del símbolo va a encontrar una expresión en la cual influirá fuertemente su ámbito cultural. Todo símbolo, para poder ser descifrado, tiene que serlo en contacto con la tradición en la cual surge, no para reiterarla exactamente, sino para constituirse en las posibilidades que dicha tradición le entrega. En el momento de la creación, el flujo de la psique, unido a una voluntad ordenadora, se presenta por medio de imágenes que dan lugar a la construcción del poema. La metáfora, al transformarse en símbolo, adquiere mayor significación pues llega a encarnar un contenido que de otra manera sería inexpresable.

La palabra que proporciona el apoyo al símbolo es apenas un punto de partida, jamás lo dice todo, pues su propósito es siempre significar más de lo expresamente dicho. En el símbolo convergen antecedentes y sensaciones de variada naturaleza que jamás lo hacen coincidir exactamente con aquello a lo que apunta. En el simbolismo hay una necesidad de abolir los contrarios que caracterizan a la condición humana, por la vía de sobrepasarlos, recuperando la unidad cósmica en el Tiempo del Comienzo Absoluto, intención que va unida a una cierta nostalgia del paraíso anterior a la caída.

Es así como para Georges Gusdorf "los mitos sólo se convierten en símbolos cuando llega el tiempo de los poetas y de los pensadores, para quienes verdad y alegoría se encuentran dissociadas. En esta época tardía penetra en el mito una intención de juego. El hombre se da el mundo del pensamiento y la función fabuladora se encuentra desasida respecto de lo real. Por el contrario, para el primitivo la conciencia mítica imprime

directamente su sentido a la realidad vivida, sin que sea posible la menor ambigüedad." (2)

A fin de aproximarme al fenómeno de la aclaración arquetípica de los símbolos, me ha resultado conveniente apoyarme en las posiciones de Sigmund Freud y Carl G. Jung, aunque estas afirmaciones revistan el carácter de teoría no probada para el estado actual de los avances de la psicología.

Con la aparición del símbolo del agua que se me impuso desde la lectura de la obra de Miguel Arteche, me ha parecido necesario adentrarme en el mundo del mito, que aunque ya degradado, se nos muestra como una conducta de retorno al orden y equilibrio del universo. La conciencia mítica constituye una protección para el hombre que encuentra su lugar en el mundo. El mito es la forma que surgió espontáneamente en el hombre primitivo cuando necesitó organizar el mundo en un momento en que no se reconocía a la razón un papel rector. Mito y religión aparecen indiferenciados. La religión está integrada a la vida comunitaria y el espacio vital de la comunidad pertenece al dominio litúrgico. En este universo, el centro u 'ombligo del mundo' se halla donde el hombre afirma su trascendencia, y toda construcción es la repetición de un acto divino que hace pasar la realidad del estado de caos al de cosmos. La conciencia temporal del hombre primitivo no le permite observar un tiempo global, sino sólo tiempos particulares, y éste no es individual, es el tiempo de todos, donde la vida es unánime. El pequeño tiempo personal está absorbido por el Gran Tiempo mítico y circular que, a través del ritual, sigue trayendo las mismas épocas sucesivamente, es decir, repitiendo la cosmogonía.

Sin embargo, el fin de la edad mítica sobreviene con la modificación de la estructura de la conciencia humana en forma progresiva, afirmando la subjetividad personal y la universalidad objetiva. La razón llega a tomar el papel del mito, descubriendo la autonomía de la realidad humana expresada según la dimensión del tiempo, en que se toma conciencia del pasado, presente y futuro. La inteligencia origina el conocimiento objetivo que da paso a la ciencia. También aparece el arte, desprendido de los ritos litúrgicos, obedeciendo sólo a un deseo de expresión humana y estética. Ese instante es el aludido por Gusdorf en la cita precedente. Pero la obra de arte está sujeta a condiciones. Su forma le es dada por un artista determinado y apela con mayor o menor placer a los sentidos de los diversos individuos, de acuerdo a sus sensibilidades particulares. Sin embargo, fuera de las peculiaridades individuales de los seres humanos, existe la naturaleza, que "es la totalidad del proceso orgánico de vida y movimiento que tiene lugar en el universo, proceso que incluye al hombre, mas es indiferente a sus particularidades genéricas, a sus reacciones subjetivas, a sus variantes temperamentales". (3) Y esta nueva conciencia humana convierte al hombre en amo y señor de la naturaleza. Pero el arte no es sólo la dominación de la naturaleza visible, aunque el término griego **mímesis** se traduzca como imitación. Sin embargo, cualquier explicación de la **mímesis** comprende una interpretación tanto

de lo real como del hombre y de sus capacidades espirituales. Es así como el arte evoca la esencia del hombre.

Para interpretar la naturaleza es necesario hacer una elección de entre lo indiferenciado. El hombre hace historia seleccionando. Así, sólo por medio del **logos** (capacidad de elegir y recoger) puede reunir lo esencial, escogerlo y destacarlo. Esta es una forma de hermenéutica.

Establecemos contacto con la naturaleza a través de la **empeiria**, derivada del verbo **peirao** (que significa intentar, probar). "La **empeiria** conduce la corriente de las impresiones sensoriales que cambian incesantemente en una dirección determinada". (4)

A través de la **empeiria** encontramos a la naturaleza ordenada por nuestras propias apreciaciones. Pero lo empírico no alcanza a coincidir con el arte, pues el arte crea un mundo, un todo armónico, mientras que lo empírico nunca llega a constituir la totalidad de un cosmos.

Entonces, la materia con la cual se construyen todos los mundos humanos son los datos sensoriales aislados. Es el hombre quien siente la necesidad de un ordenamiento, y esta necesidad es la de trascendencia, donde la sustancia se convierte en concepto. Así, materia y forma, sustancia e idea, son un único e indisoluble acto de trascendencia.

El paso siguiente es la **téchne**, por medio de la cual se ordenan los fragmentos de la **empeiria** con respecto a un motivo particular, a través de un conocimiento técnico. El arte, en cambio, no responde nunca a una motivación racional, pero alude a algo calculado y lleno de significación simbólica, a diferencia del mito que es lo auténtico y real, la cosa misma, ordenada y siempre presente. (5)

En el mito la realidad era religiosa, enunciada por el **vates** o profeta, que predecía lo aún no acontecido. Al derrumbarse este mundo, el **vates** fue reemplazado por el poeta y el filósofo como interpretes de los signos sacros. En adelante, tanto el poeta como el filósofo confieren al ser las realidades que evocan. El hombre crea mitos nuevos y es él quien da sentido al mundo. Se hace amo de la realidad por la creación artística mucho antes de que la ciencia y la técnica puedan conferirle la libre disposición de los elementos. La naturaleza se le aparece como una realidad autónoma que puede dominar.

Para Aristóteles, en su **Poética**, el mito representa también un factor de tensión, aunque no es ya una realidad sino un orden 'posible' de los fenómenos. Se ha llevado a cabo la ruptura con la realidad mítica sacra. El arte sólo pudo surgir al producirse el rompimiento con el orden absoluto y se consideró en su reemplazo un orden posible, cuya esencia consistía en la elección de las alternativas que el destino ofrece al ser humano, o en trasponer el estado del no ser al de ser al amparo de ciertas estructuras. El mito, ya inoperante, sólo será representado. Se convierte en motivo para la imaginación y la poesía, dando nacimiento a la literatura.

Todavía hoy, el hombre conserva relaciones y fragmentos de la unidad primitiva, aunque ya no en su unidad intacta, según lo ha demostrado la psicología moderna. Freud ha postulado que nuestro mundo no está

formado por impresiones sensoriales aisladas, sino más bien por conjuntos de diversos datos sensoriales ligados entre sí por interpretaciones instintivas. Jung ve en el inconsciente colectivo la matriz de los arquetipos ancestrales de la conciencia individual. La teoría gestáltica postula la estructuración de las percepciones sensoriales en una forma, y por ello ubica, como primer paso del conocer humano, no a la sensación sino a la percepción.

Fundándonos en estos postulados y eligiendo el símbolo del agua por las razones apuntadas al comienzo de esta introducción, es decir, respetando lo que la lectura de los textos nos ha impuesto como sentido predominante, hemos recorrido hermenéuticamente los textos de Miguel Arteché en su diacronía y a la luz de su significación en el mito. Se han confrontado unas con otras las imágenes de agua procedentes de poemas de distintas etapas de la obra y se les ha ido uniendo conforme a hilos conductores del sentido que desde ellas veíamos emerger. Sin embargo, estamos conscientes de que hay varias otras imágenes recurrentes desde las cuales pudimos habernos aproximado a esta poesía, como el viento, la noche, el silencio o la inquietud religiosa, pero nos parece que el agua es un signo más globalizador.

I. AGUAS ORIGINANTES

1.1. El agua de la infancia.

"En toda infancia hay un río. O el mar. Y si el río y el mar no son reales —pero ¿qué es real para un niño?— entonces hay que inventarlos. Y si no se los inventa, vienen, de todas maneras, en el sueño, y éste termina por crearlos" (6) dice Miguel Arteché recordando su infancia. Palabras proféticas en relación al oficio del poeta y adecuado punto de partida para este ensayo, que intentará mostrar cómo el agua está ligada entrañablemente a su obra.

Ya desde la primera infancia el agua rodea al poeta, inunda su conciencia y su subconsciencia, y se instala persistente como materia del verso, desde sus primeras creaciones. En los comienzos, el agua es un elemento concreto que brilla y resuena en el poema:

VI

*Como cae la lluvia entre las nubes,
su cuerpo entre las nubes.*

*Como cae en los cristales
y vive siempre entre los ojos.*

*Como llueve ese olvido
dejando ya mi boca entre los labios,
como el arpa*

vierte en las venas frías su consuelo.

*Como todo lo que siento y que me roza,
suspiro leve en el pecho,
así tu imagen
como un beso que no pertenece (7)*

Más tarde, experiencia y oficio, transmutan el agua y la convierten en fuente de vida, en ente cósmico y purificador y, sobre todo, en una revelación del tiempo y su transcurrir como un viaje hacia la muerte, ciclo de la vida que no termina: el agua gira con una esperanza de vida eterna. Desde esta infancia sostenida por el agua, el poeta ve la posibilidad de la creación a través del sueño, en cuanto éste es vehículo del inconsciente.

Y continúa Miguel Arteche:

"La casa se estremece bajo la lluvia. La lluvia llega del otro sur (...). La calle Lautaro, a cuyo costado se extiende la iglesia y la casa parroquial, brillan bajo el agua, relucen los huevillos. (...). El niño escucha el sonido de los cascos del caballo que se acerca al Correo: vienen las cartas, mañana y tarde; el hombre se baja, levanta el saco; la lluvia lo empapa. El niño mira desde el segundo piso los techos de la intendencia, y pronto llega el viento. La tía saca algunos lavatorios para que en ellos caigan las gotas: la casa comienza a ser agujereada por el aguacero: hay el rítmico sonido de las gotas que caen, caen a lo largo del corredor, siempre a lo largo del corredor; los ventanales se estremecen: están reunidos —el tío, la tía, el niño— en el comedor, cerca de la salamandra". (8)

El tiempo, con la llegada de las cartas "mañana y tarde" surge coludido con la lluvia que empapa al cartero, con las gotas que caen "caen a lo largo del corredor, siempre a lo largo del corredor". El agua es ritmo, pulso vital, que va transformándose en un ritmo interior que se evade de la linealidad para hacerse tiempo en el poema:

*¿Recuerdas tú la lluvia
cerca del río, un día
derrotado por otros
días tristes? ¿Recuerdas
la vieja sangre llena
de memorias ardientes,
el espejo sediento del pavimento amargo,
las ruedas silenciosas que dejaban distancias
en la huella mojada? (9)*

("Un estudiante mira a su pasado", Solitario mira hacia la ausencia)

Luego, la voz profética del tío sacerdote:

"Tendremos tres días de lluvia, María. El barómetro...".

Y la profecía se cumple inexorablemente:

"El niño oye eso y se siente feliz. Le gustan los días nublados y fríos, y las nubes que, poco a poco, comienzan a negrecerse, a descender silenciosas sobre Los Angeles, la brisa tibia que se levanta, los árboles que cabecean, el jardín de las hortensias, el limonero, los ciruelos, la palmera, que se empapan con la lluvia. La lluvia se cuele sobre esos libros que están en su memoria. Se mojan Ulises, y el planeta Mongo, y Roldán, y Quintín, y el Infierno, y las bestias del Apocalipsis, y el Superhombre, y el ingeniero Penkroff, y Tarzán de los monos, y los marcianos de Wells; (...). (10)

El poeta, desde su presente, observa la lluvia que "se cuele sobre esos libros que están en su memoria": los libros que rodearon su infancia y que fueron el germen, quizás, de esos otros libros que vendrían después, fruto de su propia creación:

Como entonces, ¿dejar

la lluvia entre los libros solitarios, la lluvia;

dejar en un relámpago

la historia de alguien, de alguien;

"Cuando llueve, todo el mundo se llena de sonidos. Cuando la lluvia no cae, el mundo se ha detenido, está muerto. Cuando va a llover, cuando se cierne la lluvia sobre Los Angeles, el mundo se prepara para recibir los ecos que brotan de todos los lugares. El mundo espera que se haga lluvia, que nazca el agua, y el agua es mucho más que la lluvia; ésta es una parte del agua de toda la tierra, y la tierra, todo el planeta es Los Angeles, donde está el centro del universo: que es el universo.

Cuando la lluvia no llega, cuando el verano reina, el mundo parece muerto. Pero cuando el agua ha invadido los cuatro ángulos del pueblo, cuando el agua acecha y toca las casas, todo se pone en movimiento: el pulso del niño se mueve rítmicamente; el niño recupera algo de lo que había perdido en el verano; la sangre corre de otra manera, sigue tras el movimiento del agua, porque en el agua nacemos, nace el niño; de esa lluvia está brotando él otra vez y cuando el agua no está, el niño de todas maneras, la siente sobre su cabeza, y por eso mira al cielo del verano pensando en cuánto tiempo va a tardar en venir con el viento, que no es más que su primo hermano." (11)

La ausencia de lluvia se convierte en ausencia temporal: "el mundo se ha detenido, está mudo, está muerto". La llegada del agua hace girar el mundo, hace renacer y fluir el tiempo: "todo se pone en movimiento: el pulso del niño se mueve rítmicamente: El agua se hace ritmo y reloj que va marcando la vida del niño desde su origen. El poeta reconoce provenir del agua y renacer en ella. Estas reminiscencias manifiestan la profunda afinidad con el agua que Miguel Arteché arrastra desde su infancia: cómo experimenta sensaciones frente a la lluvia, de qué manera se siente

hijo del agua, y cómo la incorpora a su intimidad:

"Con el agua el niño entra en su microcosmos, en su rincón secreto, que sólo él conoce." (12)

Este renacimiento en el agua que el poeta siente, puede también interpretarse como el renacimiento por el bautismo, que trataremos más adelante.

Respecto de los sentimientos que el hombre experimenta frente a la naturaleza, Gastón Bachelard sostiene: "los rasgos objetivos del paisaje no bastan para explicar el sentimiento de la naturaleza, si ese sentimiento es profundo y verdadero. No es el conocimiento de lo real lo que nos hace amarla profundamente. El valor fundamental y primero es el sentimiento. Comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien, realizando en las cosas un amor que está fundado en otra parte. Luego se la busca en detalle porque se la ama en masa, sin saber por qué. La descripción entusiasta que damos de ella es una prueba de que la miramos con pasión, con la constante curiosidad del amor. Y si el sentimiento por la naturaleza es tan durable en ciertas almas es porque, en su forma original, está en el origen de todos los sentimientos. Es el sentimiento filial. Todas las formas de amor reciben un componente del amor por una madre. La naturaleza es, para el hombre ya mayor, nos dice Marie Bonaparte (citada por G. Bachelard): 'una madre inmensamente ensanchada, eterna y proyectada en el infinito'. Sentimentalmente, la naturaleza es una proyección de la madre. Agrega Marie Bonaparte: 'El mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos' ". (13)

Al desarrollarse la conciencia (en este poeta, indisolublemente unida al agua) se produce la separación de la madre, conduciendo a una relativa separación del inconsciente y del mundo instintivo, pero este mundo perdido subsiste y aparece en el proceso de creación. Por la vía de la razón "el hombre no se transforma en cualquier cosa sino sólo en aquello que como posibilidad existe ya en él (...). Así, la forma de relación más importante de la infancia, la relación con la madre, es compensada por el arquetipo cuando se anuncia el fin de la infancia." (14)

Vemos, por tanto, que el agua está ligada a los orígenes de este poeta, junto a un sentimiento cósmico de universalidad, como puede observarse en el poema "Orígenes", en donde las imágenes se despliegan desde un concreto mar Cantábrico que baña su tierra ancestral, hacia un preguntarse a sí mismo del hablante lírico sobre su procedencia, para finalmente desembocar en una afirmación de sentido cósmico sobre sus orígenes, que podrían simbolizar también los orígenes de su poesía: "Extremos sin orígenes los brazos / abren / llaves / ocultas, secretas." El hablante también se pregunta: "¿dónde / corre / tu vena, tu siembra?", expresando con ello una interrogación sobre los caminos que tomará su vida y el producto de su creación.

