

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**LA POÉTICA DE LO ICÁRICO**

**FRANCISCO JAVIER GOMEZ CAMPILLO**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la institución.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mis derechos de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o, de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....  
Francisco Javier Gomez Campillo

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**LA POÉTICA DE LO ICÁRICO**

**FRANCISCO JAVIER GOMEZ CAMPILLO**

**2002**

**DIRECTOR DE TESIS  
RAÚL VALLEJO**

**ECUADOR**

## ABSTRACT

El presente trabajo tiene como centro fundamental el tema de la caída y su relación con la muerte y el lenguaje. Al conjunto de estos elementos hemos dado en denominar Poética de lo Icárico tomando dicho nombre del mito griego de Ícaro. El trabajo de exposición de esta poética aparece configurado en tres capítulos. En el primero se postula un plano para la génesis y el concepto de lo icárico a partir de los tres héroes míticos de la caída: Ícaro, Lucifer y Cristo; el objetivo aquí es identificar y desarrollar los elementos que estructuran esta poética. El segundo capítulo avanza hacia la manifestación de lo icárico en la modernidad, principalmente en autores como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, pero, sobre todo, a partir de Baudelaire se analiza una cuarta encarnación del héroe mítico de lo icárico en la figura del poeta moderno; la presencia de Nietzsche está directamente relacionada con la crítica y desmonte de este héroe tal y como llega a Baudelaire, desde el espacio del mito, pero así mismo son importante autores como Lewis Carroll y Carlos Castaneda, quienes preludian ya el desarrollo de la relación de la caída con el lenguaje. La plenitud de este desarrollo se lleva a cabo en el tercer capítulo con el análisis del poema *Altazor*, del poeta chileno Vicente Huidobro. La tesis que sustenta este capítulo y culmina el trabajo de exposición, plantea el poema de Huidobro como la puesta en plenitud de la poética de lo icárico que se resuelve precisamente en el momento en que Huidobro logra que la caída funcione dentro del poema como su esencia misma, en la medida en que lo determina o determina de manera absoluta el lenguaje con el cual está escrito, y, de este modo, con Huidobro, la relación inicial entre la caída, la muerte y el lenguaje termina

siendo la totalidad misma de un poema que, en cuanto a lo icárico, abre para la poesía hispanoamericana nuevas posibilidades de lo poético.

**A Rosita Pantoja**

## **AGRADECIMIENTOS**

*Quiero dar especiales agradecimientos al profesor Raúl Vallejo: sus recomendaciones han sido fundamentales para el texto; a sí mismo a Rosita Pantoja por sus aportes bibliográficos; de la misma manera, a Próculo Ramírez por sus oportunas sugerencias.*

## **TABLA DE CONTENIDO**

### **INTRODUCCIÓN**

<b>CAPITULO I</b>	<b>10</b>
ORIGEN MÍTICO DE LO ICÁRICO: PLANO PARA UN CONCEPTO Y UNA ESTRUCTURA DE LO ICÁRICO.	
<b>CAPITULO II</b>	<b>36</b>
LA POÉTICA DE LA ICÁRICO EN LA MODERNIDAD	
<b>CAPITULO III</b>	<b>72</b>
GÉNESIS Y ESPLENDOR DE LO ICÁRICO EN LA POESÍA LATINOAMERICANA.	
1- GUILLERMO VALENCIA: CROQUIS DE LO ICÁRICO EN EL MODERNISMO.	72
2- VICENTE HUIDOBRO: EL POEMA COMO CUERPO Y COMO ABISMO O EL ESPLENDOR DE LO ICÁRICO	78
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>103</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>104</b>

## INTRODUCCIÓN

El objetivo central de este trabajo es exponer la poética de lo icárico. El nombre de esta poética surge del personaje del mito griego llamado Ícaro. Para llevar a cabo este objetivo hemos planeado básicamente tres capítulos: en el primero, ayudados por una perspectiva nietzscheana, expondremos la génesis de esta poética y su evolución a través de los tres héroes míticos de la caída: Ícaro, Lucifer y Cristo, así como también dibujaremos el plano para un concepto de lo icárico, lo cual significa que a partir de una interpretación del relato mítico, extraeremos los elementos fundamentales que a nuestro modo de ver configuran esta poética. En el segundo capítulo expondremos la evolución de esta poética en la modernidad; el nombre central aquí es Charles Baudelaire, pero así mismo retomaremos como una de las claves para comprender lo icárico en la modernidad, el nombre de Nietzsche, y, al lado del poeta y filósofo alemán, los nombres de Lewis Carroll y Carlos Castaneda. Hasta este punto el trabajo adquiere la forma de una historia, en la medida misma en que lo icárico tiene una relación con lo histórico que es ineludible especificar. El tercer capítulo lo hemos centrado en torno a la poesía de Vicente Huidobro, más concretamente en su poema *Altazor*, en donde hemos visto que lo icárico se manifiesta con una plenitud no alcanzada antes por ningún texto en la poesía occidental, pero, así mismo, revisaremos brevemente el poema *Croquis*, del poeta Guillermo Valencia; este poema enmarcado en el contexto del modernismo, introduce la poética de lo icárico en la poesía hispanoamericana. En este capítulo la exposición adquiere la forma de un punto de vista interpretativo, pues, una vez alcanzados a clarecer la formación y evolución de los elementos de esta poética,

explicaremos un texto como *Altazor* tomando como base lo expuesto en los dos capítulos iniciales. Por lo demás, aparte de la perspectiva nietzscheana que teóricamente nos ha permitido entrar en la comprensión de esta poética, hemos recurrido a dos autores que consideramos fundamentales: Gaston Bachelard, básicamente el único autor que teoriza desde un punto de vista estético sobre lo icárico, y Walter Benjamin, cuyas reflexiones sobre el lenguaje las hemos aplicado en la comprensión del fenómeno poético en la modernidad.

