

# EL VIAJE INTERIOR DE LA VANGUARDIA: DEFENSA DEL ÍDOLO DE OMAR CÁCERES

Miguel Gomes \*

## I) INTRODUCCIÓN A OMAR CÁCERES

Las letras latinoamericanas, incluso las del siglo xx, han resultado ser un campo extremadamente apto para los redescubrimientos, no sólo por la extensa área geográfica que abarcan, sino por la tradicional incomunicación entre los países del continente y sus no siempre eficaces redes editoriales. A todas esas barreras extraliterarias, se añaden otras mucho más cercanas a fenómenos de sociología del arte; por ejemplo, la temprana creación de mitos —a veces justificables, otras veces no tanto—: uno o dos nombres prontamente erigidos en clásicos pueden llegar a copar la atención de los estudiosos al punto de relegar al olvido a otros de la misma época, sin los cuales, no obstante, esta última resulta escasamente comprensible como totalidad estética. En el caso específico de la poesía que floreció en el período del posmodernismo hispánico y de las vanguardias, Vallejo, Huidobro, Gironde, el primer Borges y el primer Neruda, Oswald y Mário de Andrade han sido, con toda razón, referentes insubstituibles en el plano internacional. Pese a ello, cabría alegar que al interesado en comprender la historia literaria una familiarización exclusiva con las figuras estelares, el canon, lo desviaría de los métodos críticos propiamente dichos y lo aproximaría, más bien, al *modus operandi* periodístico, ávido de luminarias. Lo cierto es que una tradición artística se construye no sólo con personalidades mayores, sino también con otras menos influyentes, casi secretas, cuya grandeza y originalidad acaba revelándose, paradójicamente, por la incapacidad que sus contemporáneos mostraron a la hora de asimilar su lenguaje. Son los creadores solitarios de obras que podríamos calificar de póstumas desde el instante mismo en que se concibieron; obras destinadas a esperar un mejor momento y el azar de una lectura que todavía no existe en vida del escritor. Hispanoamérica, en la segunda mitad del siglo xx, ha ido reconstruyendo una lista cuantiosa de postergados, grandes poetas menores, entre los que poco a poco se han incluido el colombiano Porfirio Barba Jacob, el venezolano José Antonio Ramos Sucre, el peruano Carlos Oquendo de Amat. Chile parece ser especialmente fértil en esta labor, y al reciente rescate de Eduardo Anguita en una impresión cuidadosa de su lírica completa agrega ahora la reedición de *Defensa del ídolo*, libro sacado a la luz por primera vez en 1934 y prácticamente desaparecido hasta hoy, pues el autor, Omar Cáceres, destruyó casi todos los ejemplares, de los que sólo sobrevivieron un par en la Biblioteca

\* The University of Connecticut-Storrs

Nacional de Santiago y acaso —como señala Pedro Lastra, responsable de la inestimable recuperación editorial que aquí comentamos— alguna otra copia en la biblioteca personal de los amigos del poeta (Cáceres 63).

La resurrección de *Defensa del ídolo*, único libro de su autor, plantea a la crítica actual un problema, a mi entender, esencial: ¿cómo abordar con cierta objetividad analítica un poemario cuyo rastro, desde hace decenios, viene imbuido en la imagen de un Cáceres kafkianamente autodestructivo, excéntrico, “impenetrable”, “fantasmal”, “leyenda para minorías” —como elegantemente explica Volodia Teitelboim (Cáceres 65-7)—, un poeta asesinado en 1943 y, para colmo, en circunstancias misteriosas que lo vinculan al “lumpen”? ¿Cómo evitar en nuestra tarea circunscribirnos a esa aura romántica y al mismo tiempo hacerle justicia a una escritura que, a través de su “hermetismo” —ya recalcado por Huidobro en el prólogo a la edición de 1934 (Cáceres 7)—, de alguna manera convoca en su poética esos mismos marcos extratextuales?

Se me ocurre que una solución para semejante dilema sería conciliar una exploración atenta y detallada del discurso de *Defensa del ídolo* con un entendimiento de la situación histórica en la que se amalgamó su estética. Las siguientes páginas, por lo tanto, intentarán examinar, en primer lugar, los presupuestos vanguardistas que puedan explicar la adopción de un vocabulario militarista por parte del poeta —por algo ha elegido el término “defensa” para encabezar su obra— e, inmediatamente después, tratarán de discutir las consecuencias expresivas de tal elección en la sintaxis interna de su poemario. Al margen de toda leyenda, creo que el único título que nos ha legado Cáceres puede resultar particularmente productivo si queremos comprender los avatares ideológicos de las letras hispanoamericanas de principios del sigloxx.

## II) DESINTEGRACIÓN, VIOLENCIA, DESHUMANIZACIÓN.

Hasta la fecha, probablemente los tres estudiosos más importantes de la vanguardia hayan sido Erich Kahler, Renato Poggioli y José Ortega y Gasset, tanto por haber sabido situar la crítica literaria o plástica en sólidos marcos filosóficos como por haberlo hecho sin prescindir de perspectivas panorámicas a la hora de elegir sus respectivos *corpora*. Los tres, igualmente, han sido hábiles cuando se ha tratado de afrontar la difícil labor de bosquejar principios estéticos singulares convincentemente aplicables a toda una colectividad internacional.