ORÍGENES

*Galernas en la noche. El mar Cantábrico
toca*

*borra
la más vieja tierra.
Extremos sin orígenes los brazos
abren
llaves
ocultas, secretas.
¿De dónde el hueso adusto, el cráneo férreo?,
¿dónde
corre
tu vena, tu siembra?
¿En dónde duerme el misterioso viento
¿Soplas
sombras
bajo el cielo muertas?
Los blancos caseríos en la noche
vasca.
¡Altas
fundaciones sueñan!
¡Y en tus matrices invisibles corren,
hoscas,
solos,
los dedos del planeta!*

(Destierros y tinieblas)

Para Bachelard "el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él naturalizamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra una sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental (...)" (16)

Y el poeta Arteche ha nacido en Nueva Imperial y ha vivido siete años de su infancia en Los ángeles, donde cada año caen alrededor de 1.200 milímetros de agua, por lo que la lluvia imprimió en él "su color fundamental" y permanente. Y este color está en "Canción de hortensia", en donde el azul de la infancia todo lo cubre, hasta exorcisar a la muerte en la última estrofa. Allí el agua se convierte en fuente de vida eterna. También, para Bachelard, el agua dinamizada es un germen, otorga a la vida un ímpetu inagotable. (17)

CANCIÓN DE HORTENSIA

*Esta flor saxifragácea
vivió contigo en el sur.
Toda la infancia es azul
salvo tu piel olivácea.
Y si la lluvia angulosa
cae en esta flor por fin,
queda azul todo el jardín
y es azulada la rosa.
Nunca tendrás la presencia
del sol negro que es la muerte*

*si sale el sol para verte,
el sol azul de la hortensia. (18)*

(Noches)

Más aún, ya que "la ensoñación del niño es una ensoñación materialista (...)" y "sus primeros sueños son los sueños de las sustancias orgánicas" (19), el agua, como material, ha impregnado los primeros sueños del poeta desde su infancia, grabando en su conciencia el agua de su sur originante. "Hay horas en que el darse cuenta recupera las imágenes de su carne infantil. Los poemas cuya raíz es tan profunda tienen a menudo un poder singular. Los atraviesa una fuerza y el lector, sin pensar en ello, participa de esa fuerza original, sin ver ya su origen. (20)

En el poema "Regreso" el poeta vuelve a los lares de su infancia. En todo su recorrido por el pasado está presente la lluvia como eje central del poema: desde el verbo "drenan" que conecta al hablante con sus antepasados, hasta el verso final: "Y el trueno sientes como un navajazo." que lo devuelve a su presente, pasando por el tercer verso de la segunda estrofa: "Oyes caer la lluvia en tu memoria" que es la puerta de entrada al ayer infantil recorrido con gozosa nostalgia. En la cuarta estrofa nos encontramos con un pasado en presente que evidencia un intento de anulación de la temporalidad. El recuerdo, a través de las imágenes de la infancia, se instala como posibilidad de recuperación del tiempo ido, pero es, a la vez, en la afirmación final, una certeza de pérdida definitiva. El agua, como símbolo de recuperación y como posibilidad de pérdida definitiva, es un verdadero eje semántico mantenido a través de la obra total artecheana, razón por la cual se trabajarán específicamente en capítulos aparte. (21)

REGRESO

*Pasas por soles, llegas a esta tierra:
rodeado estás de nieblas, y tus muertos
drenan la prodigiosa oscuridad.
Volver es el exilio del pasado
si ya no encuentras al que allí tú fuiste.
Oyes caer la lluvia en tu memoria.
Dorado limonero arde en la noche:
ya no lo encontrarás: sol era un niño.
Nada de lo que fue tocas tú ahora.
Hay un rumor de lápiz en la noche,
y hay un olor que la tiniebla trae.
Te llaman a dormir: qué resplandores.
Estabas silencioso de improviso
porque tu infancia es parte del silencio.
El tiempo, entonces, no selló palabras.
Cuán lejos, cuántos años, cuán presente
y ausente subes la escalera, cruzas
todo el umbral: el niño ya te espera.
Y el trueno sientes como un navajazo.
(Noches)*

Como se ha podido observar, el hablante ha sacado su pasado de la temporalidad, para transformarlo en un hoy mítico, a través de la infancia.

A este respecto, a comienzos del Siglo XX, Sigmund Freud, en sus estudios de psicoanálisis, postula que lo primordial humano es la primera infancia. Es allí cuando el niño vive en un tiempo paradisíaco o mítico. Esta técnica puede revelar los comienzos de la historia personal de cada individuo identificando "el acontecimiento preciso que puso fin a la beatitud de la infancia y decidió la orientación futura de nuestra existencia." (22) Para el psicoanálisis, el paraíso corresponde al estadio prenatal o al período que se extiende hasta el destete. Durante esa época, el ser humano estaría en un estado beatífico. Además postula Freud que por los recuerdos se pueden revivir los acontecimientos que han marcado la infancia en una forma especial.

Esta beatitud del origen puede encontrarse también con bastante frecuencia en las religiones arcaicas, y en la India, Irán, Grecia y el judeocristianismo. El paralelo existente entre el psicoanálisis y las creencias arcaicas consiste en que Freud descubrió este tiempo paradisíaco, decisivo para el hombre, que tendría lugar antes de que el tiempo se convirtiera para cada hombre en tiempo vivido.

Estos logros del psicoanálisis nos llevan nuevamente a relacionar la infancia del poeta Arteche, rodeada por el agua, con la posterior y reiterada aparición de ésta en su poesía, representada en símbolos diversos.

Siguiendo la idea de que el agua en Arteche significa fundamentalmente tiempo, ésta es a la vez origen y muerte, pero el niño está más cerca del origen, y en el origen, según Bachelard, toda agua es leche materna. Se llega a esta conclusión por el camino de que todo líquido es agua, y toda agua es leche, imagen sostenida activamente en las zonas más profundas del inconsciente simple del infante y que emergen desde las imágenes más conscientes de las aguas. Todo esto porque es lo orgánico lo que constituye los primeros centros de interés en el niño. Igualmente, en el lenguaje, la primera sintaxis está sujeta a una gramática de las necesidades. Así, la leche —como expresión de las realidades líquidas— se convierte en el primer sustantivo bucal.

De esto también puede desprenderse que todos los valores referidos a la boca tienen su importancia: "La boca y los labios son el campo de la primera felicidad positiva y precisa, el campo de la sensualidad permitida". (23)

El siguiente poema es un ejemplo del agua transmutada en leche, que a su vez surge convertida en tiempo —obsesión permanente del hablante—, a través de los muertos que "te empujan al recuerdo, te viajan al pasado,". Se observa también una referencia a "la sal que hay en tus labios", corroborando la afirmación relativa a la importancia de la boca unida a la leche y, por ende, al agua:

NACIMIENTO

Los bosques brotan lácteos del vientre de la madre.

*¡Y este rumor que surte del vagido! ¡Levántate,
coronado del claustro,
ala tibia del útero!
Cuenta bien en tus pasos.*

*Los grumos del minuto penetran en tu leche.
¡Recógete, sumérgete recién inaugurado!
Apúrate. Que claman. ¿La voz allende? ¿Es otro
nacimiento, es alguna
muerte nueva? Te buscan*

*otros muertos que ahora parecen arrastrarte?
Te empujan al recuerdo, te viajan al pasado,
y tu vejez de herencia umbilical remonta
la sal que hay en tus labios.*

*¡Ya estás aquí! ¡Tus ojos son las islas, las redes
del sonido, las torres
que atraviesan veloces cunas de madrugada,
y tu cabeza apenas se apoya entre los pórticos
solemnes de la entrada!*

(Destierros...)

Como otros ejemplos de alusión a la boca y su proximidad con el agua, podemos citar los versos siguientes:

*te he de encontrar,
enamorada, antigua, como en los relámpagos
del beso desatado por la lluvia
del parque solitario, cuando hundía
mi boca en los amargos
secretos de la noche que me diste.*

("Cielo tenebroso sobre París", Solitario...)

*Ahora, cuando las cosas retornan;
cuando las bocas muerden la amargura sedienta
que el amor ha dejado, oh viejo abril
de las partidas, de los enamorados, de los amantes fieles,
viejo abril, he regresado a mi casa
a escuchar los aullidos de tu viento de otoño,
mientras, tendido, escucho el ruido de los trenes
que pasan hacia el sur, y la lluvia deshecha
llega con boca insomne y solitaria.*

("Volveremos en otoño", Solitario...)

En esta primera parte del capítulo, el punto de partida ha sido el dato objetivo de la presencia de la lluvia en el período de formación concreta y particular del poeta en su niñez. Más adelante, hemos mostrado la representación del agua en forma referencial, denotativa, en la etapa de formación del poeta como tal.

Cuando el oficio permite a la conciencia estructurante transmutar las aguas reales (lluvias, ríos) en aguas simbólicas —dado que las aguas ya estaban en el origen histórico y en el origen del poetizar—, nos parece adecuado referirnos, en primer lugar, a las aguas que se transforman en

símbolo de lo originante, o sea, aguas madre.

1.2. El agua madre.

En el intento de objetivar las aguas como origen, principio y fundamento de la poesía de Miguel Arteche, parece indispensable ubicar esto a la luz de la tradición cultural, es decir, iluminar el fenómeno poético particular desde la perspectiva de la larga elaboración que los mitos han hecho, otorgándole al agua una cualidad primordial.

En los mitos cosmogónicos encontramos una apreciable cantidad de historias donde el agua es la fuente y principio femenino de la vida. Todos los seres han sido gestados en el agua. Ella es la esencia y matriz de todas las formas de existencia. Las aguas han sido desde los comienzos y serán hasta el fin de todo ciclo histórico o cósmico, aguas primordiales que se presentan bajo diversas variables.

Ya en el Génesis aparecen las aguas como parte fundamental de la creación: "Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era soledad y caos, y las tinieblas cubrían el abismo, pero el espíritu de Dios aleteaba en las aguas. Entonces dijo Dios: 'Haya luz' y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas, y llamó a la luz día y a las tinieblas noche. Hubo así tarde y mañana: Día primero. Después dijo Dios: 'Haya un firmamento entre las aguas, que separe las unas de las otras' y fue así. E hizo Dios el firmamento, separando por medio de él las aguas que hay debajo de las que hay sobre él." (24)

También el caos acuático se encuentra en la cosmogonía babilónica, con los océanos 'apsû' (mar dulce sobre el cual flotaría la tierra) y 'tiamat' (que personifica al mar salado poblado de monstruos).

El agua, como ente germinativo, está representada por la lluvia que fecunda la tierra en las simbologías erótico-cosmogónicas, como para los aztecas, donde las aguas verticales o 'Tlaloc' (dios de la lluvia) personificaban el impulso masculino fecundante, en combinación con el fuego. (25)

En la cultura védica las aguas son denominadas 'mâtritamâh' (las más maternas), y en la cultura egipcia nos encontramos con el 'nun', que es la sustancia primera y húmeda, llamada también 'Amon' (el agua primigenia), la cual tiene cualidades femeninas y masculinas. 'Nun' también significa: el nuevo flujo fecundante del Nilo. (26)

En el mundo antiguo se practicaba el ritual del baño sagrado en el culto a las diosas de la fecundidad y de la agricultura, pues la magia de la inmersión provocaba la lluvia y la multiplicación de los bienes (27). Los griegos representaban el cuerpo materno bajo la forma de un cofre, tonel o cesto, que flotaba sobre las aguas, lo cual establecía una analogía con el curso del sol, que es inmortal, porque todos los días flota sobre el mar y se sumerge al anochecer en las aguas maternas, para renacer al día siguiente.(28)

Siendo el mar símbolo de la génesis para los antiguos, de él surgen los dioses. Por ejemplo, Mitra nace a orillas de un río, y Cristo 'renace' en el Jordán, "y además, nació de la sempiterni fons amoris, madre de Dios, que la leyenda pagano-cristiana convirtió en ninfa de las fuentes." (29)

Jung se plantea también la interrogante sobre la similitud fonética entre 'Mar', 'mere', 'mer', 'meer', 'mare', 'mar' y 'madre', proponiéndose la posibilidad de que todos estos términos pudieran provenir de "la grande imagen primigenia de la Madre, que significó primero el símbolo de todo el mundo" (30). También los cristianos asocian a la Madre de Dios con el agua en el comienzo de un himno: 'Ave, maris stella' (Ave, estrella de los mares). (31)

Hay otras culturas, como las que han llegado hasta nosotros desde los antiguos textos cuneiformes de los sumerios (milenios 3° y 4° A.C.), donde también lo primero que existe es el océano original. éste genera la montaña cósmica, que consiste en cielo y tierra unidos, hasta que fueron separados por el Dios del Aire, que luego se unió con su madre para crear la especie humana. Pero también, el lugar donde el hombre nace es el ombligo del mundo y "así como surgen las ondas de un manantial sumergido, así las formas del universo se expanden en círculos desde su fuente." (32) En este ombligo del mundo, según un mito de los Yakut de Siberia, habría adquirido conciencia el primer hombre o 'Joven Blanco'. éste se encontró en una enorme colina al centro de la cual se levantaba un árbol gigantesco, cuya resina era transparente como el agua y de dulce olor; la savia brillaba como plata y las flores eran como un grupo de tazas boca abajo. La copa servía de nexo con el alto Dios, y las raíces penetraban los abismos subterráneos. Al sur se hallaba una verde pradera en cuyo centro había un manso Lago de Leche, y en sus orillas, espesos pantanos de nata. El árbol representaba el árbol de la Vida. El 'Joven Blanco', entonces, pidió una compañera, y el árbol, desde sus hojas, comenzó a manar una fina lluvia de leche y de sus raíces surgió una mujer con el pecho descubierto. La diosa ofreció al joven su leche y lo bendijo contra todos los males. Así, el 'Joven Blanco' centuplicó sus fuerzas para enfrentar la vida. (33)

En esta hermosa imagen observamos que la cosmogonía es un modelo ideal de todo 'hacer' porque es el arquetipo de toda situación creadora a la vez que obra divina: "Al comenzar a mamar, a beber agua o a comer alimentos sólidos, al niño se le proyecta ritualmente al 'origen', cuando la leche, el agua o los cereales aparecieron por primera vez." (34)

Así como la creación del mundo y del hombre es la creación primordial, la cosmogonía se convierte en modelo de toda creación. Y esto nos conduce a la creación poética como paradigma de toda otra creación. La presencia del agua como fuerza primigenia se da también de esta manera en la poesía de Arteche. Así, en el poema "La noche tras el árbol de oro" un hablante —el héroe— contempla su don creativo bajo la forma de un árbol de oro —a la vez, árbol de la vida— empapado por la lluvia, que permanece incólume ante las acechanzas del tiempo convertido en río fluyendo hacia la muerte. El árbol, tal como en el mito recién descrito, da fuerza y sostén al hablante en contra de la oscuridad y del paso del tiempo. El árbol juega el papel de establecerse como relación explícita entre las aguas superiores y las inferiores, al igual que lo han sido en otros sistemas míticos las montañas, el humo, el hilo de

araña, etc., puentes de lo terrenal con lo trascendente.

LA NOCHE TRAS EL ÁRBOL DE ORO

*La noche tras el árbol de oro,
la noche, el árbol,
los frutos de oro.
La oscura noche sobre el árbol de oro,
los bosques incendiados,
las cenizas de platas,
las ramas de oro,
el río que a la mar se me desliza,
el tronco de oro,
los frutos, las raíces.
El árbol de oro que no desaparece,
allí en la noche siempre,
la lluvia que lo empapa,
los años que en la noche me lo acechan,
el hacha que desea degollarlo.
El árbol de oro con raíz de oro,
aquel que le arrojara arena,
la escalera del rayo que lo busca
durante tantos años.
El árbol que jamás podrán borraré,
el que me dio su copa contra el páramo,
el que a mi lado escribe cuando escribo,
el que aún me sostiene,
a pesar de aquel fuego,
a pesar de las noches y los años.*

(Noches)

La misma imagen del árbol de la Vida, surtidor de dones, emplazado sobre una colina, surge unida a la idea cristiana de la Redención del hombre por parte del hijo de Dios en:

*Hasta que surja el árbol que mane Pan y Sangre
en la colina del Sacrificio. (35)*

(Cantata del Pan y la Sangre)

Estas aproximaciones tan diversas no parecen ser coincidencia, ya que de acuerdo al pensamiento de Carl G. Jung, los mitos están emparentados con los productos del inconsciente. Así, el adulto, al concentrarse en un proceso de introversión, encuentra primero recuerdos de su pasado individual. Pero al intensificar la introversión, se pueden rastrear vestigios, vagos al comienzo, luego más nítidos y numerosos, de un estado espiritual arcaico. Este estado se manifiesta en los arquetipos, que son "formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura de lo inconsciente. (...) Los arquetipos son aquellas formas o cauces por los cuales fluyó desde siempre el río del acontecer psíquico." (36)

Según Jung, "en los sueños y las fantasías, el mar o cualquier gran conjunto acuático significa lo inconsciente." (37) La maternidad de las

aguas tiene coincidencia con la naturaleza de lo inconsciente y éste —en especial para el varón—, puede significar matriz de la conciencia. De ahí que lo inconsciente pueda tener significación materna, como el agua o el árbol de la vida, que también es una especie de madre generadora y fecunda.

Con una expresión análoga, sin pronunciarnos respecto a una posible interpretación en el contexto bíblico, se dice en el Apocalipsis (Cap. 22, 1,2): "El ángel me mostró un río de agua de la vida, límpida como un cristal, que manaba del trono de Dios y del Cordero. En medio de la plaza de la ciudad, y a un lado y otro del río, hay árboles de la vida, que dan doce frutos al año, una vez al mes. Las hojas de los árboles sirven para curar a las naciones".

Vemos, entonces, que los mitos arcaicos presentan al agua como origen esencial de la vida, unida al árbol dador de dones. Con ese sentido y en la misma relación encontramos al agua como madre en diversas imágenes de la poesía de Arteche, así en:

Si te inclinabas

*el agua del amor me borraba los ojos. Si te inclinabas
era como si tu vientre se uniera con el mío dentro del
vientre de tu madre.*

("Soliloquio de la enamorada en la noche", Destierros...)