La forma que hemos elegido para este trabajo es la del ensayo, entendido como un espacio que permite con cierta autonomía de composición y compromiso con lo escrito, ordenar del mejor modo posible toda una serie de intuiciones e ideas sobre las que previamente se había estado pensando. Es necesario anotar también que el carácter de este trabajo aspira a ser nada más que una introducción, básicamente por la naturaleza de los textos y los autores a los que nos enfrentamos, por el modo como lo icárico está entretejido con dichos textos, y porque, en definitiva, hemos tenido que abarcar la edad de la cultura occidental en sus manifestaciones más visibles e influyentes, como es el caso de figuras tan culturalmente complejas como Lucifer y Cristo, y, más adelante, textos como *Las flores del mal*, *Así habló Zaratustra* y *Altazor*. Y este carácter introductorio se marca mucho más en el caso del tercer capítulo, pues, con el imperativo de exponer en profundidad la poética de lo icárico en el poema de Huidobro, hemos tenido que dejar por fuera toda una serie de poetas en los que dicha poética resulta fundamental; sin embargo, dada la forma como lo icárico alcanza una plenitud realizativa, un punto máximo de intensidad en este poema, el trabajo de exposición queda completo con *Altazor*; de ahí en adelante, y en especial en el contexto de la poesía hispanoamericana, lo icárico se abrirá en nuevas y originales

determinaciones que abarcan nombres claves como los de José Lezama Lima, José Gorostiza, Efraín Jara Idrovo, y Roberto Juarroz.

## CAPÍTULO I

### ORIGEN MÍTICO DE LO ICÁRICO:

#### PLANO PARA UN CONCEPTO Y UNA ESTRUCTURA DE LO ICÁRICO.

*Quando alguien pretende ascender tan alto que pierde el contacto directo con el resto de los hombres, se torna solitario y esto, necesariamente, conduce al fracaso. Hay aquí una advertencia contra la ambición titánica que supera las propias fuerzas. Una brusca caída en el abismo sería la consecuencia.*

I-Chin

¿Qué es la muerte? La respuesta no puede ser otra que la posibilidad infinita de decirlo; esto es, la muerte es esa palabra a partir de la cual la escritura se enfrenta a la posibilidad infinita de su soledad y su diferencia, y, como tal, la muerte es el punto a partir del cual la escritura está sola frente a su propio exceso, o con lo infinito como desesperante posibilidad para que la muerte sea dicha, y también para que sea dicho lo interminable de ese decir la muerte, en la medida misma en que la muerte es, en la escritura, conciencia de la diferencia absoluta, de la alteridad absoluta. Lo absoluto significa aquí simplemente una violencia a la que no se puede no asistir y, por ello mismo, esa violencia es también un absoluto que no puede no contaminar la escritura de esa soledad en donde hemos dicho que la escritura queda en un estado de vertiginoso ensimismamiento, pero, además, y, sobre todo, en una situación de guerra, pues como

ya dijimos también, la muerte es la diferencia absoluta y la violencia absoluta, y como tal no deja de ser una bella ingenuidad pensar que de ahí pueda provenir pacificación; no obstante, ésta es también una posibilidad en donde reside la forma de una esperanza, de una utopía trascendente, pues hay quienes aún piensan que es posible eludir dicha violencia por medio de la entrega pacífica a una especie de sosiego último en recompensa por el acatamiento de una serie de prescripciones.

Pero no; se trata de la guerra, de la irracionalidad misma, de la crueldad absoluta, del dislocamiento, de la amputación del ser, del triunfo final de la diferencia, de la inserción explosiva del caos, del desgarrón y rotura misma de la gramaticalidad que, sólo en virtud de una ilusión suprema nos protege, nos es fundamento y comunidad, sintaxis y casa; pero esa gramaticalidad, comprendida como casa o morada, no es un diamante que esté libre de porosidades y grietas: todo lo contrario, hay multiplicidad de fisuras y espacios vacíos atacando por todas partes, o una sola y vertical grieta nómada que es ya el desquiciamiento y la muerte hacia donde el héroe icárico se precipita infinitamente.

Por ello, y desde una perspectiva nietzscheana, ni Ícaro ni Lucifer pueden ser propiamente ubicados como triunfo y apoteosis en las alturas: La voluntad de ninguno de los dos ha alcanzado de forma absoluta la potencia aérea de la voluntad ascensional del superhombre, ni la pulcritud de la fuerza, ni la sabiduría del vuelo o el conocimiento de los espacios que poseen ciertas criaturas aladas, ni la sobriedad deleuziana, ni la impecabilidad energética a la que aspiran los Brujos; todo lo cual puede resolverse en la afirmación siguiente: fueron cegados por el poder, conforme a lo que nos cuentan

Robert Graves y Raphael Patai cuando se refieren al mito de Lucifer, pero que igual puede también hacerse extensivo al mito de Ícaro:

*el tercer día de la Creación, el principal arcángel de Dios, un querubín llamado Lucifer, hijo de la Aurora (<<Helel ben Shahar>>), se paseaba por el Edén entre joyas deslumbrantes, con el cuerpo refulgente de cornalina, topacio, esmeralda, diamante berilo, ónice, jaspe, zafiro y rubí, todo ello engastado en el oro más puro. Durante un tiempo Lucifer, a quien Dios había nombrado guardián de todas las naciones, se comportó de manera discreta, pero pronto el orgullo le trastocó el juicio. <<Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzare mi trono –dijo- y me sentaré en el monte de la Reunión, en el extremo norte.>> Y añadió: <<Subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo>>. (Graves-Patai, 2000: 68)*

pero, en resumidas cuentas, diremos que no son precisamente los héroes de la levedad, no pertenecen a la estirpe de los pájaros celestes, o, para ponerlo en palabras que interpretan de forma distinta la imposibilidad que marca estos destinos, la voluntad de ambos aparece fracturada por el oculto peso de una misteriosa y determinante falla, una herida vertical con relación a la cual ellos son el ápice mismo que, a medida que desciende, prolonga esa falla cuya forma corresponde al de aquel alejamiento vertiginoso respecto a la visión luminosa de una altura ya para siempre inalcanzable.

Esta altura, en una primera instancia es el objeto de una excesiva atracción, en virtud de la cual el ascenso entra a significar un movimiento decisivo en cuanto a la efectivación del deseo que en ellos se manifiesta como un profundo estar siempre atentos a una voz interior, extraña a todo orden externo, seductora, y en definitiva, consubstancial a la potencia deseante; y a partir de la relación con esta voz podemos concebir a los héroes icáricos, junto a Narciso(1), como los grandes héroes míticos de ensimismamiento, o como aquellos héroes donde la verticalidad, en sus dos sentidos, corresponde a una línea de ensimismamiento que, en definitiva, los proyecta hacia unas

alturas que funcionan como manifestación o escenificación de ese límite de sí mismos hacia donde se aproximan, punto imposible ya de franquear, y, a partir de este punto, y en una segunda instancia, esta altura, desde donde el propio deseo efectúa su llamado, se revela como lo pesado, que a su vez se muestra como esa falla que ellos son y que prolongan en forma de una línea de velocidad vertical descendente.