La idea matriz de la revisión que debemos a Kahler —de los tres nombres mencionados el que ha tenido mayor distancia cronológica con respecto a su objeto de estudio— destaca a la vanguardia como el clímax de una tendencia de la modernidad. Tendencia, por cierto, destructiva, pues lleva a sus extremos el ataque al cultivo de la coherencia y el respeto a la noción de organicidad que regían al arte occidental hasta el siglo xviii. Destrucción de la *forma*: así caracteriza Kahler el proceso, tras advertir que el arte es, en respuesta a la previa percepción de la naturaleza como entidad a cargo de una labor semejante, la creación humana de estructuras —o sea, apariencias gobernadas por ideas. El empeño de los hombres de emular al entorno influye en la obtención, a lo largo de la historia,

de una conciencia y una identidad plenamente opuestas a las fuerzas de lo fragmentario y lo irracional. Ahora bien, la forma artística se desintegra en Occidente como consecuencia de dos hechos fundamentales: en primer lugar, el interés romántico en las fuerzas oscuras de la Psique, que culminará en el absurdismo y el automatismo vanguardista; y, en segundo lugar, la “creciente inseguridad del artista ante el lenguaje y la comunicación” (74), cuyas manifestaciones más exacerbadas son la poesía “pura” y el terco ejercicio metalingüístico, mucho más obsesivo que en otras eras, lo que supone una radical inversión de valores milenarios: en el siglo xx *the how not only determines, it downright constitutes the what* (75). La situación no parece tener una solución inmediata y la identidad occidental está a punto –apocalípticamente– de ser embargada por potencias transhumanas, fruto del desmembramiento de la identidad orgánica.

La descripción que nos ofrece Poggioli, además de estar mucho menos signada por la animosidad, es más exhaustiva y parte de la certidumbre de que el período de la vanguardia ha concluido y de que las artes se las han arreglado para sobrevivir a él, asimilándolo en lo que tuvo de productivo. Con todo, la raíz del análisis que efectúa el erudito italiano se encuentra en la definición etimológica del vanguardismo: las culturas latinas, entre las que se prefiere la muy precisa nomenclatura francesa y no las abiertas del inglés o el alemán –que van desde *modernism* hasta *Neu-Romantik*–, se esfuerzan en subrayar el peso de la vida común de arte y sociedad, pues el empleo de *avant-garde* aplicado a experiencias creadoras irá consolidándose en la segunda mitad del siglo xix, cuando se le exija al artista una misión claramente política, con frecuencia izquierdista y, siempre, radical, de negación o renovación del estado de cosas mental y material recibido del pasado inmediato. Esa combatividad, aunque en el siglo xx se pierda el referente partidista específico que la engendró, adquiere plena consistencia de cosmovisión cuando se notan cuatro aspectos comunes a la totalidad de los grupos reunidos bajo la rúbrica de vanguardistas: *activismo*, o sea, entusiasmo agitador típicamente juvenil; *antagonismo* o agresividad sistemática, espíritu de lucha; *nihilismo* o inclinación destructiva, aniquiladora de todo obstáculo; y, finalmente, *agonismo* o predisposición para el autosacrificio en nombre de valores futuros (25-40). Poggioli concluye su examen con una nota de optimismo al aseverar que pese al nerviosismo guerrero y la violencia de los vanguardistas no es difícil prever la consolidación de una edad del arte occidental que ya ha comenzado desde hace varios decenios: la transformación de la vanguardia en “estado crónico” de nuestra estética o, en otras palabras, en una nueva versión de lo canónico, de lo “clásico” (230-1).

Las meditaciones de Ortega acerca de la vanguardia difieren de las anteriores sobre todo por su óptica: el ensayista español habló de sus circunstancias inmediatas, la efervescencia en los 1920 de multitud de corrientes y debates; no obstante, a los inconvenientes que supone una carencia de distancia, hemos de anteponer el profundo acierto intuitivo de sus observaciones, cuyo impacto se deja sentir en la posteridad –para no ir muy lejos, en Poggioli mismo, que reconoce de inmediato su deuda con *La deshumanización del arte* (2). El título, desde luego, atrapa sintéticamente la tesis orteguiana de que la nueva estética preten-

de cuestionar las concepciones aún antropocéntricas del siglo XIX; abstracción, autorreferencialidad, puerilidad, ludismo, ironía, incluso tendencias suicidas, no son sino vehículos por medio de los cuales las creaciones del momento se encaminaban a la disolución de una visión sentimental tanto del individuo que produce arte como de sus receptores y el universo referencial. Abolición del pasado, en particular del pasado que llevaba la impronta romántica de un autor humano hasta el melodramatismo: a eso apuntaba Ortega, respaldándose en los malabarismos ultraístas, las humoradas de Ramón Gómez de la Serna y la geometría antfigurativa de Picasso.