En este poema es la madre la que posibilitaría la unión con el amado. Y en "Cuna", el tú, que es un otro, pero también es yo y todo hombre, son llevados en cuanto están en el tiempo-río-agua, hacia un mar, agua materna. Uniéndose origen y fin como algo a lo cual el hombre es pasivamente llevado: "llevándote en la cuna / hacia el mar de la madre". En este poema se une agua-madre con agua-tiempo, símbolo del cual nos preocuparemos en forma extensa en el Capítulo 3.

*Fluye cerca de ti. Los ojos asombrados
abres sobre tu río. Desciende el que te lleva.*

*Y no hay nada
sino el pálido toro
sumergido que fluye:
que te empuja: que baja
aventando ramas,
llevándote en la cuna
hacia el mar de la madre.*

("Cuna", Destierros...)

Un fin amenazador se cierne, en cambio, en:

*Me cavas, me latigas, ay, me sueñas
con aquel dientecito que asomara
junto a la entrada de la leche para
devorar tus mantillas más pequeñas*

("Cita", Destierros...)

En "Navidad" la presencia del agua-madre reviste una connotación deseante, por la cual se eleva la petición del hablante:

todo el cielo de parto,

LLUVIA

*Llueve sobre la noche asoladora.
El mundo gira sobre el agua. Llueve.
La noche inmensa sus raíces mueve
sobre mi corazón. La piedra llora.
Sobre mi corazón la piedra llora
llamando a despertar. Mi boca bebe
toda la lluvia de la noche. Breve
será el amor aquí, negra la aurora.
La lluvia empuja el corazón: la puerta
hacia la tierra se abre, sola, yerta.
Las bocas se abren, la montaña bebe.
El mundo tiembla bajo la mañana.
Se oye otra vez nacer tras la ventana.
La hiedra entra en mi cuerpo. Llueve. Llueve.*

(Destierros...)

Tal como en la tradición cristiana el diluvio puede compararse con el bautismo, en los antiguos mitos y rituales la libación funeraria tiene su paralelo en las lustraciones de los recién nacidos o en los baños primaverales que otorgan salud y fertilidad.

Desde las más viejas tradiciones el agua ha sido símbolo cosmogónico mágico y medicinal por excelencia. En ella reside la eternidad. El contacto con el agua provoca un nuevo nacimiento a través de rituales iniciáticos, produce curaciones por medio de ritos mágicos y asegura la resurrección de los muertos en los ritos funerarios, como también la liberación del sufrimiento. Así, encontramos fórmulas míticas de una misma realidad metafísica o religiosa en el Agua de la Vida, la fuente de la juventud, etc., ya que el agua es la sustancia que absorbe todos los males, debido a su poder de asimilación y desintegración de las formas. Con este poder de desintegración de las formas y anulación de la historia, las aguas son medios purificadores y regenerativos: aquel que se sumerge en ellas, muere y vuelve a renacer, libre de pecado y sin historia, capaz de comenzar una nueva vida. (40)

El agua es también fuente de energía. En el siglo XVIII la hidroterapia fue muy usada. Pero el agua, según M. Eliade, no tiene únicamente propiedades periféricas: "despierta los centros nerviosos. Tiene un componente moral." (41)

El agua clara es símbolo natural de la pureza. Se inclina al bien. Pero purificarse no significa simplemente limpiarse en el sentido de higiene, sino más bien, un exorcismo contra el mal. El agua pura es una fuerza renovadora cuyo poder se mantiene en cada gota. Es por ello que para purificarse basta una simple aspersion: "Queda lavado moralmente el que es asperjado físicamente. (...) Una gota de agua pura basta para purificar un océano; una gota de agua impura basta para ensuciar un universo". (42) El agua es más bien una voluntad que irradia pureza.

Entre los aztecas prehispánicos se practicaba el bautismo como medio de purificación del recién nacido. éste era llevado a cabo por la partera,

quien ofrecía el niño a la divinidad del agua, invocándola para que lo limpiara de la suciedad que traía de sus padres, a fin de que su corazón y su vida fueran purificados, pues el agua poseía este don desde antes del comienzo del mundo.

Esta diosa de las aguas, llamada 'Chalchiuhtlicue', pariente próxima de 'Tlaloc', posee un poder de purificación y salvación que proviene de su posibilidad de comunicación permanente con las esferas celestes, ya que sus vapores se elevan al cielo y luego descienden para crear vida en la tierra, fecundados por el sol. (43)

Por otra parte, en la India se conocen las tradiciones de ofrecimiento del soma por medio de un sacrificio puro por excelencia, llamado 'Diksa'. A fin de asegurar la pureza de este sacrificio el iniciado debe renacer a ella después de una concepción inmaculada. Se encuentra aquí la idea del pecado original, la cual implica que el hombre ha nacido impuro. El iniciado debe volver a convertirse en germen femenino, óvulo no fecundado. Entonces los sacerdotes lo asperjan con agua, que simboliza el esperma, después de lo cual el neófito es introducido a una cámara oscura (la matriz). Está vestido con pieles de antílope negro, a semejanza del feto envuelto en el líquido amniótico. Alrededor de su cuello se ata una cuerda que simboliza el cordón umbilical. Debe mantener los puños apretados y los ojos cerrados para representar la posición fetal en forma realista. En el momento en que se produce el nacimiento, el hombre se despoja de la piel que lo ciñe y se sumerge en un baño purificador. Los textos sagrados indican que en este momento el iniciado nace a la luz de los dioses. (44)

En la Biblia encontramos numerosos ejemplos de purificaciones por medio del agua, como en Números 8,7, donde Yavé habla a Moisés refiriéndose a los Levitas: "Procederás de esta manera: harás sobre ellos una aspersión de agua lustral, ellos rasurarán todo su cuerpo, lavarán sus vestidos y se purificarán." (45)

También en Ezequiel 36,25 habla el señor Yavé a la casa de Israel: "Os rociaré con agua pura y os purificaré de todas vuestras inmundicias y de todos vuestros ídolos." (46)

En la tradición bíblica, las aguas están ligadas a "una valorización del bautismo como descenso al abismo de las Aguas para un desafío con el monstruo marino. Este descenso tiene un modelo: el de Cristo en el Jordán, que era al mismo tiempo un descenso a las Aguas de la Muerte". (47) Este descenso a las aguas es una prueba de iniciación paralela a las que se encuentran en otras religiones.

También se compara al bautismo con el diluvio y a Cristo con Noé, ya que ambos descendieron a las profundidades de las aguas y salieron victoriosos. El bautismo libera al hombre de la corrupción y del pecado, convirtiéndolo en un nuevo Adán antes de la caída. Este simbolismo judeo-cristiano del bautismo no se contradice con el simbolismo acuático universal: Noé y el diluvio tienen como paralelo numerosos cataclismos que, según las tradiciones, han puesto fin a la humanidad, con la sola excepción de un hombre, que sería el antepasado mítico de la nueva

humanidad.

También las aguas de la muerte aparecen en numerosas mitologías asiáticas y oceánicas. Al ser provocadoras de muerte y disolución, éstas son ricas en gérmenes creadores.

Para el cristiano el bautismo instaurado por Cristo es un sacramento, pero de todas maneras conlleva la noción de rito iniciático de prueba o lucha contra el monstruo, con una muerte y resurrección que es concebida por el cristiano como un símbolo eficaz, que no significa, sino instaura realmente. Esto nos conduce a considerar el arquetipo de la iniciación, donde la muerte simbólica y posterior resurrección no significan tanto la propia perfección espiritual sino, más que nada, la salvación de los demás. Así, se nos aparece que la experiencia mística de los primitivos está ligada a la vida mística de los cristianos, porque ambas cubren la noción del restablecimiento de la condición paradisiaca primordial. (48)

En la Iglesia Católica el Sábado Santo —que es el día entre la muerte y resurrección de Cristo—, después de la bendición del fuego nuevo, del cirio pascual, y de la lectura de las profecías, el sacerdote, cubierto por una capa pluvial púrpura y precedido por la cruz procesional, se aproxima a la pila bautismal con sus ministros y canta:

"Como la cierva anhela
las corrientes de las aguas,
así mi alma
te anhela a ti, mi Dios.
Tiene mi alma sed de Dios,
del Dios viviente.
¿Cuándo podré ir a ver
de Dios el rostro?
Pues se me han hecho mis lágrimas
durante día y noche,
mientras me dicen cada día:
'¿En dónde está tu Dios?'"
(Salmo 41, 2-4)

Luego el sacerdote ofrece una plegaria, entra y bendice el agua de la pila "para que una primogenitura celestial, concebida ya por esta bendición, salga del seno inmaculado de esta divina fuente para un nuevo nacimiento; y que todos, cualquiera sea la diferencia de edad o sexo, reciban nueva vida por la fecunda virtud de la gracia".

El sacerdote toca el agua con su mano y ora para que sea purificada; hace el signo de la cruz sobre ella; la divide con su mano y la rocía hacia las cuatro partes del mundo; sopla tres veces sobre ella en forma de cruz. Luego sumerge el cirio pascual en el agua y canta: "Descienda sobre toda esta pila la virtud del Espíritu Santo". Repite dos veces más esta acción en tono más alto, y luego sigue: "Y fecunde toda la sustancia de esta agua, dándole virtud regeneradora". Después de las plegarias finales, los sacerdotes rocían a los asistentes con agua bendita.

Así el agua femenina es espiritualmente fructificada con el fuego masculino del Espíritu Santo. Este rito simboliza el matrimonio sagrado que es la fuente regeneradora del mundo y del hombre. Penetrar en esta fuente y traspasar su superficie es cruzar el mar nocturno del reino mitológico. Simbólicamente, el niño hace este recorrido cuando recibe el agua sobre su cabeza, guiado por el sacerdote y los padrinos, que son sus auxiliares. Su finalidad es un encuentro con los padres de su Ser Eterno, el Espíritu de Dios y el Vientre de la Gracia. Después es devuelto a los padres de su cuerpo físico.

De este modo el bautismo lava el "pecado original", lo que enfatiza la idea de purificación, pero también hay en él un símbolo de renacimiento. (49)

Este rito bautismal fue instituido por Jesús y puede entenderse claramente de sus palabras a Nicodemo:

" 'En verdad, en verdad te digo que el que no nace de nuevo no podrá ver el reino de Dios'. Dijo Nicodemo: '¿Cómo puede un hombre nacer, siendo viejo? ¿Puede acaso volver al seno de su madre y nacer de nuevo?'. Jesús respondió: 'En verdad, en verdad, te digo que el que no nace de agua y de Espíritu no puede entrar en el reino de Dios. Lo nacido de la carne, carne es, y lo nacido del Espíritu, Espíritu. No te extrañes que te diga: Os es necesario nacer de nuevo. El viento sopla donde quiere y se oye su ruido, pero no se sabe de dónde viene y a dónde va; así es todo el que nace del Espíritu' ". (50)

En estas palabras de Jesús a Nicodemo se halla la recomendación de que no debe pensar carnalmente, pues será carne; en cambio, si piensa simbólicamente, entonces será espíritu. Esta verdad simbólica que sustituye a la madre por el agua y al padre por el Espíritu o fuego, lleva al hombre a un nuevo camino espiritual.

El hombre, como ser espiritual, es nuevamente un niño nacido en un círculo de hermanos, que es la humanidad y cuya madre es la Iglesia o 'comunidad de los santos'. (51)

Esta verdad simbólica que aparentemente ha perdido su efectividad al enfrentarse con la ciencia, es re-creada en el sacramento, pues cada vez que un niño es sometido al rito del bautismo, para los cristianos se está llevando a cabo realmente un acto de purificación. Del mismo modo, la recrea el arte cada vez que en él la purificación se hace presente.

Volviendo al tema conductor de este capítulo, que es la presencia del agua purificadora en la poesía de Arteche, encontramos un breve poema muy hermoso y significativo:

EL CENTINELA

*Oteando la extensión, el mar de piedra,
el ara de la encina calcinada,
buscaste el agua de otro nacimiento.
Y cuando todo vacilaba y era
no sé, de noche, ya muy noche:
de golpe viste organizado el mundo
y el agua eterna de tu nacimiento.*

(Destierros...)

En este poema, ya desde el título, vemos desplegarse un modelo que sobredetermina todo el texto. El sustantivo "centinela", según el Diccionario de la Real Academia Española, en su primera acepción, significa: "soldado que vela guardando el puesto que se le encarga", y en sentido figurado: "persona que está en observación de alguna cosa". Además, por el hecho de que "centinela" está precedido por el artículo "el", denota, más que a un centinela particular, a todos los centinelas, a la esencia misma de los centinelas. El centinela es un ser que aguarda, que está en espera de algo, abierto, por lo tanto, en situación de posible objeto de revelación.

El hablante que no sabe, apela a un tú, al cual alude en su calidad de centinela, en su calidad de ejecutar en forma mantenida la acción de otear ("oteando", en gerundio), y lo oteado es "la extensión". La extensión es una forma de aludir al más amplio campo de conocimiento, a lo infinito. "Mar" connota multiplicidad, derivación tautológica de la palabra "extensión"; y el complemento del nombre que determina al "mar" apunta a material de origen que permanece, testigo de situación anterior al hombre como materia. Extensión, por lo tanto, espacial y también temporal.

El otro determinante del "otear" es "el ara de la encina calcinada". La palabra "ara" transmuta a la "encina" en un altar, lugar de adoración y de petición también en el contexto, pero lugar no hecho por el hombre sino por la naturaleza. Encina que además apunta al tiempo, porque lo calcinado es lo que ha sido sometido a la acción del sol que lo ha calcinado lentamente por siglos: sol, reconocido como divinidad. Larga purificación concretada en los mitos que han acompañado a la vida humana.

La forma verbal "buscaste" pone al centinela nuevamente oteando; reitera tautológicamente la acción de otear. El agua reitera a mar y apunta al agua fetal del nacimiento. El segundo indicio que transmuta todo este acontecer en un ámbito de realidad sobrenatural, es la palabra "otro". El primero era la expresión "ara".

La unión del momento previo de espera, de búsqueda, se produce a través de la copulativa "Y". El adverbio "cuando" es situación temporal ubicada en un pasado de acción mantenida: "vacilaba y era". El sujeto "todo" indica que la renovación será total, que nada está en la certidumbre.

"Noche", repetida como "muy noche", es oscuridad absoluta, nuevamente derivación tautológica en que el hablante no tiene ni siquiera seguridad sobre sí. El hablante se halla confundido, sin saber cuál es el camino.

Enseguida se cambia la forma verbal a un pasado indefinido: "de golpe viste", para mostrar el momento de la encrucijada; todo estaba en estado de caos, y polarmente, como algo dado, surge el cosmos: "de golpe viste organizado el mundo". Y el hablante, en ese momento supo que el agua del otro nacimiento es eterna. "De golpe viste" implica un conocimiento

al cual se llega, no en forma paulatina, sino repentinamente, como cuando se descorre el velo que oculta, y surge la sabiduría de la revelación.

También es cierto que hay poemas en que la mención al "agua de tu nacimiento" surge con una significación diversa en el contexto. Así, "el agua de tu nacimiento" inunda una relación amorosa entre hombre y mujer en:

*El río oscuro bajo estrellas
blancas para bajar, beber
el agua de tu nacimiento
cuando en la almohada tú eres sed.*

("El tierno laberinto", Noches)

y trae nostalgias de lugares distantes y de una voz interior que espera en la noche en:

*La distancia que cae en esa luna
trae soles perdidos de otras playas,
islas remotas, bosques, mares, vientos,
nieves, desiertos, y tal vez alguna
voz que en la noche sin cesar te llama
y espera el agua de tu nacimiento.*

("Paisaje de Mario Castro", Noches)

Sin embargo, en el largo poema "Otro continente", en su III parte: El regreso, vuelve a instaurarse el agua con su propiedad purificadora:

*¡Oh lluvia: limpia, lava
los cimientos del polvo! ¡oh lluvia: criba el tuétano
de la edad: bate, bate!*

(...)

*El agua está cerca
del horizonte: toda la lluvia sube al cielo.*

(...)

Cantamos.

Toda el agua

cayó sobre nosotros. (52)

(Antología de veinte años)

También en la "Cantata del Pan y la Sangre" hay numerosas alusiones al agua como fuente de vida y purificación:

Adán y Eva:

*¿Podremos algún día encontrar aquel Río
de Agua de la Vida, limpia como un cristal?"*

"Coro:

*Y el agua será nuestra Piedra. La Piedra donde broten
aguas que corran vivas.*

Más adelante, el agua transmutada en sangre lustral:

"Sus gotas de Sangre asperjaron firmamentos y más firmamentos."

"Desde el costado mana el agua que nos limpia."

"Cristo:

Cae mi Agua y mi Sangre para limpiar tinieblas."

Hay poemas en que encontramos la imagen del árbol calcinado, en los cuales persiste la idea de purificación a través del agua y del fuego. En el poema "Torres", por medio de una objetividad que integra agua y fuego como una unidad: el fuego destruye, en cambio la lluvia limpia y regenera, manteniendo la identidad. El fuego convierte a otra forma de ser, dando nacimiento a un hombre nuevo. La lluvia es fuego que viene de lo alto produciendo una purificación sobrenatural.

Lo que en el poema "El centinela" fue una hipótesis no fundada, es ahora expresado textualmente en el poema por el hablante.

*Calcinadas encinas por la lluvia
de fuego: arriba veo los pinares
sin sangre: sus muñones claman agua
como en toda la tierra desolada.
Si te oyéramos, Cristo.*

("Torres", Noches)

En el siguiente poema, el árbol es nuevamente quemado, aludiendo a un estado purificador:

*Los muertos gritan, suben a la tierra
y junto al árbol otra vez quemado
el sol levanta el enterrado hueso.*

("Primavera", Destierros...)