Es en este sentido en que podemos hablar de la constitución de Ícaro y Lucifer en los héroes míticos de la caída, entendida como escenificación de la derrota de esa primigenia tentativa contra aquello que Nietzsche ha llamado *el espíritu de la pesadez*, de esa mítica empresa de conquista de las alturas luminosas que, en la escena de ambos mitos, es la forma apariencial en la que se manifiesta el Poder; una derrota que antitéticamente hablando, puede ser expresada como el mítico triunfo de ese espíritu de la pesadez asumiendo la forma de la enemiga falla de la voluntad y su fracaso; diremos, por consiguiente, que a partir de este fracaso, Ícaro y Lucifer son entregados a una experiencia profunda y definitiva del abajo(2), un viaje hacia lo hondo cuyo límite es ahora la muerte. De ese modo, entonces Ícaro y Lucifer se presentan como los fundadores míticos del abajo, pero hay que entender de una vez que lo fundan en sí mismos, que en tanto son atraídos vertical y vertiginosamente hacia un abajo, ellos devienen ese abajo, y son el devenir de ese abajo que, por lo pronto, en términos generales, podemos identificar con la muerte entendida como límite o umbral de la diferencia del lenguaje. Es así, consecuentemente, como ellos fundan también la distinción radical entre el arriba y el abajo como expresión de categorías morales, y de paso expresan la moralización de la geometría del espacio.

Al fracasar, si decidimos interpretar como fracaso el destino ulterior de ambas tentativas, ese fracaso se manifiesta como un activo precipitarse, lo cual quiere decir que el fracaso no se presenta aquí de ninguna forma como pérdida, como fracaso absoluto, y esto se ve aún más claramente en Lucifer o el Satán de Milton, donde la caída coincide con la génesis o fundación de algo nuevo y distinto: El infierno y el mal, pero no tanto en Ícaro, pese a que una de las alternativas que el relato ofrece es la del traspaso de su nombre a una isla (Icaria) rodeada por el mar del mismo nombre donde el cuerpo de Ícaro encontró la muerte.

Pero como quiera que sea, las circunstancias de estas dos aventuras enseñan que ambos pueden ser interpretados como héroes activos, y que cada uno, a su manera, se ha enfrentado con todos los medios posibles a un límite indudablemente tan seductor como peligroso, han sido fascinados, o mejor, tentados por el misterioso demonio de ese límite que se presenta, desde la perspectiva nietzscheana, como el límite contra el cual debe luchar la voluntad de ascenso, sin importar que, por ejemplo, en el caso del texto bíblico que funda el mito luciferino, se cante elegíacamente esta caída; sin embargo, ahí, en el canto conmovedor de esta elegía, se halla presente el elemento activo de la tentativa icárica:

*¡Cómo has caído de los cielos,  
Lucero, hijo de la Aurora!  
¡Has sido abatido a tierra,  
dominador de naciones!  
Tú que habías dicho en tu corazón:  
<<Al cielo voy a subir,  
por encima de las estrellas de Dios  
alzaré mi trono,  
y me sentaré en el Monte de la Reunión,  
en el extremo norte.  
Subiré a las alturas del nublado,  
Me asemejaré al Altísimo>>.*

Y es aquí precisamente, en el núcleo dramático de este fracaso escenificado en el espacio de lo mítico, donde se concentra todo el esplendor trágico que despliegan las aventuras de Ícaro y Lucifer, esa especie de misteriosa y poética expulsión de unas alturas que ambos atacaron con todo aquello que tenían a su alcance, pero que sin embargo no fue suficiente debido a que, para interpretarlo en los mismos términos nietzscheanos, ninguno de los dos ha logrado, o bien destruir aquello que es peso para la voluntad de ascenso, o bien crear en sí mismos aquello que les posibilitaría la conquista definitiva de la altura entendida como aproximación a la levedad.

Ahora, esta levedad no es más que una palabra para nombrar lo divino que en el caso de Ícaro, aparece como el esplendoroso brillo de la apolínea y poderosa luz del sol griego, y, en el caso de Lucifer, aparece como el lugar esplendoroso donde reside la androcéntrica y terrible divinidad judía, pero, en ambos casos, aquello que está en juego en la aventura no es otra cosa que el poder manifestado como la posibilidad de poseerlo, de encarnarlo, y quizá, en el caso un tanto místico y definitivamente enigmático de Ícaro, de fundirse con el vasto esplendor de esa luminosidad y esa levedad del cielo griego, morada de los dioses. Pero entonces es ahí, en ese momento dramático, cuando *el espíritu de la pesadez* interviene para adquirir toda su importancia, en la medida en que Ícaro y Lucifer lo encarnan en el movimiento vertical de la caída; sin embargo, si bien ese *espíritu de la pesadez* puede ser ubicado como un factor común con miras a la interpretación, en Ícaro se trata, hipotéticamente hablando –ya que nada sabemos de sus pensamientos, o de su interioridad como lenguaje–, de una situación de

desconocimiento de su destino, señalado inexorablemente por la conjura divina proveniente de una culpa del padre.(3)

Si bien Gastón Bachelard asume la caída vertical en su análisis, se trata para él de un *tema pobre* desde la perspectiva de la imaginación dinámica, por ello, dice el pensador francés, *no le dedicaremos más que un breve capítulo con la intención de precisar mejor lo que es a nuestro juicio la experiencia verdaderamente positiva de la verticalidad, que es como creemos, la verticalidad dinamizada en la altura. En efecto, pese al número y al realismo de las impresiones de caída, creemos que el eje real de la imaginación vertical está dirigido hacia lo alto.* (Bachelard, 1994:117), y más adelante afirma, de modo categórico, que *la caída “pura” es rara*, y, de esta manera, pese a que nos ha dicho que *si imaginamos el impulso hacia arriba conocemos la caída hacia abajo*, Bachelard deja por fuera la singularidad de la caída cuando se presenta como un movimiento independiente aunque no necesariamente contrario del movimiento vertical del ascenso, y, con ello, pierde la posibilidad de establecer una poética de la caída diferenciada de una poética del ascenso; pero, a nuestro modo de ver, tanto el movimiento ascensional como el movimiento hacia el abajo, constituyen una poderosa fuente de poesía para la *imaginación dinámica*, y creemos que es necesario investigar, ya que así lo hemos descubierto a partir de un caso como el de *Altazor*, del poeta Vicente Huidobro, el movimiento descendente, sobre todo, desde el punto de vista de su relación con el lenguaje, esto es, estudiar el lenguaje cuando se enfrenta inexorablemente a su diferencia absoluta, y es esta posibilidad, que no aparece expuesta en Bachelard, el terreno indicado sobre el cual nosotros nos hemos querido ubicar para pensar lo que hemos decidido denominar La Poética de lo Icárico.