Pues bien, si releemos a Omar Cáceres sin perder de vista las premisas que hemos tenido oportunidad de recordar, podremos llegar a la conclusión de que nos hemos topado con un vanguardista verdaderamente paradigmático. Casi todas las ideas substanciales de Kahler, Poggioli y Ortega hallan su correlato en *Defensa del ídolo*. Desintegración, violencia y deshumanización encarnan en sus versos líneas mayores de continuidad elocutiva, pues una lectura cuidadosa de ellos nos habla de una disolución de los modos tradicionales de representación de la persona poética. Contra el personaje hablante aún biográficamente inteligible de muchos poetas de su época, la voz de los poemas de Cáceres levanta una especie de barrera: una enunciación empeñada en borrar las apariencias, la concreción exteriorista o perceptible de la subjetividad protagónica del libro. A cambio de esa figura pseudoautorial que los lectores ingenuos reclamaban, luego de la abolición programática, guerrera de todo rastro de organicidad antropomórfica, se nos ofrece la consagración de otra imagen, no exactamente visible, sino más bien intuible: el "ídolo" al que se refiere el título, situado en un centro que hemos de identificar con la fuente del decir lírico. De las superficies engañosas de la figuración a la profundidad de las esencias; de la agresividad contra el "yo" aparente a la defensa del "yo" raigal; de lo humano como mero disfraz a lo humano como iluminación recóndita: éstas son las rutas que se funden en el poemario de Cáceres. Hermes, dios psicopompo, es decir, guía de las almas, precedía a los individuos en su descenso a las profundidades, en su viaje al mundo eterno que se oculta a los sentidos (Doty 122; Bolen 169ss; Stein *passim*; López-Pedraza *passim*): la caracterización que en su prólogo daba Vicente Huidobro de la obra carceriana como "eslabones herméticos" —frase, por lo demás, sacada de los versos del libro— se justifica así plenamente. Me atrevería a sugerir que el discurso de *Defensa del ídolo* se articula gracias a un mitologema: la búsqueda del centro.

Hemos de ocuparnos a fondo de esa cuestión. Antes, sin embargo, convendría aclarar el carácter revolucionario, vanguardista que paradójicamente puede cobrar una estructura legible en un plano arquetípico —y empleo el adjetivo en su sentido junguiano: arquetipo como patrón psíquico inconsciente y transpersonal. El replanteamiento de la construcción del "yo" poético mediante el descenso a las profundidades donde se encuentra el "ídolo" no parece una empresa novedosa ni propicia para la agitación del ambiente intelectual. Con todo, no está de más repetir que Cáceres fue un poeta hispanoamericano de principios del siglo XX; en otras palabras, un escritor que heredaba una larga tradición de poéticas que pregonaban predominantemente la devoción del intelectual o ar-

tista por los quehaceres magisteriales, públicos, útiles a la colectividad nacional. Durante mucho tiempo, el arte continental había tendido hacia la transitividad, hacia el espacio social –haya sido puesto en práctica efectivamente o no tal ideal. Los sectores artepuristas del modernismo, previos a la vanguardia, ya se habían abalanzado, por lógica reacción, contra semejante imperio, aunque cabe observar que sin mayor eficacia, pues tarde o temprano el sector no artepurista del modernismo termina absorbiendo hasta al mismo Darío. Lo cierto es que todavía hacia el decenio de los 1930 ser “hermético”, es decir, ininteligible para las masas, equivalía poco más o menos a una audacia, un agravio general, un escándalo. La introspección total del locutor poético que se nota en *Defensa del ídolo* clama para sí los matices de un atentado contra las convenciones y convicciones más firmes del entorno cultural. El único texto en prosa de Cáceres que ha llegado a nosotros –una declaración testimonial de 1935 que Pedro Lastra ha tenido el acierto de incluir en su edición–, contiene un párrafo de enorme valor para probar que el autor estaba consciente del papel estéticamente subversivo de su obra:

No he escrito, como se lo dije un día a un poeta, “llevado del afán de HACER LITERATURA, achaque tan común en nuestra tierra, sino obedeciendo a irresistibles impulsos; a la necesidad, más bien, de definir por medio de la expresión de mis estados interiores la VERDADERA situación de mi yo en el espacio y en el tiempo”...

(Cáceres 45-6)

La verdad de la que se habla, nótese, relativiza las nociones de espacialidad y temporalidad exteriores propias de lo social e histórico. El atisbo de un ámbito a la vez ucrónico y utópico ha de ser retenido, según creo, en la lectura de los poemas que efectuaremos a continuación.