En cuanto a la imagen del extenso mar de piedra que el centinela otea, nos la encontramos también en "Otro continente, I parte: la Ascensión":

*La invencible mañana: las fuentes del estío:
la vastedad de piedra dilatada: el silencio
de la tierra: y el júbilo de aquella madrugada.*

(Antología...)

En torno a la imagen del caos y de la noche antes del descubrimiento del cosmos, hay también un número notable de expresiones que apuntan a lo mismo: "estar perdidos", "caminar oscuramente", "trabajar en la penumbra", "extraño", "ignora", "silencio", "confusamente", "inmerso en las tinieblas", "hundido en la profundidad", "perdido a solas", "sin respuesta", "yertos", "noche", "muertos":

*y en el presente somos
hijos, frutos sin padre perdidos en las costas
roqueras del Pacífico.*

*Y el planeta
camina oscuramente, trabaja en la penumbra,
El río americano fluye extraño a los mares
que ignora.*

*Sobre el cielo viene ahora el silencio:
confusamente nace por todos los principios
de la tierra; es el mismo que arderá hasta que estalle
la copa de la nieve por la mano del fuego.*

("Otro continente: II La tierra nueva", Solitario...)

*Tinieblas que allí están. Si no las veo
es porque estoy sombrío de tinieblas.*

("Tenebrae", Destierros...)

¡Pero qué oscuras son aquí las olas profundas, más profundas, y qué a solas me pierdo entre ese anzuelo y estos mares!

("Qué plúmbeo el lagrimal roto en la mano", Destierros...)

El pozo que está allí no me responde.

Estoy de noche y tierra hasta los huesos.

("Pozo", Destierros...)

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.

("El ojo", Destierros...)

para cerrarse en la trágica afirmación de la "Cantata del Pan y la Sangre":

"Y en la tierra la Muerte vagó sin adversario".

Finalmente, en la "Tercera Invocación a Nuestra Señora del Apocalipsis" se despliega una descripción esencial del agua y de su modo de acción purificadora. El poema está estructurado en la forma de verso letánico al final de cada estrofa, lo que le da el carácter de una plegaria:

TERCERA INVOCACIÓN

Madre Final: desciende de tu cuerpo.

La oscuridad es fuego en nuestros brazos.

Cae el agua que nace del silencio.

Madre Final: el sol plañe en el cielo.

Simientes de tinieblas nos rodean.

Cae el agua temblando en el silencio.

Madre final: tu puerta en el destierro.

El cáncer del reloj se ha detenido.

Cae el agua de luz bajo el silencio.

Madre final: ¿nos sigues sosteniendo?

Los muertos recobraron el salario.

Cae el agua nocturna del silencio.

Madre Final: el pobre está desierto.

Harapo el oro fue sobre los panes.

Cae el agua de sangre en el silencio.

Madre Final: el polvo está muriendo.

Los átomos se nutren de la fosa.

Cae el agua y renace del silencio.

Madre Final: sostén al mundo yerto.

La muerte se ha sentado en los umbrales.

Cae el agua en el agua del silencio.

Madre Final: la furia del estiércol brota sobre las uñas de la usura.

Cae el agua cristal sobre el silencio.

Madre Final: descíñenos del tiempo.

Despójanos los cuerpos exilados.

Cae el agua y se funde en el silencio.

*Madre Final: no volverá el recuerdo.
No llamarán los tímpanos del año.
Cae el agua con agua del silencio.
Madre Final: el lino de tu cuello
levantará los muros de la carne.
Cae el agua en el óleo del silencio.
Madre Final: tu mano abrió los sellos.
El cáliz floreció sobre tu boca.
Cae el agua que siembra en el silencio.
Madre Final: la llama abrió tu espejo.
La ira del lagar cedió en tus ojos.
Cae el agua en las sienas del silencio.
Madre Final: Los degollados fueron
vítores solitarios de tu alteza.
Cae el agua que mana del silencio.
Madre Final: el puño de los truenos
dormido está en el delirio de tus dientes.
Cae el agua que se oye en el silencio.
Madre Final: se ha levantado el viento.
Ungida está la noche por el alba.
Cae el agua y penetra en el silencio.
Cae el agua final sobre el silencio.
Cae el agua solemne del silencio.
Cae el agua escondida en el silencio.
Cae el agua de vida en el silencio.*

Para destacar algunas marcas especiales del texto en relación a la perspectiva elegida en este trabajo, presentamos, no un análisis exhaustivo, sino una simple paráfrasis interpretativa. La gran extensión del poema nos detendría largamente si pretendiéramos un análisis textual profundo y ello no es nuestro objetivo hoy.

La Virgen María es proclamada como Madre Final, que perdura hasta el fin de los tiempos, como primer miembro del cuerpo místico de Jesús que integran todos los redimidos. El hablante le implora que descienda hasta nosotros, pues los hombres llevamos nuestros brazos cargados de una oscuridad que nos quema. Mientras, el agua cae, desciende de lo alto, y se origina en el silencio.

En el cielo gime el sol mientras los hombres estamos inmersos en la oscuridad y el agua tiembla al caer en el silencio de la tierra. El agua, hecha luz, desciende desde lo alto y se instala bajo el silencio del caos y del destierro, tras el cual está la Madre. Y el tiempo se detiene.

El hablante interroga a la Madre si nos sigue sosteniendo, en tanto que los muertos han recuperado su salario. Y el agua que cae es de noche y de silencio. El polvo muere y los átomos se alimentan de la fosa. Sin embargo, el agua cae y vuelve a nacer a partir del silencio.

El hablante ruega a la Madre que sostenga el mundo que está rígido de frío, ya que la Muerte está a la puerta. Y el agua cae en el agua del silencio, es decir, el silencio también es agua.

La furia de los excrementos brota sobre el usurero, mientras el agua, transmutada en cristal, que es claridad que permite la visión, desciende sobre el silencio que es oscuridad.

El hablante implora a la Madre que nos libere del tiempo, despojándonos los cuerpos desposeídos de tierra. Mientras el agua cae y su propiedad de liquidez le permite fundirse en el silencio que la ha originado y del cual renace. No retornarán los recuerdos ni sonarán los tambores del tiempo, mientras el agua cae desde lo alto fundida con el agua del silencio.

El fino cuello de la Madre abolirá los límites de la carne: la temporalidad, el desgaste. Y el agua asciende en el aceite sacramental y corpóreo del silencio. La mano de la Madre abre las cerraduras y el cáliz de la sangre de Jesús florece en su boca, en tanto que el agua cae esparciendo semillas de salvación sobre el silencio.

El fuego hecho llama tiene la capacidad de abrir espejos reflejantes. Los ojos de la Madre tienen el poder de hacer rendirse a la ira que se aloja en el lagar, donde se prepara el vino que ha de convertirse en sangre redentora del hombre. Y el agua cae en las sienes (seres pensantes) del silencio.

Aquellos que fueron degollados aclaman en soledad a la sublimidad de la Madre. Y el agua que proviene del silencio cae sobre nosotros.

La Madre, con la dulzura de su sonrisa, vence el furor de los truenos. Y el agua que cae se deja oír en el silencio.

El viento ha huído y la noche está signada por el óleo sagrado del alba. Mientras cae el agua y se adentra en el silencio.

El agua última y decisiva, el agua consumada, cae sobre el silencio, que es el tiempo del caos.

Cae el agua majestuosa del silencio.

Cae el agua encubierta y secreta en el silencio.

El agua de vida, que mana y corre naturalmente, y cuyo correlato bíblico en el Apocalipsis es el agua de vida prometida por Dios a aquel que tenga sed, cae en el silencio del caos, para convertirlo en cosmos por medio de la Redención.

Este poema está construido desde el caos absoluto, abriéndose hacia la esperanza de que la Madre de Dios venza las tinieblas del pecado, redimiendo a la humanidad.

El mal está caracterizado por: "la oscuridad", "el sol plañe", "simientes de tinieblas", "temblando", "destierro", "cáncer del reloj", "detenido", "los muertos", "nocturna", "pobre", "desierto", "harapo", "muriendo", "fosa", "mundo yerto", "muerte", "furia del estiércol", "uñas de la usura", "cuerpos exilados", todos entes marcados por la temporalidad en cuanto es deterioro, desintegración; en tanto que la esperanza de salvación es la esperanza del tiempo simultáneo no sometido al desgaste: vida eterna.

Aparece en: "el agua de luz", "renace", "cristal", "el lino de tu cuello levantará los muros de la carne", "óleo", "tu mano abrió los sellos", "el cáliz floreció sobre tu boca", "siembra", "la llama abrió tu espejo", "la ira del lagar cedió en tus ojos", "vítores solitarios de tu alteza", "el puño de los truenos dormido está en el lirio de tus dientes", "se ha levantado el

viento", "ungida está la noche por el alba"; y las letanías finales que enfatizan la calidad del agua que cae".

Por último, observamos en este poema que las aguas están ligadas entrañablemente al silencio. De él nacen y renacen. En él actúan y en él se transforman en oscuras y luminosas, dependiendo de su función en el poema. Siempre caen, lo que está indicando que son lluvias que descienden desde el cielo, principalmente con un sentido redentor o purificador. Esta lluvia sobredetermina su poder al caer en el agua propia del silencio. Brota de él, se deja oír en él y lo penetra. Es un agua cíclica que mora en el silencio, convertida en origen y resurrección, en salvación y eternidad, por lo tanto, un agua instalada en el tiempo mítico. Esta reiteración del ciclo conecta a las aguas con la simbología temporal, que trataremos más adelante.

Como se desprende del presente capítulo, el agua, tanto en los niveles cosmológicos como en los antropológicos (religiosos), es el elemento fundamental de renovación de la vida y purificación. Miguel Arteche ha integrado este importante simbolismo en su obra poética y testimonio de ellos son los numerosos ejemplos citados en el presente trabajo, que se ha realizado por medio de un seguimiento de imágenes que la obra total ha impuesto desde la reiterada lectura, y que se constituyeron como las diversas perspectivas que han dado título a los capítulos de este ensayo.

3. EL AGUA TIEMPO

El descubrimiento de los nombres es el comienzo de otro descubrimiento que para mí constituye una obsesión: el tiempo. (...) Si puedo nombrar, detengo el tiempo. La palabra es, para el poeta, una paradoja: ella nace en el tiempo, pero con ella se derrota al tiempo. Si luego de nombrar continúo explorando, llego al verbo, y entonces todo se pone en movimiento. Y si más tarde nombre y verbo entran en otros tiempos que se acercan y se escapan, me llegan a veces de manera más breve y otras más largas: entonces sé que nada hay que impida que el tiempo se detenga". (53)

Los pueblos primitivos intentaron dominar la temporalidad a través de sus concepciones míticas del tiempo sagrado, pero el hombre moderno, perdida la fe en el mito, mantiene el intento de superar el tiempo a través del arte.

Todas las civilizaciones llamadas tradicionales o antiguas están conscientes de haber perdido un paraíso primordial y se consideran en estado de caída. Aunque las características del mito varían de una

civilización a otra, hay algunos rasgos comunes a todas ellas: la inmortalidad de los hombres, la innecesariedad de trabajar para obtener su subsistencia que lograban naturalmente, la proximidad del cielo a la tierra, y la sumisión de los animales que les obedecían.

Así pues, para las civilizaciones tradicionales, la perfección estaba en los orígenes y no en un porvenir improbable. Ellas integraban al individuo en sus estructuras con precisión, proporcionándole la sensación de ser indispensable donde se encontrara o para lo cual había sido preparado. Hay entonces, una voluntad expresa de regresar al estado primordial considerado como perfecto y, en todo caso, no avanzar más en la caída, porque el hombre, de un punto al otro del espacio, más allá de las tradiciones, considera que ha llegado a ser: mortal, sometido a la temporalidad que es ruptura y deterioro, sujeto a la carne y condenado al trabajo, a causa de su rompimiento con los dioses.

Es por ello que en este tipo de civilizaciones el mito primordial es la única historia digna de interés: se confunde con la historia de la condición humana y recuerda en todo momento la integridad original del hombre.

Sin duda existe un futuro y un pasado, pero sin otro contenido que los ayeres y los mañanas. Para el hombre primitivo es absurdo transcribir el tiempo en términos de espacio. Desplazar un objeto hacia el pasado no significa necesariamente llevarlo hacia atrás, hacerlo retroceder: no es más que devolverlo a sus elementos más simples, a un estado primordial. En las civilizaciones tradicionales, cada sociedad, consciente de su origen celestial, evita aumentar el desequilibrio inicial causante de la caída. Busca permanecer estable a fin de no aumentar la distancia que la separa de su arquetipo. (54).

La concepción cíclica del cosmos y de la historia puede mostrarse en la tradición de los diluvios que reúnen la idea de resorción de la humanidad en el agua y la institución de una nueva época, con una nueva humanidad. Una época es abolida por la catástrofe y una nueva era comienza, dominada por hombres nuevos. Esta concepción cíclica es confirmada también por la convergencia de los mitos lunares con los temas de la inundación y del diluvio, porque la luna es el símbolo por excelencia, del devenir rítmico, de la muerte y de la resurrección. Las fases lunares se encuentran en estrecha ligazón con las inundaciones y el diluvio, que aniquilan la vieja humanidad y preparan la aparición de una nueva. El diluvio es un fenómeno cósmico que se repite entonces por una necesidad cíclica.

Las aguas no pueden sobrepasar su condición de virtuales, de gérmenes, de latencias. Todo lo que es forma deja de ser virtualidad; las formas caen bajo las leyes del tiempo y de la vida: adquieren límites, participan de la historia y del devenir universal, se corrompen y terminan por vaciarse de su sustancia, a menos que se regeneren por inmersiones periódicas en las aguas o queden sometidas al diluvio seguido de la cosmogonía. Por tanto, todo contacto con el agua, cuando se practica con una intención religiosa, resume los momentos fundamentales del ritmo

cósmico: la reintegración en las aguas y la creación. (55)

Pero la experiencia del tiempo entre los pueblos primitivos no equivale jamás a la experiencia de un occidental moderno.

Por una parte, el tiempo sagrado se opone al tiempo profano. Por la otra, este tiempo profano presenta tipos diferentes de estructuras según se trate de sociedades arcaicas o de sociedades modernas; pero aun la experiencia del tiempo profano en los primitivos no está desligada de las categorías del tiempo mítico religioso. Es un hecho que esta experiencia del tiempo deja a los primitivos una apertura permanente al tiempo religioso. Es decir, la estructura misma de la experiencia temporal de los primitivos les facilita la transformación del tiempo en tiempo sagrado. Para la mentalidad primitiva el tiempo no es homogéneo. Cada religión conoce días felices y días nefastos. En el curso de un mismo día hay períodos de tiempo "concentrados" y períodos de tiempo "diluídos". Esta dimensión del tiempo puede ser revelada o causada por los ritmos cósmicos o por la vida religiosa misma de las sociedades humanas. La idea de renovación comprende una renovación individual y una renovación social, al mismo tiempo que la restauración del cosmos. La periodicidad, la repetición y el eterno presente, son tres características del tiempo mágico religioso, que concurren a aclarar el sentido de no homogeneidad de este tiempo sagrado.

En la época mítica todo era posible. Las especies todavía no estaban fijadas y las formas eran fluidas. Van der Leeuw afirma: "Un rite est la répétition d'un fragment du temps originel" y "le temps originel sert de modèle a tous le temps. Ce qui s'est passé un jour se répète sans cesse. Il suffit de connaître le mythe pour comprendre la vie". (56)

En esta afirmación se apunta a las dos características esenciales del tiempo mítico, según los contextos sagrados, mágico-religioso y hierofánico: su repetibilidad, y el hecho de que está situado más allá de toda contingencia, de un cierto modo, en la eternidad. La periodicidad es sólo consecuencia de estas categorías esenciales. Este tiempo sagrado tiene en la historia un comienzo, es decir, el momento en que la divinidad ha creado y organizado el mundo.

Desde el punto de vista de la espiritualidad arcaica, todo principio es illud tempus, seguido de una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia la eternidad. El primitivo no encuentra en las acciones humanas significado ni interés más que en la medida en que se repiten gestos revelados por las divinidades, los héroes o los ancestros. Pero todas las acciones arquetípicas han sido reveladas in illo tempore, tiempo no cronológico, por lo tanto, mítico. Al ser reveladas, el tiempo profano se ha roto y dichas acciones han sido instaladas en el mito. Por tanto, el tiempo viejo, profano, histórico, puede ser abolido, y el tiempo mítico, nuevo, regenerado, puede ser instaurado por la repetición de la cosmogonía. Si el simbolismo acuático y lunar ha jugado un rol tan importante en la vida del hombre arcaico, es justamente porque hacía evidente y transparente la abolición y el restablecimiento ininterrumpido de las formas, la desaparición y la reaparición cíclicas, el eterno retorno a los

orígenes. En todos los planos, desde la cosmología hasta la soteriología, la idea de regeneración está ligada a la concepción de un tiempo nuevo, es decir, a la creencia de un comienzo absoluto al que el hombre puede acceder.

Sin embargo, todo ciclo cósmico contiene una creación, una existencia y un retorno al caos, es decir, una fusión completa de todos los elementos. Lo más interesante en este contexto es la esperanza de una regeneración total del tiempo, evidente en todos los mitos que implican tiempos cósmicos.