Ahora bien, poner en consideración la poética de lo icárico significa entender, para expresarlo aquí en los términos de Bachelard, lo que puede suceder a una imaginación cuando el arriba y el abajo han sido separados y opuestos a partir de una dualidad mítica que, incluso, de acuerdo al análisis de Bachelard, continúa operando en Nietzsche, en la medida en que para la poética nietzscheana resulta fundamental la distinción entre el arriba y el abajo: *La tierra encima del agua, el fuego encima de la tierra, el aire por encima del fuego, tal es la jerarquía completamente vertical de la poética nietzscheana.* (Bachelard, 1994:188). Desde el punto de vista de Bachelard, o sea, desde la *imaginación dinámica*(4), hemos encontrado que un poeta como Huidobro asume con plenitud la posibilidad de poetizar la verticalidad descendente, y, en ese sentido, podríamos adelantarle, Huidobro traduce aquello que los poetas griegos y judíos dejaron apenas esbozado en el mito.

Con respecto a lo anterior, vale la pena aclarar en dirección a nuestro trabajo, que así como la verticalidad, expresada como ascenso, es fundamental conforme se trata del impulso inicial que anima la heroicidad icárica, también es fundamental la verticalidad expresada como descenso; y esta fundamentalidad encuentra su apoyo decisivo en el hecho de entender la caída como una experiencia que, aunque moralmente pueda ser interpretada de forma negativa, no es en sí misma una experiencia negativa en la medida en que hemos visto que opera radicalmente en el lenguaje, y este punto es, a nuestro modo de ver, aquello que Bachelard deja de poner en consideración, al menos en *El Aire y los Sueños*, de acuerdo a que, en su caso, la perspectiva nietzscheana parece actuar como el factor resolutivo que impide asomarse a la poesía de la verticalidad descendente.

En nuestro caso, la perspectiva nietzscheana, si bien se constituye en un factor donde hemos identificado quizá las más radical y orgánica crítica histórico-filosófica a lo icárico, no nos coarta el intento de una reflexión que apunte a determinar esta poética; es decir, si bien entendemos con Bachelard que en términos de lo valorativo, el movimiento ascendente tiene una preeminencia fundamental, aún para lo poético, tal y como resplandece en Nietzsche, entendemos también que lo icárico, no sólo tiene su propia y singular preeminencia, sino que más allá de la crítica nietzscheana a lo icárico, existe, en términos de un valor pragmático, una posibilidad para lo icárico que hemos descubierto en un escritor tan extraño como Carlos Castaneda, pues, para la poética de este escritor, la caída aparece como una posibilidad enteramente inusitada y positiva, como lo ejemplificaremos en el segundo capítulo. En el sentido de la presencia del inclasificable autor, lo icárico, en la medida en que cumple una función positiva y crucial, constituye unos de los puntos más interesantes y definitivos dentro de la historia de esta poética que, como ya lo hemos anunciado, queda inaugurada con los dos héroes míticos de la caída. Al nombre de Carlos Castaneda habría que agregar, dentro de la literatura moderna, el de Lewis Carroll; en efecto, si bien Alicia no es una heroína icárica en el significado absoluto de esta palabra, en el inicio de *Alicia en el país de las maravillas*, lo icárico es un factor decisivo en la aventura, cuya función, no obstante, resulta de una extrañeza y de una novedad tal que aquí lo icárico es, como Carlos Castaneda, pura posibilidad, pero, además, en Alicia, lo icárico es el movimiento que permite el acceso a la aventura, el umbral mismo de la aventura, como lo observaremos también al final del capítulo segundo.

De todos modos, y pensando en Nietzsche, no hemos descartado que lo icárico cumpla una función fundamental en la aventura de Zaratustra, más allá de la función de

ser aquello sobre lo cual Nietzsche despliega su crítica, y ello lo pensamos de acuerdo a la lógica de una dialéctica que Bachelard no duda en reconocer cuando afirma que, *cuando se vive la imaginación moral de un Nietzsche, se comprende que el bien y el mal no han estado nunca tan cerca; más aún, que el bien y el mal, lo alto y lo bajo no han sido jamás causa tan recíproca, uno del otro.* (Bachelard, 1994:196-197), pues, no olvidemos que también *el hundimiento en el propio ocaso* es un destino inexorable relacionado con la posibilidad del decir el surgimiento del superhombre, entendiendo ese decir como el efectivo surgimiento; esto es, en la medida en que lo icárico se presenta como un movimiento que se relaciona directamente con la muerte, esta muerte, en Nietzsche no es otra distinta que la del hombre, o la noción de hombre occidental, un poco como piensa Foucault al final de *Las palabras y las cosas*, cuando afirma que *al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido –la cultura europea a partir del siglo XVI- puede estarse seguro que el hombre es una invención reciente* (Foucault, 1993:375), sólo que aquí el sentido de este acontecimiento, la muerte del hombre, no puede ser más que expresado como un sentido enteramente luminoso, en este caso, el movimiento hacia la muerte, o este *hundirme en mi propio ocaso* (Nietzsche, 1981: 32) tiene su correlato en el movimiento absolutamente creador que da lugar a esa explosiva y misteriosa irrupción del lenguaje que es la escritura del *Zaratustra*; de ahí que uno de los matices de la palabra alemana *untergang* (hundirse en el propio ocaso), sea también el de “fundirse”, “fusionarse”, y, en el caso de lo icárico, este *untergang* se daría con relación directa al propio decir la obra, de acuerdo también a como lo expresa Zaratustra en varios lugares, entre los cuales citamos el último pasaje, donde la afirmación final de Zaratustra “*Yo aspiro a mi propia obra*” (Nietzsche, 1981:433), en relación a lo icárico resuena en todo su sentido.

De este modo, la caída, entendida ya como aproximación hacia la muerte, desde la compleja singularidad del *Zaratustra*, desde la dilucidación del sentido de la palabra muerte en esta obra, es un tema nietzscheano que Bachelard percibe pero deja de considerar, no obstante, y como ya lo hemos señalado, para Bachelard el movimiento vertical hacia arriba y el movimiento vertical hacia abajo, conforman lo que nosotros reconoceríamos como una unidad dialéctica sin la cual, entre otras cosas, no podríamos pensar en lo icárico.