Ya aludí a Jung y su concepto del arquetipo. Creo necesario retomar siquiera brevemente el tema pues también habría de acompañarnos en una inmersión provechosa en las páginas de *Defensa*. En efecto, el parecido de las reflexiones de Cáceres con la percepción por parte de Jung y sus discípulos del Ego como mero satélite consciente de una fuerza mucho más poderosa e inconsciente que dirige la energía psíquica, el Sí Mismo, es sorprendente. El Ego pertenece al tiempo y al espacio, mientras que el Sí Mismo “poco o nada tiene que ver con esas nociones, tal como la experimentamos en la vigilia” (Whitmont 216). En palabras del mismo Jung:

puesto que el Ego es sólo el centro de mi campo de conciencia, no puede identificarse con la totalidad de mi Psique y es, así, un complejo entre otros complejos. Distingo entre Ego y Sí Mismo porque el primero es únicamente el sujeto de mi conciencia, mientras que el segundo gobierna mi totalidad, incluso el inconsciente [...]. Desde el punto de vista intelectual, el Sí Mismo no deja de ser un concepto psicológico, una estructura verbal que sirve para expresar una esencia que no puede conocerse y

asimilarse, ya que por definición va más allá de nuestra comprensión. El Sí Mismo perfectamente podría ser también llamado “el Dios en el centro de nosotros”.

(*Dos ensayos* pár. 399)

¿No será ese Dios psíquico de los junguianos y posjunguianos lo que Cáceres poéticamente llamó “ídolo”, aquella “VERDADERA situación de mí yo”? ¿La búsqueda verbal de la que habla este último al describir su proyecto lírico no coincide y presenta paralelos con la opinión corriente entre los seguidores de Jung de que la vida psíquica tiene un núcleo al que todo se subordina?:

El paso de la noción de una personalidad centrada alrededor del Ego al concepto de una personalidad regida por el centro del inconsciente, el Sí Mismo, en torno al cual gira, parece tan difícil de ser reconciliado con hechos observables por ciertas personas como lo fue la teoría de Copérnico cuando empezó a circular...

(Whitmont 265)

Creo que la respuesta a ambas preguntas es afirmativa y las siguientes páginas intentarán precisar por qué. Nuestro análisis, lejos de dirigirse a Omar Cáceres como entidad biográfica, se ocupará de fenómenos de escritura tan autónomos y distinguibles del individuo que los produjo como el inconsciente colectivo es deslindable del inconsciente y la conciencia personales. De esta manera evitaremos recaer en métodos románticos de aproximación al escritor, sin por ello dejar de percatarnos, como lo hemos anunciado, de los aspectos más enigmáticos de su obra.

### III) LA RUTA HACIA “UN POETA UNÁNIME, SOLIDARIO, COSMOLÓGICO, CENTRAL”...

La enunciación de los quince poemas que componen *Defensa del ídolo*, pese a algún aparente desvío que ha de considerarse más bien como componente catalítico, forjador de suspenso, posee una continuidad seminarrativa y una dirección bastante precisas. El primer poema ya nos anuncia una trayectoria que veremos concluir claramente en el último, cerrándose así lo que podríamos llamar –sin pecar de imaginativos, pues aquí y allá veremos alusiones titulares a “anclas” y a “prófugos”– un itinerario, una ruta o un desplazamiento.

La configuración ficticia de ese viaje se perfila nítidamente en la primera pieza del libro, “Mansión de espuma”. La fragilidad que de entrada vemos atribuirse a un espacio se confirmará poco después cuando se note una sistemática ruptura de nuestros parámetros no sólo espaciales, sino temporales de captación de lo real. Todos los tropos que se encuentran en la segunda estrofa, por ejemplo, infringen la norma semántica de estabilidad, quietud o unicidad que asociamos con referentes como el paisaje, el cielo, los caminos o el tiempo:

*Un pueblo (Azul), trabajosamente inundado.  
Va a pasar la dura estación equilibrando sus paisajes.  
Tiempo caído de los árboles, cualquier cielo podría ser mi cielo.  
El blanco camino cruza su inmóvil tempestad.*

Por si eso no fuese suficiente, la desarticulación sintáctica de una puntuación que refuerza el *staccato* de estas oraciones acompaña al desmoronamiento de una imagen usual del mundo. Esa bancarrota del exterior perceptible, hacia la penúltima estrofa, recibirá una denominación más específica, "naufragio". No menos, entenderemos que la terminación del cosmos de afuera se debe al descubrimiento por parte del hablante de otro cosmos, el "oscuro", es decir, el que los sentidos no logran penetrar:

*Revestido de distancias, entre hombre a hombre-magro,  
todo naufraga, "bajo el perdón de su postrer adiós";  
dejé de existir, caí de pronto desamparado de mí mismo,  
por que el hombre ama su propia y oscura vida solamente.*

Ha de repararse en el detalle de que aún la tropología actuante en esta estrofa continúa socavando los referentes espaciales: "entre hombre a hombre-magro" y "desamparado de mí mismo" sugieren un dominio liminal sólo inteligible como fenómeno intrasubjetivo; en otras palabras, ese espacio es equiparable a rasgos o componentes de la voz poética misma. "Su propia vida" delata una oposición a la vida que es ajena; lo que va del hombre al hombre-magro (*magro*: de materialidad menguante) y del "yo" al "mí mismo", no es otra cosa que el viaje emprendido hacia un lugar verdadero, una verdadera identidad. Justamente, la siguiente y última estrofa del poema, se abre con la revelación de quién es —o mejor dicho, cómo se denominará— el ser auténtico anhelado:

*Ídolo ignoto. ¿Qué he de hacer para besarlo?  
Legislador del tiempo urbano, desdoblado, caudaloso,  
confieso mi autocrimen porque quiero comprenderlo,  
y en las rompientes de su alcohol de piedra despliego mis palabras.*

La situación enunciativa que vemos así plantearse será enfatizada por los siguientes poemas, a los que podríamos llamar literalmente una serie. La introspección radical propuesta en "Mansión de espuma" se repite en "Insomnio junto al alba": así lo confirma la confusa superposición de estados psicofísicos, espacialidad y tiempo contenida en el título. La representación del universo social hace crisis mediante el uso errático de los deícticos y su combinación con desplazamientos de significado más o menos violentos. Esta segunda pieza cobrará la forma de una plegaria a un ente relacionado con la "obscuridad" que ya hemos visto deseada por el hablante:

*En vano imploro al sueño el frescor de sus aguas.*

*Auriga de la noche!... (¿Quién llora a los perdidos?)*

Estos versos introductorios –sin duda memorables– serán seguidos por la descripción de cómo el mundo de la vigilia está a punto de colapsar: “Tambalean las sombras”, “crujen todas las cosas”. La súplica, al final, está destinada a que el sueño “me aniquile”, lo cual concuerda plenamente con el “autocrimen” mencionado por el hablante en el texto anterior.

El tercer poema, “Palabras a un espejo”, subraya el carácter de exploración interna que tiene ese suicidio –el del “yo” que no es asimilable al “mí mismo”, del que se ha desgajado o por el que ha sido “desamparado”–; la sobria tensión entre lo aparente o superficial y lo auténtico o, más exactamente, “abismal” lograda aquí justifica que citemos en su totalidad el soneto:

*Hermano, yo, jamás llegaré a comprenderte;  
veo en ti un tan profundo y extraño fatalismo,  
que bien puede que fueras un ojo del Abismo,  
o una lágrima muerta que llorara la Muerte.*

*En mis manos te adueñas del mundo sin moverte,  
con el mudo estupor de un hondo paroxismo;  
e impasible me dices: “conócete a ti mismo”,  
como si alguna vez dejara de creerte!...*

*De hondo como el cielo, cuán dulce es tu sentido;  
nadie deja de amarte, todo rostro afligido  
derrama su amargura dentro tu frente clara.*

*Dime, tú, que en constante desvelo permaneces:  
¿se ha acercado hasta ti, cuando el cuerpo perece,  
algún alma desnuda a conocer su cara?*

¿No es el “tú” desvelado el “yo” ávido de sueño que aparecía en “Insomnio junto al alba”? ¿Ese espejo donde las almas pueden mirarse no está más allá de las apariencias? ¿La hondura que tiene una superficie especular no es la misma que entrevé quien entiende la escritura, la obra de arte, como lugar de descensos y búsquedas de un ser oculto y trascendente?: recordemos que en “Mansión de espuma” el hablante concluía con el empeño de “desplegar sus palabras”; al papel, de hecho, las palabras se dirigen igual que al espejo, según señala el título del soneto que acabamos de leer. Esta trama metalingüística, aquí tan sólo insinuada, se hará obvia más adelante en el libro.

En lo que respecta al desplazamiento hacia el reino interior, éste se manifiesta sin disimulo en distintos pasajes de *Defensa*. En el sexto poema, “Anclas opuestas”, su representación es ya explícita y la ubicación del hablante en un movimiento centrípeto que trastoca tiempo y espacio nos aguarda en los versos iniciales:



*Ahora que el camino ha muerto  
y que nuestro automóvil reflejo lame su fantasma  
con su lengua atónita,  
arrancando bruscamente la venda de sueño  
de las súbitas, esdrújulas moradas,  
hollando el helado camino de las ánimas,  
enderezando el tiempo y las colinas, igualándolo todo,  
con su paso acostado;  
como si girásemos vertiginosamente en la espiral de nosotros mismos,  
cada uno de nosotros se siente solo, estrechamente solo,  
oh, amigos infinitos.*

El camino de las almas: he hablado ya de un mitologema que vertebra a *Defensa del ídolo*; ese ordenamiento se efectúa, de hecho, como evolución. El hablante que ya se ha desprendido anteriormente de los atuendos más externos de su ser, ahora, en pleno descenso por la ruta psíquica, y tras la revelación de la otredad que vive en todos nosotros tal como lo proponían las “Palabras a un espejo”, coincide con otros actantes que siguen siendo él mismo.