El hombre en todo tiempo ha deseado abolir el tiempo profano e instalar su vida en lo sacro. Así, la nostalgia de la eternidad es, de algún modo, parecida a la nostalgia del paraíso. Al deseo de encontrarnos perpetua y espontáneamente en un espacio sagrado, corresponde al deseo de vivir perpetuamente gracias a la repetición de gestos arquetipales, en la eternidad. Esta repetición acusa el deseo paradójico de realizar una forma ideal (el arquetipo) en la condición misma de la existencia humana, al encontrarse en el tiempo sin sobrellevar su carga, es decir, sin sufrir la irreversibilidad. Esta misma nostalgia permanece en el arte en cuanto a fijar un momento del tiempo sucesivo para instalarlo en un tiempo que permanece. El mito se transforma en símbolo, se sale de su instancia religiosa, para convertirse en obra de arte. En el caso de Arteché, y en su propia expresión: "la palabra (...) nace en el tiempo pero con ella se derrota al tiempo".

Unidas a la idea de la necesidad de que un ciclo sea destruido para que otro se instaure, surgen las historias del diluvio, capaz de disolver las formas y retornarlas al caos. Así tenemos, por ejemplo, la versión maya del fin del mundo, representada en una ilustración que aparece en el códice de Dresden. En este manuscrito se muestran los ciclos de los planetas con cálculos de vastos ciclos cósmicos. Los números que aparecen al terminar el texto, ilustrados por una serpiente, representan períodos de unos treinta y cuatro mil años. En la última página, que presenta la destrucción del mundo, aparece "la serpiente de la lluvia, que se extiende por el espacio y deja caer torrentes de agua. Grandes corrientes de agua brotan del sol y de la luna. La vieja diosa, la de las garras de tigre y el aspecto imponente, la malévola patrona de las inundaciones y de los aguaceros, vuelve la vasija de las aguas celestes. Los huesos cruzados, símbolo temible de la muerte, decoran su falda, y una serpiente enroscada adorna su cabeza. Debajo, con su lanza que apunta hacia la tierra y simboliza la destrucción universal, el dios negro se adelanta, con una lechuza chillando encima de su temible cabeza."

(57)

Al alejarnos de la concepción temporal de hombre arcaico nos encontramos con que "en la experiencia occidental posthelénica —sobre todo en la cristiana— se entrelazan dos formas paralelas de temporalidad: una, percibida en el mundo físico y animal: recurrente, continua, circular; y al lado de ella, o mejor, por sobre ella, la temporalidad histórica y personal: discontinua, irreversible, lineal: (58).

En el primer caso, la naturaleza se renueva cada día y lo múltiple converge en la ley y en la unidad de lo universal. En el segundo caso, el hombre se enfrenta dolorosamente a lo irreplicable, experimenta la fuga y la destrucción continuas.

A partir del cristianismo, el hombre se traslada de su tiempo ritmado y protector hacia una nueva temporalidad lineal de la historia. Desde esta temporalidad abierta surge la idea de una historia humana, con sentimientos alternantes de progreso y plenitud y de pérdida irreparable. Pero el cristianismo trae una gran revolución espiritual con la certeza de la restauración final del ser humano. Afirma la convergencia, la consumación de los tiempos y la superación definitiva de la soledad. (59) Cuando el hombre pretende explicarse su existencia a través de la razón y desecha como explicaciones valiosas las mítico-religiosas, surge con los pensadores griegos la filosofía: el hombre griego, después de haber creído en tantos dioses, concluye no creyendo en ninguno e inicia un camino de búsqueda a través del razonamiento, hecho que indudablemente desintegra su realidad total. Es así como en esta perspectiva surge la definición del hombre por su racionalidad, definición que no incluye una capacidad humana tan poderosa, cual es la imaginación.

Para Aristóteles nada hay en el mundo que no pueda ser destruido por el tiempo ni medido y determinado por él. Establece que el tiempo no puede ser una cosa, una sustancia. Así, Aristóteles define: "El tiempo es el número del movimiento según lo anterior y lo posterior" (60). Es decir, que así como las cosas se pueden contar con números, así el tiempo con su unidad doble "anterior y posterior", puede contar el movimiento natural y la historia. Por lo tanto, para Aristóteles, el tiempo no es idéntico al movimiento, pero no puede existir sin él, y siendo el número la medida de las cosas, puede ser que el tiempo sea una clase de número del movimiento. O sea que sólo en la medida que percibamos algún movimiento o cambio en la realidad, llegamos a percibir el tiempo. (61): "Es imposible que el movimiento comience o termine: fue siempre. Y así también el tiempo: que no podría existir el antes ni el después si el tiempo no existiera ya". (62)

Concluyendo, el tiempo se antecede y se sucede a sí mismo, y no puede ser limitado a no ser por él mismo. Es absolutamente positivo y necesariamente infinito. (63)

Siglos después, San Agustín, reflexionando sobre el tiempo, delimita el carácter subjetivo de lo temporal para el hombre: "Sin embargo, Señor, sentimos los intervalos de tiempo y los comparamos entre sí y decimos que unos son más largos y otros más breves. También medimos cuánto sea más largo o más corto un tiempo respecto de otro y decimos que éste es doble o triple y aquel sencillo; o que éste es tanto como aquel. Pero nosotros medimos los tiempos que pasan, cuando sintiéndolos los medimos; mas los pasados, que ya no son, o los futuros, que todavía no son, ¿quién los podrá medir? A no ser que se atreva alguien a decir que se puede medir lo que no existe. Cuando pasa, pues, el tiempo, puede

sentirse y medirse, pero cuando ha pasado ya, no puede serlo, porque no existe ya." (64)

En cambio, para Kant, "el tiempo está dado a priori" (65), es decir que para que el hombre pueda conocer, tener experiencia de cualquier cosa, la representación ordenadora del tiempo debe hallarse ya operando en su espíritu. El tiempo "tiene" que estar instalado ya en él cuando le ocurren los hechos conscientes. Es imposible suprimir el tiempo como referencia de fondo de cualquier ocurrencia dentro de sí. (66)

Félicien Challaye, en un intento de sintetizar el pensamiento filosófico occidental sobre la temporalidad, afirma que se puede distinguir la apreciación subjetiva y la apreciación objetiva del tiempo. Es subjetiva cuando el hombre no utiliza ninguna medida externa a su conciencia. Varía de individuo a individuo. Así, para algunos, el tiempo pasa con mayor prisa que para otros. También varía según las circunstancias. Esta apreciación subjetiva del tiempo llega a ser enteramente inexacta, por ejemplo, en el sueño, el ensueño o los desvaríos provocados por agentes alucinógenos. Pero para el desarrollo de la vida en sociedad, el hombre ha definido medidas objetivas, interindividuales, valederas para todos, tomando como base los movimientos del sol y de la luna, distinguiendo el día de la noche; la mañana, el mediodía y la tarde. Se han utilizado instrumentos, relojes de sol y de arena, clepsidras, péndulos y cronómetros.

Por su parte, Bergson, a comienzos de siglo, propone distinguir la duración y el tiempo: la duración concreta y el tiempo homogéneo. La duración concreta es la que el hombre siente sin prestar atención a las transformaciones del mundo exterior. Siente transcurrir una sucesión de sensaciones, juicios, placeres, dolores o deseos. Es la vida interior misma. Está siempre llena, es heterogénea, compuesta de estados diferentes; y es limitada: el hombre se detiene siempre en un punto desde el cual mira hacia adelante o atrás. Escapa a la división y a la medida porque no se divide ni se mide sino sobreponiendo. Es completamente móvil.

El tiempo homogéneo, en cambio, es el que se observa en la marcha de una aguja o un cronómetro. Una hora es igual a otra hora. El tiempo es concebido como vacío: es un continente indiferente de su contenido. Es ilimitado, infinito. Mensurable y divisible. Es un tiempo concebido sobre el modelo del espacio, un tiempo especializado.

De acuerdo a la escuela sociológica de Durkheim, la duración concreta es una forma individual, en tanto que el tiempo homogéneo es una noción social.

En la perspectiva de los pensadores que se preguntan a partir de sus investigaciones científicas, Newton coloca al mundo en un tiempo absoluto, independiente de los fenómenos que se cumplen en él y Einstein, a la inversa, elimina este absoluto. No existe el tiempo absoluto, valedero para todos los mundos, común a todas las porciones de materia, no hay simultaneidad absoluta. El tiempo de dos sistemas de comunicación no es el mismo. El tiempo físico sólo existe cuando ha

sido medido. Este tiempo al cual se aplica la física de Einstein es el tiempo espacializado. Pero este tiempo es espacio hasta que nuestra conciencia "vuelve a insuflar en él duración viviente". (67)

Si volvemos al pensamiento de las sociedades arcaicas, en donde el mito primordial era lo más importante y la concepción cósmica del hombre dependía de los ciclos naturales y los rituales eran representaciones repetidas en un eterno presente, vemos que se contraponen con el pensamiento ulterior en cuanto a que la temporalidad se convierte en lineal y la razón humana comienza a preocuparse del transcurso y del final irreversible de la vida. El cristianismo, por su parte, establece una cierta forma de puente entre ambas concepciones, al comprender al hombre inmerso en el tiempo lineal, apuntando al tiempo eterno como meta, e incluso, estableciendo instantes privilegiados, en que ambas temporalidades se tocan a través de ciertos signos eficaces, como acontece con los sacramentos y en el ritual de la Misa, concebida como reiteración constante del misterio de la Redención.

Sin embargo, antes de esto el hombre encontró un modo de exorcisar la temporalidad y el deterioro, éste fue el mito, que al perder su eficacia dio origen al símbolo, que encuentra su máxima expresión en el arte.

En el arte occidental se han conocido transformaciones radicales, hablando incluso de una "destrucción" del lenguaje artístico, del universo establecido, como una regresión al caos. De hecho, el artista, en muchos casos, destruye sistemáticamente lo que lo precede, para instaurar algo diferente, o sencillamente, para aniquilar lo que no fue para él una vía eficaz de expresión.

En el caso de la poesía de Miguel Arteche, el deseo de regreso a los orígenes, la necesidad de exorcisar el tiempo, se ha cuajado en diferentes símbolos en relación al agua (en cuanto es lo más fluyente ante nuestros sentidos): agua como símbolo de origen, purificación, regeneración y temporalidad.

Quisiéramos cerrar esta etapa citando las palabras de Heráclito: (68)

Como las aguas "entramos y no entramos en los mismos ríos: somos y no somos" (fragmento 49 a). Así el hombre se integra a la naturaleza.

Agrega el filósofo: "Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos. Y también las almas se evaporan en las aguas" (fragmento 12). El alma es lo más íntimo del hombre y, al evaporarse en las aguas, está sujeta a la desaparición.

Hemos afirmado la presencia del agua unida a la temporalidad en la poesía de Arteche, pero esta presencia se despliega de diferentes formas: agua-recuerdo, como posibilidad de remontar lo recorrido; agua, como intento de detener el tiempo; agua, como transcurso hacia la muerte; y agua-mar, como asiento de la muerte y fin del transcurso.

3.1. Agua recuerdo: Posibilidad de remontar lo recorrido.

La preocupación por la temporalidad aparece tempranamente como uno de los temas más recurrentes en la poesía de este autor, y encuentra una primera concreción en el recuerdo. Ya en "Una nube" (del año 1948) encontramos imágenes como:

*Vives ahora como nunca lo hicieras
en la edad lejana de nubes y lluvia,
con la mirada vuelta
a las lejanas brumas,
contando los días ya pasados
días desvanecidos como los pasos en el agua.*

(El sueño)

Aquí se hace evidente la nostalgia del tiempo ligado a la lluvia y el agua. Como este poema, hay muchos otros ejemplos en sus obras primeras, de los cuales citaremos sólo algunos versos que nos parecen significativos:
el río del olvido

("Niebla", Una nube) (69)

*el alto otoño vino entre los ríos
insondables de ayer. No queda nada
(...)
Todo ha quedado atrás. Todo resuena
como aquel eco que en la lluvia pasa
hecho de sueño solo. Está tu llanto.*

("Nube de invierno", Una nube)

*y los posibles ríos del amor qué lejanos;
(...)
Ausente ya tu ausencia sobre la madrugada
del agua, amor, del tiempo, ausente, ausente, ausente.*

("Qué relámpagos hondos", Cantata del desterrado) (70)

*Cuando la lluvia tenue detiene los recuerdos
sobre el mar solitario; ...
(...)
vibra tu mano rota mordida por la lluvia.*

("Arpa rota en la lluvia", Solitario...)

La reiteración semántica del pasado como recuerdo surge de las expresiones: "días ya pasados", "edad lejana", "lejanas brumas", "días desvanecidos", "río del olvido", "ríos insondables de ayer", "todo ha quedado atrás", "lejanos", "ausente ya tu ausencia", "recuerdos". También "Hojas de la tormenta" (Noches) es la evocación del pasado en el agua que fluye.

3.2. Agua: Intento de detener el tiempo.

Otros poemas, como "Ráfagas cerca del río" y "Pasado que surge de la música" (Solitario...) son un intento nostálgico de recuperar el bien perdido que es el tiempo. El agua implica soledad en el transcurso temporal donde se pierde lo que ha sido propio.

También en "Bicicleta abandonada en la lluvia" (Destierros...) se nos aparece el tiempo ido de la infancia, pero en un juego de movimiento y detención, expresado en la derivación polarizante de "en rueda" (que implica movimiento, velocidad) y "*está el silencio detenido*" / "*en freno congelado la distancia*" (que corresponde a detención y alejamiento).

Otro intento de detener el tiempo lo lleva a cabo el hablante a través de objetos concretos, como en "El café" (Destierros...), en donde la taza de café se mueve mientras el río corre junto con el tiempo. "El comedor" (Destierros...) se construye desde una voz enfrentada al pasado y al transcurrir de un tiempo que se evade, mientras bebe en una copa que es violentamente destruida por un viento arrasador, y sobre la sopa fría el tiempo describe la noche entera. Ante esto, el hablante se halla inmerso en el devenir, imposibilitado de actuar para detenerlo. En "Restaurante" (Destierros...) un anciano toma una sopa silenciosa en tanto que se retrotrae dolorosamente a su pasado.

El poema "Círculo" (Destierros...) hace presente la angustia del hablante que trata de que su ser no sea mero transcurso, por medio del agua, que gira y gira más allá de la pérdida total:

*Tomé la taza y me perdí en el punto
de ver sólo la mano sobre el asa:
las dos en compañero sin mi cuerpo,
sin mi mano más tarde: sólo taza.
Y luego ni eso alrededor, ni rastos
de esa morada.*

*Ciega en el aire, circular y sola
¡cómo giraba el agua!*

El presente texto se despliega desde un gesto absolutamente habitual, cual es el tomar una taza concreta, para luego dar inmediato comienzo a la pérdida y desintegración. Primero, pérdida del objeto y del propio yo, subrayando una parte del yo ("mano") y una parte de taza ("el asa").

"Mano" y "asa" unidas en la desintegración, compañeras sin el soporte que las sustenta. La pérdida se intensifica vertiginosamente. Desaparece el cuerpo, la mano, para circularmente reaparecer la taza, que en el texto pasa de inmediato a ser negada en su ser más propio, que es su alrededor. Tampoco hay rastros, lo que sería una forma de presentizar la ausencia de morada, de mantener algo.

Sin otra transición que la del cambio estrófico, se despliega vertiginosamente un agua imposible que gira sin continente que le pueda dar forma. En una ráfaga se destruye en un instante la totalidad. Taza-asa, unidas por la rima interna, se sintetizan y desaparecen. El adjetivo "ciega" aplicado al agua le es impropio, pero en la ceguera podemos considerar constitutivo el sema frustración. El no ver, por lo tanto, se ha trasladado al objeto metonímicamente y ha marcado negativamente la situación: como lo no cumplido. La circularidad se reitera al cerrarse el poema en la exclamación "¡cómo giraba el agua!" habiéndose perdido la posibilidad de un continente que la sustente.

El círculo es también un símbolo ritual o mágico designado por la expresión "mandala", utilizado en el lamaísmo y en el yoga tántrico como instrumento de contemplación. El mandala, según Jung, se encuentra en todas las culturas, siendo especialmente abundante en el medioevo europeo. "Psicológicamente es el mandala una representación simbólica de la totalidad psíquica. Constituye un símbolo de conjunción,

es decir, un símbolo que representa los sistemas parciales de la psique integrados en el sí-mismo, en un plano superior, trascendentes (...). Según Mircea Eliade (Imágenes y Símbolos) el mandala representa una "imago mundi", siendo sobre todo un instrumento de iniciación que ayuda al neófito a encontrar su propio centro." (71) Así, en el transcurso del despliegue poemático, despojada el agua de toda exterioridad, se instaura la situación en la que el hombre queda posibilitado al encuentro de su propia imagen de mundo, y con ella, al restablecimiento de un centro frente al caos.

También coinciden con el mandala o círculo, en sentido psicológico, la representación del "año" y del reloj (72), lo que nuevamente nos retrotrae al tiempo ligado al agua, presente en el siguiente poema, que pertenece a la obra más reciente del poeta:

TAÑEN

Y en el centro del remolino
ahora vienes tú,
giras vertiginoso, quieres arrebatarme
y devorarme,
hiedes y escapas con tu pie que nunca
lleva talón.

 Pero en la oscuridad me ciñe
el agua,
 el agua,
 el agua con sus
círculos.