Ahora bien, Bachelard guarda razón en un punto que para nuestro caso tiene que ver con la relación entre la caída y el lenguaje: *aunque las impresiones de la caída sean muchas, están muy lejos de ser tan ricas en impresiones dinámicas de lo que podría pensarse a primera vista.* (Bachelard, 1994:118), lo cual viene a significar la existencia de una dificultad para la expresión poética de la verticalidad, sobre todo en el caso de la verticalidad descendente, de acuerdo a las razones de Bachelard; esta dificultad, esta “pobreza”, que –no hay que olvidarlo–, en Bachelard está enmarcada dentro de la imaginación en sentido psicológico, nosotros, por medio de un desplazamiento hacia lo filosófico, la traducimos más bien como la existencia de una especie de casilla vacía, de espacio vacante, “de singularidad desnuda”, esto es, la caída como un límite a partir del cual, con respecto al lenguaje, sucede lo inconcebible, lo indecible mismo, la diferencia; y es en este sentido, que ni los poetas griegos, ni los poetas judíos cantaron lo que sucede con Ícaro y Lucifer en los instantes mismos de la caída; John Milton, el poeta encargado de dar desarrollo extensamente a la aventura luciferina, tampoco dice mucho al respecto, pero el hecho de que la caída de Lucifer dure nueve días y nueve noches(5) e, para nuestra investigación, un dato clave en el momento de pensar lo que puede suceder con el lenguaje durante ese vertiginoso e interminable trayecto vertical.

Pero tampoco a Goethe, cuando retoma un héroe de estirpe icárica como Eufurión, se le ocurre otorgar desarrollo a lo que sucede en los instantes de la caída, aunque ya la poderosa intuición goethiana logra captar en la aventura de Eufurión un elemento tan fundamental para la poética de lo icárico como es la relación entre la caída y la muerte; sin embargo, con respecto a Goethe, es necesario anotar de una vez, por fuera del episodio de Eufurión, es el poeta alemán quien en el extraño mito de Las Madres, desarrolla precisamente, en boca de Mefistófeles, una intuición clave que problematiza de forma radical la investigación de lo icárico; se trata del viaje hacia las Madres; nos hallamos aquí en uno de esos momentos creativamente más cruciales en la historia de la literatura universal: Fausto inicia el viaje hacia la, Madres, *Diosas desconocidas a vosotros, los mortales, que nunca nombramos nosotros de buen grado. Irás a buscar su morada en los abismos; si tenemos necesidad de ellas tú tienes la culpa* (Goethe, 1984:157). Y en el momento mismo de este viaje, Mefistófeles pronuncia estas misteriosas palabras: *¡Desciende, pues! Si bien podría decir también: sube; porque lo mismo da* (Goethe, 1984:158). Si intentamos descifrar las enigmáticas palabras de Mefistófeles, esta especie de juego dialéctico que se da como simultánea identidad y diferencia entre el arriba y el abajo, tenemos que pensar necesariamente en aquello que Baudelaire expresa en uno de sus más célebres poemas como, *Las Correspondencias*, o como más adelante Octavio Paz las denomina, usando un singular: “la analogía” que, dice el poeta y ensayista mexicano, *concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima* (Paz, 1985:58), y cuyo origen está dentro de la tradición ocultista fundada probablemente por los célebres textos de Hermes Trismegisto, uno de cuyos lemas claves dentro de este orden de pensamiento es: *lo que está arriba es igual a lo que está abajo. Y lo que está abajo es igual a lo que está*

*arriba*; siendo entonces ésta la “base teórica” que subyace en las palabras de Mefistófeles.

Lo importante de señalar con respecto a esta teoría, la cual podríamos denominar bajo el nombre de “misticismo”, es que constituye una tercera posibilidad dentro del movimiento vertical, pero instalada ya dentro de la paradoja que nosotros enunciamos bajo cualquiera de las dos siguientes fórmulas: caer hacia el arriba, o descender hacia lo alto. Gastón Bachelard toma en consideración esta posibilidad, la denomina *la caída hacia arriba* (Bachelard, 1994:134), sin embargo, pese a sus intuiciones, la brevedad de su análisis no le permite profundizar en la extraña dialéctica de este doble movimiento simultáneo hacia el arriba y el abajo, o este movimiento donde el arriba y el abajo se funden en una extraña y mística unidad, a partir de la cual podríamos pensar en una especie de superación de la polarización moral proveniente del mito, expresada en un poema como el siguiente:

*Si a la Soterraña vas,  
Ve, que la Virgen te espera;  
que, por esta su escalera,  
quien más baja sube más.  
Pon del silencio el compás  
a lo que vayas pensando,  
baja y subirás volando  
al cielo de tu consuelo;  
que para subir al cielo  
siempre se sube bajando.*  
(Santayana, 1993:53)

Dentro de esta posibilidad, por ejemplo, puede situarse la experiencia mítica narcisista: en efecto, Narciso es un héroe icárico, en el sentido en que su caída es hacia el espejo de las aguas, en cuyo fondo, se halla reflejada la profundidad del cielo, el *abismo invertido*, conforme a la expresión de Bachelard; de este modo, la caída

narcisista se convierte en el paradigma mítico de lo que con el cristianismo se expresa como caída mística, o ese precipitarse hacia el abismo de la divinidad: Narciso cae hacia un arriba que está abajo, y esta oximorónica caída hacia la altura inferior, ocurre en la medida en que se trata del encuentro con la forma de un éxtasis final que funde en un solo movimiento el traslado vertical hacia el abajo, y el traslado vertical hacia un arriba, o como lo expresa el poeta José Ángel Valente con claridad poética, *caer fue solo una ascensión a lo hondo* (Valente, 2001:184), y nosotros agregaríamos que este ascenso ocurre con una potencia tan imantadamente atrayente como la potencia atrayente del abajo, hacia donde se precipitan héroes como Ícaro, Lucifer, Euforión, y, para sorpresa, un héroe como Cristo.