El siguiente paso será una especie de tropiezo con la lucidez, una intelección de la circunstancia de la voz poética. Ello se producirá en el texto que viene a continuación, “Ángel de silencio”. Primero, se vuelve rotunda la representación de un desplazamiento hacia lo que no es accesible a través de los sentidos: “saltó, pues, la velocidad más allá del horizonte oculto de las cosas” (21). Después, se reconoce que en el movimiento introspectivo está la autenticidad deseada desde el principio del poemario:

*Pienso en la noche sin vacilar un ruido  
y apoyo mis ojos en mi propio horizonte  
[...]  
porque mi corazón se defiende con todas sus banderas:  
sólo ahí está lo que verdaderamente vive.*

(22)

Hasta que finalmente se reflexiona sobre la naturaleza misma de todo este viaje del hablante, que no es distinguible del discurso:

*Pizarra del silencio, soy un punto caminante;  
eslabones herméticos, hablándose al oído;  
la hora nueva en el tic-tac de las palabras;  
ah, cómo traer hasta aquí los cantos atrasados!*

*Arboladura interior,  
recreo los muros incesantes.  
[...]  
Pregunto ahora qué rayos, qué anclas invisibles,*

*te traían hasta el aire,  
porque pasaste, amiga mía...*

(23)

El *Anima*, definida por la psicología de las profundidades como la “mujer interior” de todo hombre o la “representación del inconsciente masculino” (Pedersen 13-54), ha surgido triunfante: no es casualidad que haya sido antecedida por la mención precisa de “eslabones herméticos” con los que se identifica a sí mismo el discurso. Pero el mito del viaje al otro mundo, bajo la tutela de Hermes, no culmina aquí. El tono con que se relata el descenso ha de ser similar al de la relación de una experiencia iniciática, pues se nos prepara para un encuentro con lo sagrado: al final del camino trazado por el hablante cacereño, recuérdese, se halla el ídolo. Ello explica que en los próximos cinco poemas observemos una constante: la angustia, el miedo, el horror ante la pérdida absoluta de la razón. Después de todo, como diversos antropólogos y estudiosos de las religiones han destacado, la semejanza de la iniciación y el sentimiento de la vecindad de la muerte es notable (Turner 96). En “Oráculo inconstante” percibiremos que el vocabulario se tiñe de asfixia; cierto feísmo tropológico sugiere momentos de desconfianza en la suerte del viaje emprendido. El principio femenino entronizado en “Ángel de silencio”, incluso, parece participar de la incertidumbre que domina al hablante:

*...doblega la noche de tumbo en tumbo y dame esa fuerza clara,  
serpentina de tus huesos!*

[...]

*Chorrea el sueño de mi cuerpo —espérame:  
hollarás conmigo la soledad en que he abierto  
una nueva salida hacia las cosas...*

En “Segunda forma” y “Contra la noche” hay un intento de oponerse a la angustia o la “inconstancia”. En el primero de estos poemas, mediante una afirmación de los poderes de la otredad descubiertos en “Palabras a un espejo”, vemos que se intenta compensar el horror a la iniciación-muerte:

*Delante de tu espejo no podrías suicidarte:  
eres igual a mí porque me amas  
y en hábil mortaja de rabia te incorporas  
a la exactitud creciente de mi espíritu.*

En el segundo, al título mismo que denota resistencia a la desesperación agónica, se suma el ensueño ansioso de la voz textual con los resultados de su empresa, o sea, la consolación de los padecimientos intermedios gracias a la imaginación esperanzada de un final feliz:

*Mi pensamiento rueda y se alarga hasta mi casa [...],  
y anula su existencia, acábase, en mí mismo.*

*Entonces canto mis límites, mi alegría desbordada [...];  
contra el rumbo de la noche voy ganando hojas de plata,  
y he de estar dormido cuando todas me pertenezcan.*

“Azul deshabitado” recae en el desconsuelo de “Oráculo inconstante”. Pero a partir de “Estampa nativa”, el temor iniciático se une a su contrario: vemos aquí que la pérdida de la conciencia o, lo que es lo mismo, sentir la vecindad de la “locura”, el “desequilibrio”, se consubstancian con el proceso de reconstrucción del sujeto desde la nada original. El fin y el principio, el fuego y el agua vuelven a unirse:

*Hombre transparente de olvido, puro hombre [...],  
gastando su más duro equilibrio, ahí está sin interlocutores,  
[desmedido, sin principio,  
y ha de retornar cada vez para poseer enteramente lo que entonces ama.*

*Traspasado de sus hechos, herido de locura,  
saltando en la cuerda celeste de su propia alma,  
he ahí que irrumpe de esa riente estela, el más brillante  
[filón de su destino;*

[...]

*hombre recíproco, solidario, aproximado a todo principio,  
se hunde en su propio fuego para al fin encontrarse.*

*Borrando, entonces, esos signos [...],  
esas olas aún cantan al costado de su infancia...*

A partir de tal *coincidentia oppositorum* entramos en la última etapa del mito del descenso: el encuentro con la identidad o situación “VERDADERA” a la que se refería Cáceres al reflexionar sobre su poesía. Hemos pasado por la destrucción del cosmos exterior; hemos comprobado la cuidadosa y reiterada descripción que la subjetividad hablante hace de los pormenores de su ruta; cuando ya es claro el carácter sacro de su destino, hemos presenciado, no menos, el vaivén entre la fe y el terror, hasta que se produce el renacimiento a través de la muerte. Los tres poemas finales de *Defensa del ídolo* habrán de constituir, por su parte, una prolongada celebración de la llegada.