(Fénix de madrugada)

3.3. Agua: Transcurso hacia la muerte.

En los poemas "El frío", "El que durmiendo allí está", "Cuna", "Cita" y "El fruto" (Destierros...) aparece la amenaza de la temporalidad que transcurre inexorablemente hacia la muerte. Desde la cuna navega el hombre inmerso en el río que lo lleva hacia el mar de la muerte. Así, "El frío" y "El que durmiendo allí está", son poemas que se instauran como un ciclo. En "El frío" hay un diálogo entre una madre y su hijo. La madre expresa el camino temporal que el hijo ha de recorrer hasta llegar a la muerte, en la figura del río que conduce al mar:

*De mi matriz a la cuna
y en la cuna hacia el río;
y en el río vas al mar,
hijo.*

Y el hijo responde "pero en el mar siento el frío", aludiendo al temor que le provoca el final del camino. Este es un poema que mira hacia el futuro desde la matriz de la madre, jornada que el hijo recorrerá amparado por ella. En cambio, "El que durmiendo allí está" nos introduce a un hablante que reflexiona sobre el tiempo en la figura de su hijo, pero contemplado desde un presente hacia un futuro:

(...)

*Pasa el tiempo: pasará
cuando yo sea su niño.
Entonces me ha de mirar
como yo ahora lo miro:
porque él estará despierto.
Yo: dormido.
y también hacia un pasado:
Navega, hijo, navega
hacia el pasado. Te sigo
sin saber si llegarás
por no sé cuántos caminos.
Los dos hacia allá, los dos,
de donde los dos vinimos,
tanteando paredes solas
hacia dos vientres distintos,
por no sé cuantos desiertos,
cuántas islas, cuánto abismo,
hasta encontrarnos aquí.*

Tú en la orilla, yo en el río.

Aquí el hablante regresa al pasado junto a su hijo, para reencontrarse en el presente: el hijo asomándose a la vida, el padre sumido en el transcurso.

En el poema que sigue el hablante se sitúa en una distancia temporal insalvable frente al hijo que regresa, y esa distancia está simbolizada por la enormidad del mar:

MI HIJO VUELVE A CASA

*Mi hijo vuelve a casa, y en sus ojos
un no sé qué de viajes y de mar.
Oscura está la casa: si me mira
entre los dos hay miedo y nunca más.*

(...)

("Fénix de madrugada")

También asoma la temporalidad, como ausencia, pérdida y olvido, representados por "desierta barca de bronce", "mar inquieto" y "río", en uno de sus poemas más recientemente publicado:

NO ESTÁN

*Esta casa no está, no está esa puerta
ni las hortensias que rodeaban todo,
ni está el cálido umbral ni la desierta
barca de bronce y sol que de algún modo
me resguardaban del espanto oscuro,
de aquel país nocturno y susurrante,
de la luna que cae en un instante,
del mar inquieto y del ardiente muro.
Esta casa no está, pero regresa
como regresa el viento memorable,
el lápiz tierno y la perdida mesa,*

*y el sueño del verano interminable
que ya no volverá. Todo se ha ido.
Memoria fue del río y del olvido.
(Fénix de madrugada)*

3.4. Agua-mar: Depósito de la muerte y fin del transcurso.

Existe en la tradición una idea que liga al agua con la muerte, ya que el agua es sustancia de vida y también sustancia de muerte, según el pensamiento de Karl G. Jung. La muerte en el agua es la más maternal de las muertes, pues el deseo del hombre es que las aguas de la muerte se transformen en aguas de vida, que su abrazo sea el regazo materno. Así, aunque la costumbre nos haga entregar a nuestros muertos a la tumba o a la hoguera, el inconsciente marcado por el agua soñará más allá de la tumba con una partida sobre las aguas. La imaginación profunda desea que el agua participe de la muerte para que ésta conserve su sentido de viaje, así todas las almas subirán a la barca de Caronte. El agua es, pues, la tumba del fuego y la tumba del hombre, pero ésta humaniza a la muerte, atemperando con cierta dulzura su realismo. Pero el agua es también un elemento melancolizante que puede impregnar la obra de un artista, como en el caso presente.

El agua pasa como los días, llevándonos lejos, finalmente a la muerte, donde nos disuelve lo más completamente posible, haciéndonos morir del todo. Esta disolución alcanza también a la naturaleza: así el paisaje se disuelve en la lluvia ante nuestros ojos; el mundo entero se funde bajo el agua.

El agua confiere la muerte elemental, muere con el muerto, llegando a ser una nada sustancial. (73)

En relación a esta matriz semántica, también apreciamos innumerables ejemplos en la poesía de Arceche, desde sus comienzos:

Estaba tendido bajo un profundo sueño.

Era un sueño de niebla reunida.

*Me doblaba: era como venir desde la lluvia
como anunciar la lluvia,
como morir bajo el mar.*

(*"Estaba un día"*, El sur dormido)

*y el tiempo que se lleva
sobre el río las cosas del hombre y su trabajo.
Fluyen, caen, se escapan
las vidas silenciosas, y sólo el río se oye
rodar bajo la noche sin detenerse, oscuro,
en dirección al mar, al mar que muere un poco.*

(*"Retrato de una estudiante"*, Solitario...)

Las expresiones "como morir bajo el mar", "oscuro", "en dirección al mar, al mar que muere un poco", nos retrotraen claramente a una matriz largamente presente en la tradición occidental y de la cual presentamos como expresión paradigmática la 3ª estrofa de las "Coplas a la muerte de su padre" de Jorge Manrique: "nuestras vidas son los ríos / que van a dar

en la mar / que es el morir".

*Tú sabes que las vidas son hojas, que la lluvia
crece en las hojas, lleva sus sienas silenciosas,
que es cierta la costumbre de la muerte y el río
de la muerte, y es cierta la fuga de las rosas.*

(Sobre Venecia la madrugada, Solitario...)

Aquí el tiempo no es sólo río sino también lluvia. El tiempo está
haciéndose en el instante.

*¡Recordar, recordar, y estar alimentado
y corroído por la pena sin regreso del tiempo;
mirar hacia los cielos brumosos y sentir
que algo te llena de imprevisto y recuerdas
el tiempo ya pasado! ¡Recordar, y la nube
que se deshace rota! el río que en la noche
al llegar a la mar encuentra su destino,*

("Recuerdo bajo la lluvia", Solitario...)

Río-recuerdo que se transforma en río-muerte. Percepción del hablante
de la seguridad de que la muerte acecha.

*Ha vuelto abril, abril ha regresado
y el río arrastra todo. ¿Dónde llevas las vidas,
dónde llevas las vidas de los hombres, adónde
lanzas sus cuerpos? Río, río maldito,
abril se ata y lanza sobre los corazones
de los hombres que duermen.*

("Volveremos en otoño", Solitario...)

Reiteración de la idea de fugacidad de la vida en el tiempo, a merced del
río que todo se lo lleva, y de la rebeldía que el hombre experimenta en su
nostalgia del tiempo que no se detiene.

Los poemas "Qué plúmbeo el lagrimal roto en la mano", "Coral", "Sobre
el lecho", "Navegas", "Canción del río indiferente", "No: que me voy así:
me voy desnudo", "Cuando se fue Magdalena", "Tú sabes que nadie
vuelve" (Destierros...); "El adiós", "La niña en la oscuridad" (Antología
de veinte años); "Encuentro: río de Guernica", "Irás y no volverás", "Te
has quedado sin siempre", "Ojos que te vieron ir", "Elegía escrita en
Madrid", "El miedo", "Manos que vi", "A veces", "La dama sola"
(Noches) llevan al hablante a través del agua de la muerte. El agua está
detenida, como depósito de la muerte y fin del transcurso.

También el agua atormenta y, a pesar de formar parte del entorno físico-
temporal del hablante, éste se pregunta por su origen, aun constatando la
inevitabilidad de su presencia:

DUNAS

*Extensas son las dunas que ahora me rodean.
Implacable la lluvia con sus látigos largos.
No sé de dónde vienen estas aguas antiguas,
ni sé quién las envía sobre mis hombros de agua.
No sé quien moja ahora mis labios y los quema
con sal.*

*Vastas son las colinas que se apagan de niebla.
Insondables y fúlgidos son los acantilados.
Y más allá.*

("Fénix de madrugada")

En una variable de la misma problemática, pero con el matiz distintivo de provocar una detención en el momento justo previo a la muerte, están los siguientes poemas que despliegan la agonía: "El viaje" y "Pozo" (Destierros...).

Se aprecia la reiteración de las expresiones: "noche", "viento", "relojes", "tinieblas", para reforzar la idea de aguas que conducen a un final definitivo. Este instante es una preocupación reiterada en el hablante, que no parece hallar una respuesta sobrenatural, sino a través de pequeños atisbos de luz salvadora, pero que se ve constantemente amenazada por las tinieblas. El hablante escribe la palabra ordenadora del caos para tratar de fijar un cosmos. Así, en el poema "Este es el fin del Cristo abandonado" (Antología...) el hablante esperanzado invoca una posibilidad de trascendencia a través de la escritura, de la Palabra, como medio de salvación, posterior a la muerte:

*Este es el fin: buscadme ahora,
decidme ahora que no sea
el fin de la Palabra
(en el principio la Palabra, en el principio
las tinieblas que jamás
se van), y el río que a los mares
se va, según el Cristo, y el Cristo no regresa:
se va, se fue: lo dejo escrito
a ver si no es el fin, a ver si en esta noche
Tú no me has abandonado.*

Lo mismo ocurre en "Desengaños" (Noches) en donde el hablante apela al hombre cuya realidad es estar solo para siempre, instándolo a buscar la unión con Cristo como único medio de redimirse:

*Cuando veas que la lluvia cae
y seguirá cayendo hasta que mueras:
piensa que estás solo para siempre.*

(...)

*Cuando veas la abominación en el lugar de lo sagrado
y el cáliz lleno de inmundicias:
coge la esponja, empápala en vinagre,
muerte dos mil años de su sabor, y piensa
que un hombre estuvo solo para siempre.*

Luego, esta misma idea se reitera en el siguiente poema donde el hablante se halla situado ante el umbral de la muerte:

EL UMBRAL

*Abres la luz sobre mis ojos.
En el principio hay ojos, sólo hay ojos,
y cuerpos como estrellas, y aguas niñas,
y vientos tibios sobre manos tibias,*

*y nunca el frío orgullo del invierno.
En el umbral estoy: tus dedos rozan
la sal, que hacia mis labios se desliza.
El cielo es junio: torvas son las nubes.
¿Quién te quitó de mí?*

Tráeme el eco

*y las pavesas de tus pasos tráeme
antes de que te vayas y me encuentres
sin nunca más saber quién soy, quién eres.
No pude estar en ti, tú que me amaste.
¿Cómo poder amar sin conocerte:
Tal vez te siento ahora: cuando llueve.
Es la región donde la lluvia zumba.
La salamandra hipnótica
vigila: tú te tiendes y te escondes
para pasar mil años tras las llamas.
Las llamas de las olas que ahora vienen.
Mis ojos son más ojos en la tierra
que piso ahora hacia el final del mundo.
¡Y de pronto no estás! Siento tus pasos,
siento el rumor del agua entre dos ríos.
Me alzas sobre tu copa y me sostienes
como una nube dormida en la mano.
Y estás de pronto aquí: tú abres el agua.*

("Fénix de madrugada"

En la introducción de este capítulo hemos visto cómo el hombre arcaico vive en un tiempo cíclico buscando la perfección en los orígenes; en cambio, el hombre moderno no puede sustraerse de una concepción lineal e irreversible de la temporalidad. Sin embargo, a través del arte, el ser humano ha logrado retomar el mito por medio de símbolos. En el caso de Arteche, estos símbolos han hecho del agua —mediatizada por la palabra— un vehículo eficaz para expresar su propia preocupación por el tiempo como pasado, presente y recorrido hacia la eternidad.

NOCHE DEL FÉNIX

*Con lluvia de luna el Fénix
se posa sobre el ciprés.
A medianoche surge el sol del fuego.
El oro inquieto del furioso fuego.
La piel del oro en el oculto fuego.
La sangre de oro que ha sellado el fuego.
Con lluvia de luna: el Fénix
desciende desde el ciprés.
¿Quién muere con el Fénix?
El fuego muere con el Fénix,
la luna muere con el Fénix.
Con la lluvia de fuego
muere el Fénix.*

*Con lluvia de luna: el Fénix
se sumerge en el fuego.
Sus ojos de oro mueren
con el Fénix.
Tan quietas las cenizas
del Fénix.*

("Fénix de madrugada")

En este poema el hablante advierte la muerte del Fénix por medio de imágenes nocturnas: "lluvia de luna", "a medianoche el sol de fuego", "la luna muere con el Fénix". Sin embargo, la muerte del Fénix es un contrasentido, pues el Fénix es un "ave mítica del tamaño del águila, adornada con ciertos rasgos del faisán. La leyenda dice que cuando veía cercano su fin, formaba un nido de maderas y resinas aromáticas, que exponía a los rayos del sol para que ardieran y en cuyas llamas se consumía. De la médula de sus huesos nacía otra ave Fénix. (...) Simboliza la periódica destrucción y recreación. Wirtz da un sentido psicológico a este ser fabuloso al decir que todos poseemos en nosotros un fénix que nos permite sobrevivir a cada instante y vencer a cada una de las muertes parciales que llamamos sueño o cambio. En China, el fénix es el emperador de las aves y simboliza al sol. En el Occidente cristiano, significa el triunfo de la vida eterna sobre la muerte. En alquimia corresponde al color rojo, a la regeneración de la vida universal y a la finalización de la obra."

(Diccionario de Símbolos, Juan Eduardo Cirlot)

Al amanecer, pues, el fénix recupera su ser, su capacidad, su belleza, en fin, todos los atributos que le son propios, y aunque en el siguiente poema no se mencione el elemento agua directamente, sino a través de símiles, creemos necesario agregarlo a este trabajo, para apoyar la tesis que aquí sostenemos:

ALBA DEL FÉNIX

*Cenizas vuelan en la sal del alba
Y vuelven en el alba
sus ojos de oro
su piel de plata
sus pies de llamas
el sol de su cabeza
los rayos destellantes de sus alas.
Al alba vuela con su doble cuerpo
y vuelven en el alba
el oro de sus ojos
la plata de su piel
las llamas de sus pies
el sol de su cabeza
los destellantes rayos de sus alas.
Su cuerpo de cristal surgió del fuego
y vuelven en el alba
las llamas de su piel*

*el sol que hay en sus ojos
la plata de sus pies
la estirpe de oro que hay en su cabeza
el cuerpo de cristal donde ahora vive el Fénix.*

(Fénix de madrugada)

A nuestro juicio, las imágenes "sal del alba", "piel de plata", "cuerpo de cristal", "la plata de sus pies" son símiles del agua, por su estructura ligera, de color transparente o plateado. De este modo, vemos como Arteche, una vez más, reitera el sentido del agua muerte, como salvación, resurrección y vida eterna.

4. ALGUNOS ESTUDIOS DE LA POESÍA DE MIGUEL ARTECHE.

Consultadas las referencias críticas sobre la poesía de Arteche, destacan los comentarios de Alfonso Calderón, Hugo Montes y Juan Villegas sobre el poema "El agua" (Destierros...), como también el de Alfredo Lefebvre sobre "Gólgota" (Destierros...).

Calderón sitúa al hablante en un viaje definitivo, por medio de una nave-casa-alma, a través del silencio de los espacios, en una mutación de tiempos: ayer y mañana que le confieren velocidad; todo ello cerrándose con el ruido del agua que cae para purificar al mundo del pecado. (74)

Hugo Montes, por su parte, observa que la mejor poesía de Arteche es aquella en la que se produce una alteración de la sucesión cronológica, integrando lo real con la irrealidad. El resultado es un comienzo sume al lector en el desconcierto, pero luego lo retrotrae a un mundo "cuasimítico". El tiempo relativizado tiene un poder destructor también relativo, pues no alcanza a la totalidad de lo humano. La esperanza vence al tiempo. El estudio se centra para fundar esta perspectiva en el poema:

EL AGUA

*A medianoche desperté.
Toda la casa navegaba.
Era la lluvia con la lluvia
de la postrera madrugada.
Toda la casa era silencio,
y eran silencio las montañas
de aquella noche. No se oía
sino caer el agua.
Me vi despierto a medianoche
buscando a tientas la ventana;
pero en la casa y sobre el mundo
no había hermanos, madre, nada.
Y hacia el espacio oscuro y frío
y frío el barco caminaba
conmigo. ¿Quién movía
todas las velas solitarias?*

*Nadie me dijo que saliera.
Nadie me dijo que me entrara,
y adentro, adentro de mí mismo
me retiré: toda la casa
me vio en el tiempo que yo fui
y en el seré la vi lejana,
y ya no pude reclinar
mi juventud sobre la almohada.
A medianoche me busqué
mientras la casa navegaba.
Y sobre el mundo no se oyó
sino caer el agua.*

Respecto de este poema, Montes asocia la "medianoche" con lo misterioso y atemorizador. La casa es el refugio estable y seguro del hombre, contrariamente al vehículo de la nave, que relaciona a la aventura y al peligro, por lo que la imagen casa-nave altera y aterriza. Esto se explica por una voluntad del poeta de efectuar un cruce entre "casa-navega" y "barco-camina", para mostrar un desplazamiento en el tiempo que afecta a la casa y a su habitante.

La lejanía no es de lugar sino de tiempo y el medio propio indispensable de la navegación es el agua inmersa en la noche. Noche, vinculada al mundo negativo, como en el texto de las "Invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis" (Destierros...). La noche, en su dinamismo, lleva todo consigo: el mundo, la casa y el yo.

Así la noche es compañera de la tierra (y del agua), sombra que pasará apoyada en el agua (tiempo) que cae. Así, es el tiempo el que habría pasado, caído.

En el poema "El agua" se divisa apenas el arribo al Gran Puerto, porque, al decir de Montes, éste es un poema de aquí y ahora, de agua y de tiempo. (75).

Por último, la tercera interpretación que hemos considerado de este poema, corresponde a Juan Villegas-Morales.