En efecto, la figura de Cristo, una vez nos hemos desplazado y nos hemos ubicado en los instantes finales de la escena de la crucifixión con la que su aventura alcanza quizá el grado más alto de intensidad dramática, se convierte en la tercera figura mítica de lo icárico, al lado de Ícaro y Lucifer, ello, sin dejar de tener presente que en el caso de Cristo, lo mítico adquiere un sentido distinto en virtud al complejo problema de su “historicidad”, el cual está por fuera de los límites de este trabajo; sin embargo, es preciso anotar que pese a que *“no existe prueba real alguna de la vida de Jesús fuera del Nuevo Testamento, y de que ni siquiera en él los evangelistas se preocuparon por recoger el tipo de material que llamaríamos pruebas históricas o biográficas* (Northrop Frye, 1988:103), se puede percibir en el personaje de Cristo una relación con la historia y con la historicidad mucho más intensa y compleja que en casos como los de Ícaro y Lucifer quienes, en comparación con Cristo, aparecen instalados en el dominio de lo mítico con menos probabilidad de ser tocados por una posible historicidad, aunque no del todo ajenos a ella; por tales razones consideramos adecuado no ubicar a Cristo en un

mismo rango mítico de figuras como Ícaro y Lucifer; sin embargo, lo mítico queda solidamente propuesto a partir de la poderosa fuerza fundante con la cual Cristo ha entrado a determinar el dominio de lo histórico, respecto al cual, precisamente, funciona como el corte donde la historia occidental queda fundada y nombrada como la era cristiana.

El relato de Cristo, entendido bajo la determinación de lo icárico, irrumpe como una muy singular variación con respecto a los antecesores griego y judío; en este caso, no podemos más que sorprendernos por la manera en que la imaginación de los tiempos, –como si se tratara de un poderoso poeta– ha actuado retomando los antiguos elementos del relato mítico, pero sometiéndolos con una radical originalidad a una modificación que ha tenido como resultado un “poema” enteramente nuevo y novedoso; para explicarlo un poco en los términos de un crítico como Harold Bloom, es como si el “poema” de Cristo fuera la “mala lectura”(6) que un poeta “moderno”, o, en todo caso posterior a los “poetas” que concibieron a Ícaro y Lucifer, hubiese realizado teniendo en cuenta los elementos desplegados en los dos “poemas” antiguos llamados “Ícaro” y “Lucifer”. Este particular modo de metaforizar sobre los héroes míticos de la caída, nos permite, ante todo, observar la forma como este imaginario “poeta” ha trabajado para establecer un desvío creativo respecto a sus antecesores, tanto así que, con relación al caso griego de Ícaro, y al caso judío de Lucifer, Cristo aparece como un poema “moderno” que se instala en los elementos antiguos, pero los reelabora, de tal modo que una vez representada de nuevo la escena icárica, tenemos la poderosa impresión de encontrarnos frente a la aparición de lo nuevo e inaudito; sin embargo, ahí podemos identificar, casi que ocultos por la transmutación, los elementos icáricos.

Pero antes de revelar y explicar dichos elementos, es necesario anotar, por ejemplo, que la intervención del tentador ya había infiltrado precursoramente en esta aventura la abierta posibilidad de lo icárico, especialmente en la segunda tentación, de acuerdo con el Evangelio según Mateo:

*Después de esto, el diablo lo llevó a la Ciudad Santa, y lo puso en la parte más alta del templo, y le dijo: si eres Hijo de Dios, tírate de aquí para abajo. Puesto que la escritura dice: Dios ordenará a sus ángeles que te lleven en sus manos para que tus pies no tropiecen en piedra alguna.*

Mateo 4, 5, 6

Se trata, sin duda, de uno de los pasajes más perturbadores de las escrituras; todo lo que sucede en esta escena es tan extraño y alucinatorio como en muchos de los inquietantes encuentros de *Alicia en el país de las maravillas*; el Lucifer del Antiguo Testamento, el Ángel caído, ha pasado a ser ahora esa temible figura que es el Satanás que recorre las páginas del Nuevo Testamento. Uno de los enigmas que queda flotando aquí aparece bajo la pregunta por la naturaleza de este ser que irrumpe en la escena crística de los cuarenta días del desierto con la extraña función de tentar o seducir, pues, habría que interrogarse si el tentador no emerge del círculo de la interioridad misma de Cristo alucinado por el violento ayuno; respecto a la función, sabemos que está ya presente desde el origen mismo de la creación del hombre, luego se convierte en una prueba constante por la que tienen que pasar héroes bíblicos como Job, y héroes profanos como Fausto.

Por lo pronto, y lejos de la pretensión de adentrarse por el camino de una exégesis teológica, diremos solamente que desde el punto de vista de lo icárico, la tentación aparece como un elemento constitutivo que interviene en la estructura de esta poética; es decir, como ya lo habíamos insinuado, hay un momento en la historia del

héroe icárico en que la tentación aparece como una función determinante: en el caso de Ícaro, esta función aún no está materializada bajo ninguna forma concreta, es, más bien, el puro deseo de las alturas luminosas, la atracción insoslayable, el llamado abstracto de los espacios; tampoco en el caso del drama de Lucifer percibimos la manifestación de una figura previa, distinta al mismo Lucifer, lo cual quiere decir también que la tentación carece de figura; lo particular aquí es que sólo más tarde, luego de la caída, Lucifer asume de lleno esa función, lo que a su vez nos lleva a pensar, a manera de inquietante hipótesis, que también Lucifer, antes de devenir tentador, es primigeniamente tentado por una fuerza innominada. En el caso particular de Cristo, la figura del tentador adquiere ya rasgos plenamente negativos y se convierte en Satán (el enemigo, el adversario); lo que nosotros queremos señalar, como elemento clave con respecto a la segunda tentación según Mateo 4, 5,6, es que la posibilidad de la caída pone en juego la posibilidad inexorable de la muerte, pese a que en esta segunda tentación, el evangelista, traduciendo con maestría literaria la astucia y sutileza propias de lo demoníaco, habla sólo eufemísticamente de un “daño en los pies”, pero es sin duda la muerte, aquello que verdaderamente está implicado en la caída, así como es la muerte y la posibilidad de trascenderla, el centro donde reside el escándalo y la gloria de la aventura crística: la muerte o el vuelo de la cruxifixión como la gran prueba a la que Cristo se enfrentará después de la Última Cena y de la vigilia terrible en el Huerto de los Olivos.