“Canción al prófugo” –prófugo de la falsa identidad del “yo” consciente, como decía Jung, apenas un complejo entre muchos otros de la Psique– podría calificarse de síntesis apoteósica de toda la historia enunciativa que hemos visto desarrollarse a lo largo del poemario. La culminación en mayúsculas enfatiza la desintegración de las apariencias, sujetas a la caducidad de lo temporal, a lo cual se opone lo eterno:

*Golpeando l’aguda meta con su escudo monótono, hay,  
desde que tú te fuiste, diez almas en tu porte;*

*rompe ese cielo inmediato, lineal, para que se junte tu vida  
y dame, oh prófugo, el último oasis de ese viaje, tus pasos  
desnudos por el camino único y el sol cerrado  
que lava la pena de esa tierra sabia, tu frente ácida, dame  
el solo sentido que ahí existe para hablar  
y estaremos juntos SIEM—  
pre!*

Al júbilo con que se subrayan y se atropellan las palabras hasta separarse internamente a gritos (“SIEM— / pre”), hemos de superponer el vigor de una dicción que se había internado por el “camino de las ánimas” y ahora se sabe anímicamente potenciada por su atrevimiento (“diez almas en tu porte”). La primera y la segunda persona, separadas por la visión especular de poemas anteriores, aquí se funden justo cuando se acepta el triunfo del nuevo universo que prescindir del tiempo. Precisamente, “Iluminación del yo” retrata, a continuación, la entrada en los recintos donde se halla el ídolo, un “monumento”; el “extranjero de [sí] mismo”, se dispone a reunirse con la esencia que había perdido; la razón se substituirá, a su vez, por otra “significación” en la que conceptos físicos usuales—latitud y altura son los ejemplos mencionados—pueden confundirse, mezclarse, ignorarse:

*Porque ahí estoy, oh monumento de luz,  
siempre hacia ti inclinado, extranjero de mí mismo,  
presto a tu súbita irradiación de espadas,  
fijo a tu altiva significación de espec—tro,  
oh luz de soledades derechas, de inflexibles alturas y ecuatoriales*

[sucesos.

“Extremos visitantes”, el final de la peregrinación al ídolo, repite el motivo de la abolición de lo exterior y revela el éxito de toda la introversión verbal hasta el “centro”. El guerrero vanguardista encarnado en el hablante declara, así pues, su victoria ante las poéticas del “yo” consciente, carente de “verdad”. El lugar alcanzado es auténtico por carecer, justamente, de realidad externa. El tiempo del poema, asimismo, es la negación del tiempo:

*Exuberantes lejanías realizándose en mi huerto [...].  
Lo comprendo: [...] este viento es el alma de las distancias:  
[...] no se inviste de tiempo para presenciar completa la vida de las  
cosas[,...]  
[...] semejante a un poeta unánime, solidario, cosmológico, central,  
que testifica en su propio espíritu lo que la naturaleza confina [...].*

*Ahí vivo, en medio de esos ímpetus, solemne en ese afán  
del viento, de ese viento que se retuerce en mi huerto [...];  
es una sujeción recíproca, constante, de todas partes,*

*hacia un punto inaccesible de morbidez ufana [...].*

*Coraza de tormentos [...],*

*de presencias que me agarran desesperadamente, que se agotan,  
husmeando su losa viva, el pedestal de su absoluto y soberano ídolo,  
pero en quienes todo fuego, toda aptitud terrena se ha perdido;*

*[...] trémulo*

*de un espejo contra todas las guerras, sobreviviente,  
triunfante estoy en ese recóndito reposo...*

La fragmentación implícita en los ataques previos a una enunciación realista se resuelve ahora en una nueva recomposición de lo disperso: esa "sujeción recíproca" de lo que ya conoce su centro, su sentido último, el "absoluto y soberano ídolo" de la identidad indestructible que gobierna a todas las demás.

#### IV) LA POESÍA: ENCUENTRO CON LO NUMINOSO.

Páginas atrás, caractericé la coincidencia de la imaginería caceriana y la junguiana como "sorprendente". Haya habido o no un conocimiento por parte de Cáceres de las teorías de Jung que por los mismos años de redacción de *Defensa del ídolo* se empezaban a divulgar, lo cierto es que la convergencia de la sintaxis de estos poemas y la descripción de la relación y subordinación del arquetipo del Ego al del Sí Mismo podría perfectamente entenderse como un fenómeno de "sincronicidad", célebre noción junguiana que legitima conexiones fenoménicas no regidas por patrones de causa y efecto —mediante dichas conexiones, por cierto, se hacen patentes en la rutina cotidiana operaciones y movimientos del inconsciente personal o colectivo.