A propósito de la temática empleada por Arteche, comenta Villegas que su originalidad "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". (76)

Este comentario nos parece extremadamente certero, ya que si bien existe en Arteche un profundo entorno religioso, es, a nuestro juicio, la referencialidad mítica, en especial la del simbolismo del agua, la que da valor universal a esta poesía que se trasciende a sí misma a través de su mundo arquetípico.

Al comentar este poema, Villegas comienza por interpretar el título que le sugiere, desde el punto de vista del simbolismo conocido de las aguas: "nacimiento y purificación". Sin embargo, por el posterior desarrollo del poema y la interpretación que Juan Villegas hace de él, nos parecería más acertado asociar el título "El agua" con el tiempo, ya que se ha podido comprobar en el capítulo 3 de este trabajo que ambos están muy

ligados en la poesía de Arteche. Más aún, Villegas nos introduce a su interpretación del poema explicitando que el tema esencial es el despertar a la conciencia del tiempo, motivo central en la poesía de este autor. Muy acertadamente Villegas observa que el poema se sustenta en un correlato estructural mítico que es el de la "aventura del héroe", basado en: el llamado, el despertar, el viaje visionario, el descubrimiento de una fuente de poder, y el retorno con el peso o la alegría de la verdad recién descubierta.

La primera enunciación: "A medianoche desperté" es propia del mitema del cruce del umbral del viaje del héroe. La medianoche es un instante de paso, de transición, la hora del fin y del principio.

"Toda la casa navegaba" se asocia con el motivo del diluvio y del arca, en medio de otras posibles interpretaciones, como la casa-refugio, o la casa barco, que puede asociarse con la nave-sol o la nave-luna por los espacios, o la barca funeraria de Caronte o, por último, la casa vista como "cuerpo" o "vida humana" transportada en el tiempo. El propio Arteche sugería que el viajero es el ser humano no nato transportado en el vientre de su madre, vida humana en particular. Pero Villegas tiende a entender la imagen de la casa-barco como parte de la experiencia nocturna o viaje de la noche que lleva al despertar de la conciencia temporal. Así, lo que se enfatiza es el agua en que la casa se desplaza. A nuestro modo de ver, la casa se identifica con el cuerpo y pensamiento humanos, por lo que es el propio hablante el que "navega" como Odiseo en procura del retorno al punto de partida de la existencia, correspondiendo al concepto de un universo cerrado como el del eterno retorno, que organiza los ciclos del universo, y todo este universo se halla sumergido bajo la lluvia, que es el descenso de las influencias espirituales sobre la tierra.

Para Villegas, los versos tercero y cuarto asocian la imagen al diluvio por la reiteración que acentúa la magnitud de la lluvia. La lluvia actúa como despertadora en los planos real y simbólico.

El silencio es el motivo que domina la segunda estrofa, tanto dentro de la casa como en el espacio exterior. El hablante se concentra en la dilatación del silencio en los tres primeros versos. El tercer y cuarto verso encabalgados: "*No se oía / sino caer el agua*" acentúan el efecto del sonido del agua como lo único dinámico y sonoro en el espacio descrito.

Para nosotros, esta segunda estrofa configura a un hablante recogido en un silencio interior que trasciende a las montañas, las cuales simbolizan la elevación interna o transposición espiritual de la idea de ascender, todo ello ocurriendo en la noche del inconsciente o de la virtualidad que prepara la venida del día. (77) Y sólo se oye caer el agua mantenedora de vida, pero elemento transitorio de creación y destrucción a la vez.

En la tercera estrofa, el hablante enfatiza el hecho de hallarse despierto en dos instancias de búsqueda y de orfandad. Villegas señala que la primera nos conduce desde el reconocimiento del encierro a la necesidad de buscar una apertura. Búsqueda condicionada por la oscuridad a nivel

simbólico: "buscando a tientas la ventana", imagen que une dos motivos tradicionales de un yo poético desvalido: la ceguera y la oscuridad. El motivo de la orfandad le evidencia su absoluta soledad en la totalidad del mundo, traída por la lluvia, seguida por la expresión "sobre".

El último verso: "no había hermanos, madre, nada", asemeja, según Villegas, a final de soneto anti carpe diem en una gradación que intensifica la magnitud de la soledad.

A nuestro parecer, en esta estrofa el hablante, en estado de vigilia, sumido en la oscuridad de la medianoche, al buscar a tientas la ventana, intenta encontrar la posibilidad de traspasar sus propios límites hacia la trascendencia. Todo ello ocurriendo en la más absoluta soledad, huérfano de semejantes, o de madre, que simboliza la naturaleza o la matriz de la conciencia. (78)

Villegas señala que hasta aquí llega el cruce del umbral. Las estrofas siguientes corresponden al viaje en sí, que se cumple en tres instancias. La Estrofa cuarta narra una especie de viaje cósmico en un ambiente hostil: "Espacio oscuro y frío". La voluntad del yo está sometida al destino del viaje. El desplazamiento continuo se halla en la imagen del barco fantasma que recorre los espacios nocturnos, y también por ciertos rasgos estilísticos que contribuyen al dinamismo: el imperfecto. También la sintaxis y la distribución de los versos ayudan al determinismo y a la inexorabilidad que emana de las estrofas. La importancia para modificar los acontecimientos hace que el hablante pregunte por la fuerza que origina toda esta acción. Esta interrogación apunta a una dimensión explícita y a otra implícita. La implícita corresponde al viento generador del movimiento. La dimensión explícita es la de las "velas solitarias" que respalda el motivo de la soledad. El énfasis de las velas apunta, además, a la espiritualidad ascensional de que habla Bachelard en El aire y los sueños. Por esto, constituye a esta estrofa en el centro formal del poema, considerando que la interrogación retórica representa el clímax emotivo. Desde nuestro punto de vista interpretativo, el verso "hacia el espacio oscuro y frío" tiene las siguientes connotaciones: "espacio", región intermedia entre el cosmos y el caos; "cosmos", lugar de las formas; "caos", ámbito de todas las posibilidades, también relacionado indisolublemente con el tiempo; "oscuro", vía de adentramiento hacia los orígenes; y "frío", anhelo de soledad o elevación. "El barco caminaba conmigo", también una alusión a la casa o al cuerpo como vehículo de la existencia, en este caso, cuerpo y alma unidos en el viaje.

Acto seguido, el hablante se pregunta quién movía las velas solitarias, como indagando qué fuerzas superiores lo guían en su mítico viaje. Pero no hay respuesta, no hay voz que le indique el camino de salida o de entrada al más allá, por lo que el viajero opta por el ensimismamiento, mientras todo su ser se ve inmerso en el devenir, mirando hacia el pasado y hacia el futuro incierto, sin poder recuperar lo que ya fue.

Volviendo a Villegas, las estrofas quinta y sexta, que forman una unidad, confirman la inevitabilidad del viaje, delimitando también una de las posibilidades de interpretación del motivo de la casa. El yo poético se

recoge en sí mismo y en este adentramiento intuye visionariamente el sentido de su existencia.

En la segunda sección de la unidad se produce el desdoblamiento hablante-casa que los ilumina recíprocamente. La casa lo proyecta al pasado y el hablante la ve en el futuro. Esta perspectiva dual en el tiempo hace advertir al yo poético su esencial temporalidad. Villegas llega así a la conclusión de que el despertar a medianoche es el despertar a la conciencia del tiempo. Con el descubrimiento de esta verdad se pone fin al viaje del héroe.

A la luz del desarrollo del poema se ha podido constatar que la posibilidad primera de que la "medianoche" tuviera una significación arquetípica, queda confirmada y es indispensable entenderlo como cruce del umbral.

El "desperté" del comienzo es reemplazado por un "me busqué". En el primer caso, se supone un acto no consciente provocado por un factor externo. El "me busqué" implica un acto consciente del hablante. Los dos versos finales reiteran el motivo de la lluvia acentuando la soledad del hablante e imponiendo al agua como aquietante o despertadora de la conciencia.

En general, nuestra posición es coincidente con las proposiciones de Calderón, Montes y Villegas, aunque nos ha parecido importante establecer ciertas diferencias, las cuales, en síntesis, destacan la valoración del tiempo y del recorrido personal del hablante que se despliega en dicho tiempo.

Alfredo Lefevbre (79) aporta a los estudios sobre Arteché su interpretación de:

Gólgota

*Cristo, cerviz de noche: tu cabeza
al viernes otra vez, de nuevo al muerto
que volverás a ser, cordero abierto,
donde la eternidad del clavo empieza.
Ojos que al estertor de la tristeza
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?
Toda la sed del mundo te ha cubierto,
y de abandono toda tu pobreza.
No sé cómo llamarte ni qué nombre
te voy a dar, si somos sólo un hombre
los dos en este viernes de tu nada.
Y siento en mi costado todo el frío,
y en tu abandono, a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.*

El motivo central es la muerte de Cristo como un modo de explicar la personal muerte del cristiano unido al crucificado a través de la experiencia religiosa. Lefevbre sostiene que el temple de este soneto es grave y de íntima humanidad. El temple está guiado por la fluencia del tiempo. Al vocativo, como plegaria, el hablante yuxtapone una imagen plástica: "cerviz de noche", figura de crucifijo, con todo el cuello a la

vista, reminiscente del cuadro de Dalí. A continuación, el tiempo comienza a poner palabras en el tono, con golpes secos: "La cabeza / al viernes otra vez", con la determinación temporal implacable, en el mismo día de la cruz.

El tiempo enfatiza su fluir en la siguiente estrofa, al mirar los ojos a punto de cerrarse de dolor:

*ojos que al estertor de la tristeza
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?*

En este momento se funde lo contemplado con el contemplador. Se estrechan límites. Se funden dolores.

Los tercetos traen otra referencia temporal, ese "viernes de tu nada", para expesar la inmensa muerte de la realidad saliéndose del tiempo.

El primer terceto es signado por una actitud de poeta: el nombrar: "*No sé cómo llamarte ni qué nombre / te voy a dar*", y una experiencia de cristiano lo concluye, la unión religiosa en la semejanza de ser herido, pobre, abandonado y sediento: "*si somos sólo un hombre / los dos en este viernes de tu nada*". El poema termina, según Lefebvre, con un carácter emotivo, impreso aquí con un matiz de ternura al llamar "hijo mío" al crucificado, y hace un temple mantenido, para poder ser percibido en su severo peso de existencia humana:

*Y siento en mi costado todo el frío
y en tu abandono, a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.*

También en este poema hay imágenes coincidentes con el factor temporal, que fluye y se detiene, que corre hacia la eternidad y se fija, sin embargo, en ese viernes de la redención.

Por su parte, Iván Carrasco (80), a propósito de un estudio sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana, se refiere a Miguel Arteche como a un poeta consciente del proceso y del producto de la creación poética, y transcribe algunos párrafos de un diálogo entre Arteche y Juan Villegas, a propósito del tema. El poeta explica que él escribe en esta línea apocalíptica en un impulso irresistible, porque le parece que Dios está destruyendo un mundo imperfecto, con hombres imperfectos. El hablante de estos poemas, imbuido de su amor por la Virgen, le pide su apoyo para la vida, asumiendo la representación de los necesitados y recurriendo a su sabiduría.

Carrasco sostiene que el poema apocalíptico no está referido solamente al tiempo postrero sino a todo el tiempo humano. Encuentra a esta poesía escatológica en la medida en que todo tiempo lo es, ya que al estar el hombre separado de Dios, vive en soledad y en el sufrimiento de la historia.

En la raíz de la lírica de Arteche, la existencia sería concebida como destierro que sume al hombre en las tinieblas de la soledad. En esta oscuridad es la Virgen su sola guía para hallar el camino a la verdad y el sentido de la vida.

Por otra parte, Jaime Blume, en su ensayo: "Arteche: fuga a dos voces" (81), postula que en la obra de este poeta se crea una polaridad de fuerte

tensión dinámica que hace que su esfera poética se resuma en un juego de antagonismos contenciosos. El autor visualiza la producción poética de Arteche como un juego pendular permanente entre dos situaciones polares, esgrimiendo como clave explicatoria de su poesía la dimensión mítica y la unidad de los contrarios (unida a la noción de caída y pecado, subyacente en la vivencia cristiana del poeta).

Blume explica que esta condición obsesiva de la polaridad insinúa la presencia de un factor inconsciente: el mito, el arquetipo, o el simple reflejo de la condición psicológica del autor, lo que sería indicio de que Arteche mantiene sólidos contactos con lo mítico y lo religioso, y que en ambas vertientes es posible encontrar un código hermenéutico válido para la interpretación de su obra.

Este trabajo estaría en tal sentido concordando con nuestra propia proposición sobre la raíz mítica subyacente y fundante en la obra poética de Miguel Arteche. Aunque nos parece que es posible llevar la interpretación a una dimensión más profunda que la mera oposición de contrarios, ya que la base instintivo-arcaica del espíritu humano constituye un dato objetivo que no depende de la experiencia individual ni del arbitrio subjetivo personal. Así, la psique del poeta posee su propia historia genética, tal como la tiene el cuerpo. El pensamiento de fantasías, que correspondería al generador de la obra literaria, sin duda que posee gran parte de sus contenidos en el dominio de la conciencia, pero hay otro tanto que permanece en los dominios del inconsciente y sólo puede ser conocido en forma indirecta, por ejemplo, por medio de símbolos. A través de la fantasía se puede establecer contactos con los estratos más antiguos del espíritu humano, sepultados largamente por debajo del umbral de la conciencia: estos productos de la imaginación se encuentran directamente emparentados con el mito.

En 1994, con motivo de la aparición de "Fénix de Madrugada" Marcelo Novoa sostiene "Creemos que su poesía resulta más angustiada que intensa, por cuanto los recursos empleados se repiten de un poema a otro, sin mayores variantes. Inclusive algunas canciones o temas líricos resultan inverosímiles dentro del contexto dramático en que se escenifica el resto del texto. Alarma ver al poeta aparte del mundo y sus lectores. Testimonio paradójico de la condición alienada del escritor inmerso en una sociedad que le confina a la soledad radical de la escritura. Los siguientes versos dan cuenta cabal de lo expuesto: '*Y luego ya no hay mar : sólo susurros / que se acercan, te dejan y te alejan / de ti y de todos los que tú quisiste / Y ya no hay nada en el hogar, ni sombra / de llamas en tu cuerpo, ni en la copa / radiante el vino que en la tarde beben / mientras la lluvia apaga tus palabras...*' ("Sólo en nombre"). Serena desesperación, pues se percibe en ellos un apagado eco de resignación frente a lo inmutable. Finalmente destacamos la capacidad del poeta para crea atmósferas enrarecidas por los atormentados sueños de su pluma. Este imaginario delirante de mares púrpuras, ríos nocturnos y cipreses envueltos en neblina ya son familiares para el lector de su poesía." (82)

Así, pues, el agua parece constituir un símbolo arraigado en lo más profundo de la psique de este autor, derramándose en el curso de su producción poética en muy diversas formas, que pueden recogerse y ser interpretadas en los varios sentidos que nos entrega la tradición arcaica en todas las culturas. Esta confrontación con el mito que se da en Arteche parece ser una de las constantes dentro de la literatura hispanoamericana de este siglo. Los escritores buscan la esencia de lo que es propio al hombre americano, a partir de lo mítico, en busca de una realidad capaz de dar respuesta a una problemática del ser, diferente de la del hombre europeo. Las contradicciones del escritor contemporáneo lo exponen permanentemente a la pérdida de sentido frente al avance vertiginoso de las áreas del conocimiento en este siglo y le infligen una sensación de precariedad frente al mundo.

Estas características podemos encontrarlas en Arteche, en sus manifestaciones de angustia frente al paso del tiempo y a la inevitabilidad de la muerte, como también en su poesía de tono apocalíptico, que lo convierte en un testigo de las postrimerías. Aunque su posición existencialista cristiana nos muestra la lucha del hombre por llegar a ser, con la esperanza de que exista un Ser Superior que avale una posibilidad de existencia futura.

Uno de los importantes logros de esta poesía, es la mostración de ese mundo fugaz y escatológico por medio de un lenguaje seco, depurado y medular, que transmite con fuerza dramática la atmósfera de sus procesos interiores.

CONCLUSIÓN

Como primera aproximación a la poesía de Miguel Arteche. en su relación con el agua, hemos planteado la objetividad de una vivencia completa del poeta en su infancia, rodeada por las lluvias del sur de Chile, que lo marcaron psicológicamente e intervinieron en su formación poética.

También nos hemos referido a las aguas como maternas, ya que la imaginación material nos lleva a relacionarnos directamente con la leche, como elemento primitivo de alimentación humana, como bebida fundamental. En todas las culturas arcaicas el agua simboliza lo germinativo y lo multiplicador.

Más adelante, el agua se transforma en símbolo de purificación en la obra de Arteche, y se conecta con los mitos primitivos, pero muy especialmente con la liturgia cristiana, que contempla la liberación del hombre del pecado por medio del bautismo. En ambos casos, el agua restituye al hombre su condición de pureza primordial.

Otro gran simbolismo acuático presente en esta obra es el agua-tiempo. Para referirnos a él hemos presentado el concepto de tiempo mágico-religioso de las culturas primitivas, así como la visión occidental

moderna, en la cual el tiempo se transforma en lineal e irreversible, distinguiendo las nociones de tiempo subjetivo particular y objetivo, válido para todos.

Una vez delineadas estas nociones de temporalidad, hemos tratado de distinguir los diferentes matices que adquiere la obra de Arteche en su concepción del tiempo. Así, se nos impusieron los textos como: intento de detener el tiempo, transcurso hacia la muerte y fin del transcurso. Finalmente, hemos realizado un recorrido por los estudios que de esta poesía se han llevado a cabo, mostrando especialmente aquellos que se refieren al poema "El agua". También se presenta un estudio del poema "Gólgota", y otros trabajos, sobre la poesía apocalíptica en la que Arteche se inscribe, y sobre una posible polaridad de situaciones en esta obra poética.