Y es aquí, en los momentos cruciales de la cruz donde ya lo icárico está sorprendentemente reelaborado; recordemos entonces, de acuerdo a como en el transcurso de estas páginas lo hemos venido definiendo, que lo icárico queda determinado como una particular relación con la muerte y con el lenguaje, y recordemos

que de la muerte hemos dicho que es la diferencia absoluta; esta particular relación se da precisamente en virtud del inexorable movimiento vertical hacia el abajo; diremos entonces ahora que el abajo, en términos generales, se identifica con la muerte y con la diferencia absoluta, de modo tal que la caída, o el movimiento vertical, se da como un movimiento de aproximación hacia la muerte en cuyo transcurso Cristo emite sus últimas palabras. Esta muerte, en tanto límite radical y definitivo, respecto al cual el movimiento vertical descendente es un movimiento de aproximación inexorable, se da sin duda como vivencia de un cuerpo que cae y que al caer vive en carne propia un aproximarse a ese límite que es la muerte y la diferencia; y este movimiento de aproximación a la muerte, a partir del cual hemos hallado el concepto de caída, podemos, por fin, con el mito de Cristo, denominarlo agonía, y esta agonía cumple una función estructural dentro del contexto del proyecto de Cristo según la escritura de los evangelistas, cuyo objetivo no es otro que colonizar la diferencia, dominarla, neutralizarla en su esencia misma, transformarla mediante un procedimiento que en las etapas terminales de la crucifixión, resulta tan inaudito como absurdo.

Ahora bien, habíamos planteado que en Cristo, el factor icárico había sido sometido a una extraña mutación que modificaba radicalmente la experiencia icárica; efectivamente, esta modificación resulta esclarecedora para la poética de lo icárico: Cristo no cae en el sentido literal en el que caen Ícaro y Lucifer; la verticalidad en ellos es una relación clara con el espacio, de modo que la caída pasa por esa veloz línea vertical que conecta y separa el arriba con el abajo; en Cristo, contrariamente, la espacialidad de esa línea es simbólica, y sólo es posible su develamiento a partir del concepto de caída, entendida como aproximación hacia la muerte; diremos entonces que la originalidad de este “poeta” que ha soñado el drama de Cristo, es haber considerado

por primera vez la caída inmóvil, o, si se quiere, la caída psíquica, un desprendimiento que experimentan, por ejemplo, ciertos tomadores de ayahuasca, o que es descrito por Henry Michaux, en sus libros sobre experiencias con alucinógenos (psicotrónicos):

*¿Dónde veo exactamente esos surcos? Es como si me atravesara el cráneo, desde la frente a la coronilla. Sin embargo, lo veo. Surco sin principio ni fin, que me alcanza en la altura, y cuya anchura media es sensiblemente igual tanto arriba como abajo, surco, diría que viene del confín del mundo y me atraviesa para volver a partir al otro confín del mundo. (Michaux; 1969:19).*

De todos modos, esta singular forma de caída, en donde la quietud y el movimiento celebran sus extrañas bodas, si bien tiene su fundamento en una paradoja que resulta tan compleja para la racionalidad como concebir la caída hacia lo alto, es esta paradoja el elemento más profundo en la poética de lo icárico, sobre todo en el momento en que interviene la relación con el lenguaje que más adelante daremos cabal desarrollo. Por otra parte, esta caída inmóvil no resulta del todo contraria al propio movimiento vertical descendente, pues habría que pensar que para los héroes míticos de la caída, hay un momento en que el desplazamiento “real” podría cobrar esa especie de “irrealidad” para convertirse en un desplazamiento psíquico, y esta mutación, por una razón particular, posible de intuir a partir del mismo Bachelard en un comentario acerca de un texto de Thomas de Quincey: *Mi caída crea el abismo* (Bachelard, 1984:121), revela la conexión de la caída con el lenguaje, donde, este abismo creado, no es otro que el abismo del lenguaje, o el abismo como lenguaje, o el abismo en el lenguaje, ya que si hay algo en verdad infinito y que a su vez permita la infinitud, no es otra cosa que el lenguaje enfrentado a la proximidad de su diferencia absoluta; lo clave aquí es lo siguiente: si la caída crea el abismo, y este abismo es infinito, la caída misma es ya lo infinito en acción y la acción misma de lo infinito, mientras en el abismo en que se cae es el lenguaje, de modo que, desde la perspectiva de quien cae, ese no tener nunca fin de

la caída, termina siendo una experiencia paradójica de la inmovilidad, en el sentido en que se avanza en lo infinito, o hacia un límite infinito a través del abismo del lenguaje; y esta extraña idea, como veremos en el transcurso del tercer capítulo, es la que está presente en un poema como *Altazor*, de Vicente Huidobro.

Pero también, precedente a la manifestación de Huidobro, ya Lewis Carroll había intuido la paradoja, pues, en efecto, la caída de Alicia, más que frente a una impresión de movimiento, nos sitúa frente a una oximorónica impresión de vertiginosa quietud: “*O el pozo era en verdad profundo, o ella caía muy despacio*” (Carroll, 1993:1). La profundidad del pozo es, sin duda, aquello que otorga lentitud a la caída, pero, a su vez, la lentitud de la caída es aquello que le otorga la profundidad insondable al pozo; tenemos en Carroll la impresión de encontrarnos frente a dos proposiciones opuesta o disyuntivas, pero en realidad se trata de la doble y simultánea perspectiva sobre un mismo acontecimiento: por una parte, Alicia cae a una velocidad vertiginosa hacia un pozo infinito, y, por otra, la infinitud del pozo torna esa enorme velocidad en lentitud pura, de modo que la opción que queda para comprender esta experiencia es referirnos en términos de un precipitarse en el abismo a una extraordinaria velocidad, pero al mismo tiempo con una lentitud que se acerca infinitamente a una quietud vertiginosa; lo importante en el caso de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*, tanto como para Carlos Castaneda en *Relatos de poder*, radica en el mostrar por primera vez lo que sucede a un cuerpo cuando cae.

Ya no se trata simplemente de un vacío vertical, como en el caso de Ícaro y Lucifer, sino que la caída es ya un espacio poblado de acontecimientos que nos lleva a pensar que no sólo se desciende en la exterioridad del espacio, sino que ese descenso es

una experiencia interior, tal y como aparece ya en el caso de la agonía de Cristo; en este sentido, para poner un rápido ejemplo, podríamos inscribir el descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos; tampoco Don Quijote es un héroe icárico, pues en el descenso a la Cueva de Montesinos, si bien está presente la línea vertical descendente, esta línea se halla protegida de la velocidad mortal icárica por el novelesco hecho de ser la sogá con la cual Sancho lo sostiene, y modula la velocidad del descenso, pero, de todos modos, ese abismo al que desciende es el abismo de su interioridad que, no es otra cosa que una de la más extrañas y originales visiones de lo celeste, con lo cual Don Quijote, como en el caso de Fausto en el episodio de Las Madres, “desciende hacia lo alto”, o “sube hacia un cielo subterráneo”. Lo excepcional con respecto a lo icárico, en los casos de Don Quijote, de Fausto, de Alicia, y de Carlos Castaneda, es que se trata de cuatro formas de vencer la muerte; la agonía crística es, en cada uno de estos casos, la antesala de una experiencia definitiva y el avance de la interioridad o del lenguaje sobre el territorio de la muerte.