Más sorprendente aún es la semejanza extraordinaria entre los tropos empleados por Vicente Huidobro para prologar el libro de Cáceres y ciertas ideas fundamentales de la psicología de Jung y sus discípulos. "Estamos en presencia de un verdadero poeta", comienza afirmando Huidobro, y la razón es que no cantará a "los oídos de la carne" sino a los del "espíritu" (Cáceres 5). Ese poeta, "descubridor de su mundo interno", es un hombre cuyas "células tienen una preciencia y un recuerdo milenario. No olvidéis que un verso representa una larga suma de experiencias humanas"... Ahora bien, ¿no servirán también estas metáforas para describir un arte obsesionado con el repertorio colectivo de configuraciones psíquicas que Jung denominó "arquetipos"?:

Mi parecer acerca de las "supervivencias arcaicas" de la Psique, que he llamado "arquetipos" (del griego *arche*, 'origen', y *tupos*, 'marca', 'huella') o "imágenes primordiales" ha sido constantemente criticado por gente que carece de suficiente conocimiento tanto de la psicología de los sueños como de la mitología. El término "arquetipo" se malinterpreta con frecuencia como cierto tipo de motivo mitológico. Pero ello no sería más que una representación consciente, y sería absurdo suponer que representaciones variables se heredasen. El arquetipo es, por el contrario, una *tenden-*

cia hereditaria de la mente humana que la impulsa a formar representaciones de motivos mitológicos [...]. Esa tendencia es instintiva [...]. Uno encuentra tales *représentations collectives* prácticamente en todas partes [...]. No pueden asignarse a ningún tiempo o región o raza particular. No tienen origen conocido y pueden producirse en dos sitios diferentes incluso cuando históricamente la transmisión por medio de migración se descarta.

(*Símbolos*, pág. 523)

Preciencia o recuerdo humano de vivencias transpersonales, la poesía, tal como la describe Huidobro con la anuencia de Cáceres, es una aproximación al lenguaje hermético de los arquetipos, sobre todo aquéllos que conservan el secreto de las paradojas de nuestro ser: la tensión entre lo que en nosotros es margen o fantasmagoría y lo que es centro o “verdad”. “La poesía es defensa del Ídolo y creación del Mito. La poesía existe como Ídolo en mí y como mito fuera de mí”, asevera Huidobro (6). En *Defensa del ídolo*, creo, se comprueban esos dictámenes, sobre todo por la sutil captación del carácter sagrado de lo arquetípico – carácter que lo hace, por tanto, “defendible”, susceptible de ser objeto de una fe, puesto que contiene una verdad. “Puede percibirse la energía de los arquetipos”, reflexionaba Jung, “cuando se experimenta el peculiar sentimiento de numinosidad que los acompaña –la fascinación o el hechizo que emana de ellos” (*Símbolos*, pág. 547). La luz que surge del “monumento” hacia las últimas páginas del libro de Cáceres apunta a ese “peculiar sentimiento” de lo que se impone al espacio y al tiempo humanos y perdura en el ámbito de lo divino.

En términos de Poggioli, podríamos decir que el poeta de vanguardia ha sido, en efecto, capaz de autosacrificarse en nombre de ideales futuros: la eliminación del personaje poético tradicional, humanizable, se justifica de esta manera en nombre de un arte de desintegración, es cierto, pero también de trascendencia. El “yo” accidental se elide para que sea posible una palabra que albergue a sus anchas la pureza.

## OBRAS CITADAS

- ANGUITA, EDUARDO. *Poesía entera*. Prólogo de Pedro Lastra; Post Scriptum de Cristián Warnken. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.
- CÁCERES, OMAR. *Defensa del ídolo*. 1934. Pedro Lastra, edición y notas; prólogo a la edición original de Vicente Huidobro; epílogo de Volodia Teitelboim. Santiago de Chile: Lom, 1996. [Esta edición, con sus notas, se ha publicado también, casi simultáneamente, en México —por El Tucán de Virginia— y en Venezuela —por Pequeña Venecia. A diferencia de la mexicana, la versión venezolana contiene todo el material testimonial de la chilena: el texto en prosa de Cáceres, retratos del poeta y la noticia periodística de su asesinato.]
- DOTY, WILLIAM. "Hermes' Heteronymous Appellations". *Facing the Gods*. James Hillman, ed. Dallas, Texas: Spring Publications, 1994: 115-33.
- JUNG, C. G. "*The Undiscovered Self*" with "*Symbols and The Interpretation of Dreams*". Revised Translation by R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . *Two Essays on Analytical Psychology*. The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 7. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- KAHLER, ERICH. *The Desintegration of Form in the Arts*. New York: George Braziller, 1968.
- LÓPEZ-PEDRAZA, RAFAEL. *Hermes and his Children*. Zurich: Spring Publications, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 1924-5. Madrid: Alianza, 1984.
- PEDERSEN, LOREN. *Dark Hearts. The Unconscious Forces that Shape Men's Lives*. Boston: Shambhala, 1991.
- POGGIOLI, RENATO. *The Theory of the Avant-Garde*. 1962. Gerald Fitzgerald, tr. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- STEIN, MURRAY. *In Midlife: A Jungian Perspective*. Dallas: Spring Publications, 1983.
- TURNER, V. W. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- WHITMONT, EDWARD C. *The Symbolic Quest. Basic Concepts of Analytical Psychology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.