Concluyendo, creemos que en la obra de Miguel Arteche el mito se hace presente bajo el símbolo del agua como afianzador de la actividad imaginativa en el horizonte propio del autor, tiñendo toda su obra de una significación muy particular. Todas las categorías simbólicas del agua descritas aquí tienen una base mítica arraigada en forma de arquetipo en la psique del poeta, dejando abierta a lo desconocido la restricción del intelecto.

Y esta confrontación con el mito que se da en Arteche parece ser una constante dentro de la literatura hispanoamericana de este siglo. Los escritores buscan la esencia de lo que es propio al hombre americano, en un proceso de individuación a partir de lo mítico como estadio pre-adánico de América: cuerpo y alma se aúnan hacia una trascendencia e integración de lo natural en la búsqueda de una realidad capaz de dar respuesta a una problemática del ser, diferente de la del hombre europeo. Esta búsqueda de identidad es siempre un llamado a afectar un cambio, es un bucear en el inconsciente y luchar contra los monstruos interiores, para asimilar éste a la conciencia y tomar posesión del propio sentido de la existencia.

El escritor contemporáneo es un individuo contradictorio, marcado por tensiones que lo exponen permanentemente a la pérdida del sentido, del centro del orden cósmico, y con una fuerte sensación de precariedad frente al mundo. En Arteche encontramos estas características en sus manifestaciones de angustia ante el paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte, como también en su poesía apocalíptica, que lo convierte en un testigo de las postrimerías.

Pero Miguel Arteche representa una posición existencialista cristiana, en la cual nos muestra la lucha del hombre por llegar a ser, pero con una esperanza frente a ella, que es la esperanza de la existencia de un Ser Superior que avale una posibilidad de existencia futura.

Y uno de los grandes logros de esta poesía, que vemos situarse entre las voces más importantes de nuestro país en la actualidad, es la mostración de ese mundo fugaz y escatológico a través de un lenguaje seco, depurado y modular, que transmite con enorme fuerza dramática la atmósfera de sus procesos interiores.

En resumen, presentamos este trabajo con la esperanza de que nuestro esfuerzo por desentrañar el simbolismo de las aguas en la poesía de Miguel Arteche proponga una lectura más profunda de la obra y que, a la luz de nuestros hallazgos, el receptor llegue a descubrir en ella nuevos valores o la aparición de un camino posible para el hombre.

BIBLIOGRAFÍA POÉTICA DEL AUTOR

La invitación al olvido, 1947
Oda fúnebre, 1948
Una nube, 1949
El sur dormido, 1950
Cantata del desterrado, 1951
Solitario, mira hacia la ausencia, 1953
Otro continente, 1957
Quince poemas, 1961
Destierros y tinieblas, 1963
De la ausencia a la noche, 1965
Resta poética, 1966
Para un tiempo tan breve, 1970
Antología de veinte años, 1972
Noches, 1976
Cantata del Pan y la Sangre, 1982
Fénix de madrugada, Ediciones Rumbos, 1994
Poemas para nietos, Editorial Semejanza, 1996
Antología Cuarta, LOM Ediciones Ltda., 1996.

NOTAS

- (1) Arteche, Miguel. **Llaves para la poesía**. Editorial Andrés Bello, Noviembre, 1984, p. 22.
- (2) Gusdorf, Georges. **Mito y metafísica**. Editorial Nova, Buenos Aires, 1960, pp. 23-24.
- (3) Read, Herbert, **Educación por el arte**. Biblioteca de Psicología Educativa y Ciencias de la Educación, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 40.
- (4) Grassi, Ernesto. **Arte y mito**. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1968, p. 39.
- (5) Cfr. Grassi, Ernesto, **Arte y Mito**.
- (6) Arteche, Miguel. **El niño que fue**. Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones, Santiago, junio, 1975, p. 112.
- (7) Arteche, Miguel. **La invitación al olvido**. Santiago, 1947.
- (8) Arteche, Miguel. **El niño...**, pp. 116-117.
- (9) Arteche, Miguel. **Solitario, mira hacia la ausencia**, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1953, p. 14.
- (10) Arteche, Miguel. **El niño...**, pp. 117-118.
- (11) Arteche, Miguel, **El niño...**, p. 120.
- (12) Idem, p. 120.
- (13) Bachelard, Gastón. **El agua y los sueños**. Breviarios del Fondo de

- Cultura Económica, México, 1978, pp. 175-176.
- (14) Jung, Carl Gustav. **Símbolos de transformación.** (Edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido). Supervisión y notas de Enrique Butelman, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España. Cfr. pp. 240-250.
- (15) Arteche, Miguel. **Destierros y tinieblas.** Zig-Zag, Santiago, 1963, p. 125.
- (16) Bachelard, Gastón, **El agua y...,** p. 18.
- (17) Cfr. Bachelard, Gastón, **El agua y ...,** p. 21
- (18) Arteche, Miguel. **Noches.** Ed. Nascimento, Santiago, 1976, p. 23.
- (19) Bachelard, Gastón, **El agua y ...,** p. 19.
- (20) Idem, p. 19.
- (21) Supra. 3.1. y 3.4.
- (22) Eliade, Mircea, **Mito y Realidad.** Colección punto omega 25. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, p. 91.
- (23) Bachelard, Gastón. **El agua y ...,** p. 179.
- (24) La Santa Biblia, Ediciones Paulinas, 13ª edición, Bilbao, España, 1982.
- (25) Cfr. Sejourné, Laurette, **Pensamiento y religión de México Antiguo.** Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 112-120.
- (26) Cfr. Jung, Carl G. **Símbolos...,** p. 254.
- (27) Cfr. Eliade, Mircea. **Traité d'Histoire des religions,** Prefacio de George Zumezil, Paris, Payot, 1949, pp. 168-175.
- (28) Cfr. Jung, Carl. G. **Símbolos...,** p. 223.
- (29) Jung, Carl G. **Símbolos...,** p. 223.
- (30) Jung, Carl G. **Símbolos...,** p. 263.
- (31) Cfr. Idem, p. 264.
- (32) Campbell, Joseph. **El héroe de las mil caras.** Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica, México, 1ª reimpresión, 1972, p. 298, 1ª edición en inglés: 1949, 1ª edición en español: 1959.
- (33) Cfr. Campbell, Joseph, **El héroe...,** pp. 298-299.
- (34) Eliade, Mircea. **Mito y realidad,** p. 47.
- (35) Arteche, Miguel, **Cantata del Pan y la Sangre.** Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, XI Congreso Eucarístico, Santiago de Chile, 1980.
- (36) Jung, Carl. G. **Símbolos...,** p. 240.
- (37) Idem, p. 231.
- (38) Arteche, Miguel. **¿Quién es quién en las letras chilenas?** Agrupación Amigos del libro, Editorial Nascimento, S.A., Santiago, 1977, p.9.
- (39) Eliade, Mircea. **Imágenes y símbolos.** Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. Madrid, Taurus, 1974, 2ª ed., p. 166.
- (40) Cfr. Eliade, Mircea. **Traité d'histoire...,** pp. 168-187.
- (41) Bachelard, Gastón, **El agua y...,** p. 223.
- (42) Idem, P. 217.
- (43) Cfr. Sejourné, Laurette. **Pensamiento y religión...,** p. 15 y 149.
- (44) Cfr. Servier, Jean. **L'homme et l'invisible,** Robert Laffont, Paris,

- 1964, p. 114.
- (45) La Santa Biblia, p. 165.
- (46) Idem, p. 1041.
- (47) Eliade, Mircea. **Imágenes y...**, p. 168.
- (48) Eliade, Mircea. **Imágenes y ...**, Cfr. pp. 165-194.
- (49) Cfr. Campbell, Joseph. **El héroe...**, pp. 227-229.
- (50) Cfr. Jung, Carl G. **Símbolos...**, p. 238.
- (51) Arceche, Miguel. **Antología de veinte años**, Ed. Universitaria, Santiago, 1972.
- (52) Arceche, Miguel. **Sólo algunos de mis fantasmas**. Texto leído el 27 de octubre de 1983 en el Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, de Santiago, dentro del ciclo "12 escritores y sus fantasmas"; y el 31 de agosto de 1984 en la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago.
- (53) Cfr. Servier, Jean. **L'homme et l'invisible**. Collection "Les voies de l'homme". Robert Laffont, Paris VI, France, 1984, pp 340-344.
- (54) Cfr. Eliade, Mircea. **Traité...**, pp. 185-189.
- (55) Van der Leeuw, . **L'homme primitif et la religion**. p. 120, IOI, citado por Mircea Eliade, en *Traité...*, p. 338.
- (56) Morley, Silvanus G. **An introduction to the study of the Maya Hieroglyphics**. (57th. Bulletin, Bureau of American Ethnology, Washington, 1915, p. 32. Citado por J. Campbell en *El héroe...*, p. 332.
- (57) Giannini I., Humberto. **Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant**. Editorial Andrés Bello, Noviembre, 1982, p. 7.
- (58) Xfr. Giannini I., Humberto. **Tiempo y espacio...**, pp. 8-9.
- (59) Aristóteles. **Physica**. 219b,1. Citado por H. Giannini en *Tiempo y Espacio...*, p. 70.
- (60) Cfr. Giannini I., Humberto. **Tiempo y Espacio...**, pp. 63-70.
- (61) Aristóteles, **Metaphysica**, 1071b,6. Citado por H. Giannini en *Tiempo y Espacio...*, p. 107.
- (62) Cfr. Giannini I., Humberto. **Tiempo y espacio...**, p. 108.
- (63) San Agustín. **Confesiones**. Citado por Antonio G. Birlán en *El tiempo y el espacio*, Americalee, Buenos Aires, 1956, pp. 72-73.
- (64) Kant, Emanuel. **La crítica de la razón pura**. Ed. Losada, Buenos Aires, 8ª ed., 1976, p. 183, citado por H. Giannini en *Tiempo y espacio...*, p.105.
- (65) Cfr. Giannini I., Humberto. **Tiempo y espacio...**, pp. 106-109.
- (66) Cfr. Challaye, Félicien. **Psychologie et Metaphysique**. Citado por Antonio G. Birlán en *El tiempo y el espacio*, Americalee, Buenos Aires, 1956, pp. 20-23.
- (67) Heráclito. **Fragmentos**. Biblioteca de iniciación filosófica, Aguilar. Traducción del griego, exposición y comentarios de Luis Farre, Buenos Aires, 1963, 2ª ed. (Ejemplar facilitado por el propio Miguel Arceche, con anotaciones manuscritas junto a los fragmentos que más le impresionan)
- (68) Arceche, Miguel. **Una nube**. Ed. Ardiente jinete, Santiago, 1949.
- (69) Arceche, Miguel. *Cantata del desterrado*, Santiago, 1951 (Obtenido

- del archivo mecanografiado del autor).
- (70) Jung G. Carl. **Símbolos...**, p. 221.
- (71) Cfr. Cirlot, Juan Eduardo, **Diccionario de Símbolos**, Nueva Colección Labor, Ed. Labor S.A., Barcelona, 1981, pp. 292-293.
- (72) Cfr. Bachelard, Gastón. **El agua y...**, pp. 111-143.
- (73) Calderón, Alfonso. **Notas sobre la poesía de Miguel Arteche**. Revista Mensaje N° 156, Santiago, Enero-Febrero, 1967, pp. 16-18.
- (74) Montes, Hugo, **Miguel Arteche. Ensayos estilísticos**. Gredos, Madrid, 1975, pp. 154-167.
- (75) Villegas-Morales, Juan. **Estudios sobre poesía chilena**. Santiago, Editorial Nascimento, 1980, pp. 183-226.
- (76) Cfr. Cirlot, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**, Editorial Labor S.A., Barcelona, España, 4ª edición, 1981.
- (77) Cfr. Cirlot, Juan Eduardo, **Diccionario...**
- (78) Cfr. Lefebvre, Alfredo: Miguel Arteche, Gólgota. **Poesía española y chilena**, Editorial del Pacífico, Santiago, 1958 (pp. 201-206).
- (79) Carrasco, Iván. **Notas sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana**. Revista Chilena de Literatura. N° 18, Noviembre, 1981, Cfr. pp. 142-144.
- (80) Cfr. Blume, Jaime. **Arteche: fuga a dos voces**. Ensayo ganador del primer premio en el Concurso Gabriela Mistral de Santiago en 1982. Inédito.

BIBLIOGRAFÍA

- A dictionary of the Holy Bible for general use in the study of the Scriptures**. American Tract Society, New York, 1859.
- Arteche, Miguel. **El niño que fue**. Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones, Santiago, Junio, 1975.
- Arteche, Miguel. **El proceso de la creación artística**. Antología. Editorial Nascimento, Sntigo, 1977.
- Arteche Miguel. **Llaves para la poesía**. Editorial Andrés Bello, Santiago, Noviembre, 1984.
- Arteche, Miguel. ¿Quién es quién en las letras chilenas? Agrupación Amigos del Libro, Editorial Nascimento, S.A., Santiago, 1977.
- Arteche, Miguel. **Sólo algunos de mis fantasmas**. Texto leído el 27 de octubre de 1983 en el salón de honor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, de Santiago, dentro del ciclo "12 escritores y sus fantasmas"; y el 31 de agosto de 1984 en la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santigo.
- Arteche, Miguel. **Fénix de madrugada**. Ediciones Rumbos, Santiago, 1994.
- Bachelard, Gastón. **El agua y los sueños**. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Birlán, Antonio G. **El tiempo y el espacio**. Americalee, Buenos Aires, 1956.
- Blume, Jaime. **Arteche: fuga a dos voces**. Ensayo ganador del primer

premio en el concurso "Gabriela Mistral", 1982. Inédito.

Bonaparte, Marie. **Chronos, Eros, Thanatos**. Presses Universitaires de France. Copyright 1952 by Imago Publishing Co., Ltd. England.

Calderón, Alfonso. **Notas sobre la poesía de Miguel Arteche**. Revista Mensaje N° 156, Santiago, Enero-Febrero, 1967.

Campbell, Joseph. **El héroe de las mil caras**. Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica, México. 1ª reimpresión, 1972, 1ª edición en inglés, 1949 y 1ª edición en español, 1959.

Carrasco, Iván, **Notas sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana**. Revista Chilena de Literatura N° 18, Ed. Universitaria, Noviembre, 1981.

Cassirer, Ernst. **Antropología Filosófica**. Fondo de Cultura Económica, México, 5ª edición en español (Colección popular), 1968. 1ª edición en inglés, 1944.

Cirlot, Juan Eduardo, **Diccionario de Símbolos**. Nueva colección Labor, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1981.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Decimonovena edición, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1970.

Eliade, Mircea. **Mitos, sueños y misterios**. Compañía General Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1961.

Eliade, Mircea. **Mito y Realidad**. Colección punto omega 25. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

Eliade, Mircea. **Traité d'histoire des religions**. Prefacio de Georges Domezil, Payot, Paris, 1949.

Freud, Sigmund. **Obras completas**. Volúmenes I y II. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

Giannini Iñíguez, Humberto. **Tiempo y Espacio en Aristóteles y Kant**. Editorial Andrés Bello, Santiago, Noviembre, 1982.

Grassi, Ernesto. **Arte y mito**. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

Gusdorf, Georges. **Mito y metafísica**. Editorial Nova, Buenos Aires, 1960.

Heráclito. **Fragmentos**. Biblioteca de Iniciación Filosófica, Aguilar. Traducción del griego, exposición y comentarios de Luis Farre, Buenos Aires, 1963.

Jung, Carl Gustav. **Símbolos de transformación**. (Edición revisada y aumentada de Transformaciones y Símbolos de la Libido). Supervisión y notas de Enrique Butelman, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España, 1982

Jung, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Traducción de Ramón de la Serna, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950.

La Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos, por Monseñor Juan Straubinger, Edición Barsa, The Catholic Press, Inc., Chicago, Illinois, 1963.

La Santa Biblia. Ediciones Paulinas, 13ª ed. Bilbao, España, 1982.

Lefevbre, Alfredo. **Poesía española y chilena**. Editorial del Pacífico, Santiago, 1958.

Manrique, Jorge. **Obra completa**. Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1958.

Montes, Hugo. **Ensayos estilísticos**. Gredos, Madrid, 1975.

Novoa, Marcelo. **El pulso lírico de Arteche**. Simpson 7, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Volumen VII, Santiago, Primer semestre, 1995.

Read, Herbert. **Educación por el Arte**. Biblioteca de Psicología Educativa y Ciencias de la Educación. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969.

Schwartzmann, Félix. **Teoría de la Expresión**. Ediciones de la Universidad de Chile, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Sejourne Laurette. **Pensamiento y religión de México antiguo**. Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

Servier, Jean. **L'homme et l'invisible**. Robert Laffont, Paris, 1964.

Vilches Acuña, Roberto. **Compendio de cultura general**. Ed. Cergnar, Santiago, 1979.

Villegas-Morales, Juan. **Entrevista a Miguel Arteche**. Revista Chilena de Literatura N° 12, Santiago, octubre, 1978.

Villegas-Morales, Juan. **Estudios sobre poesía chilena**. Editorial Nascimento, Santiago, 1980.

Urban, Wilbur Marshall. **Lenguaje y realidad**. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo. Fondo de Cultura Económica, México 5, D.F., 1ª edición en inglés, 1939; 1ª edición en español, 1952.

[Facilitado por la Universidad de Chile](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).



editorial del cardo