Pero en el caso de las aventuras emprendidas por Ícaro, Lucifer y Cristo, es la muerte el factor que aparece en juego, pese a los ulteriores desarrollos de los respectivos mitos que hacen sobrevivir de modo distinto a cada uno de los héroes, dando respectivamente tres respuestas a la pregunta con la cual habíamos iniciado; y es aquí, en el preciso sentido en que la agonía constituye una aproximación o experiencia previa a la muerte, donde Ícaro, Lucifer y Cristo forman la trilogía mítica de los héroes icáricos, pero sólo con la inclusión de Cristo –como tercero en esta serie– es como podemos entrar en el entendimiento del porqué un poeta de la estirpe de Nietzsche plantea una distancia estética y una crítica valorativa a lo icárico, de ahí que la caída, no obstante estar presente, aunque de manera problemática y problematizada, no es un

elemento fundamental en el sistema de su obra, o al menos no en el sentido icárico que hemos planteado, porque, por ejemplo, en lugar de la caída como posibilidad de lo divino, Nietzsche nos propone el dios que baila: *yo no creería más que en un dios que supiese bailar* (Nietzsche, 1981:70); por lo demás, habría que agregar al respecto, que aquello contra lo cual incide con especial fuerza la crítica de Nietzsche, no es tanto el icarismo mítico, como el icarismo que funda el mito cristiano, esto es, el icarismo que hermana la caída con el espectacular sufrimiento presente durante el episodio de la crucifixión, y que luego hermana la caída con un “más allá” terrenal, generalizado como dogma de fe para la totalidad de los hombres, así, volviendo al problema de la muerte como un elemento icárico vertebral, habría que decir que, mientras en Ícaro la muerte es un asunto definitivo, sin posibilidad de trascendencia si no interpretamos como tal la donación de su nombre al mar donde muere; en Lucifer, la muerte es un extraño devenir a partir del cual se funda la otredad del cielo, y, por último, en Cristo, la muerte acaba siendo un retorno, como si por medio de lo inaudito de su aventura, la mortal línea que lo lleva a bajar a los infiernos luego, se curvara y, a partir de la muerte, comenzara un ascenso que en los términos técnicos cristianos se denomina resurrección.

Lo particular aquí resulta ser –precisamente– que desde la perspectiva de un más allá de la muerte, la respuesta que otorga el mito de Ícaro es extrañamente distinta a la de Lucifer y a la de Cristo, si pensamos que Ícaro se hunde en las aguas oceánicas, las cuales posteriormente quedan bautizadas como Mar de Icaria; esas aguas, puestas al frente del Seol, en el que termina Lucifer, y el Cielo, en el que termina Cristo, se ofrecen a la interpretación como un factor en el que hay que detenerse, pues mora allí un secreto cuyo develamiento nos permitirá entender mejor el carácter de esta aventura.

Ícaro se hunde en el reino de Poseidón, pero no por ello vemos en el mito suficientes elementos que nos sugieran un posible devenir acuático de Ícaro; en este sentido, parece que en realidad Ícaro cayera en un mar desdivinizado, que incluso perteneciera a un mundo ya sin dioses; sin embargo, Ícaro está concebido como la más cruel maquinación de la presencia de los dioses. Si la heroicidad de Ícaro poco tiene que ver con la concepción que encarnan héroes como Aquiles y Odiseo, es porque el designio de los dioses determina que el hijo de Dédalo (7) y la esclava Naucrates sea esa especie de criatura ensimismada y distraída, lejana del ingenio inventor de su padre, con relación al cual Ícaro funciona como el ser en quien los dioses urden el castigo (la venganza) por el crimen de su sobrino Talos, sobre cuya historia se perfila la de Ícaro, en efecto, Talos es dueño del talento inventor que no posee Ícaro, incluso su muerte ocurre porque el talento de este joven instaura una amenaza para el mismo Dédalo quien, por ello, acaba arrojándolo desde la más alta torre del templo de la diosa Atenea; pero contrariamente a lo que ocurre en la caída de Ícaro, en la caída de Talos la intervención divina aparece en el momento en que la diosa Palas transforma al joven en pájaro, “cubriéndolo de plumas mientras caía”, en tanto que en el caso de Ícaro sucede justamente lo contrario: en su caída, Ícaro pierde todo su plumaje: plumas divinas y trascendencia en el caso de Talos, plumas humanas y muerte en el caso de Ícaro, extroversión e ingenio en el caso de Talos, introversión y escaso talento en el caso de Ícaro; y es cabalmente en la diferencia que marcan estos elementos donde radica, tanto el extraño prestigio de una figura como Ícaro, como esa especie de “ser para la muerte”, ese destino ineluctable, y también, esa rara ineptitud, esa inutilidad, esa indiferencia respecto al mundo, y que nosotros asociamos con el ensimismamiento como clave de la aventura icárica, que tiene su respectivo correlato en el ensimismamiento luciferino, y,

en el ensimismamiento crístico, y mucho más tarde, en el ensimismamiento del poeta dentro del nocivo paisaje del mundo que la modernidad inaugura.

## NOTAS AL CAPITULO UNO

1) El mito de Narciso, tal y como lo escribe Robert Graves, puede ser interpretado desde el punto de vista de lo icárico: el elemento común es el agua; la contemplación de Narciso de su propia inefable belleza es, de alguna manera un infinito precipitarse hacia sí mismo: Narciso en su propio abismo. Desde esta visión, e igual que Ícaro, Narciso es uno de los héroes del ensimismamiento; en este sentido, invirtiendo la interpretación, podríamos pensar que hay en Ícaro un insondable factor narcisista, esta correspondencia es la que podría permitir, por ejemplo, una interpretación en términos de lo icárico, de un poema como *Muerte de Narciso*, de José Lezama Lima.

2) Quizá, más célebre que el mito de Ícaro, es el mito de Faetón; las circunstancias en este mito son distintas. Faetón es hijo de Apolo, quien, en prueba de su paternidad le va a conceder a Faetón cualquier cosa que pida; Faetón solicita conducir el carro solar, pero no preparado para una hazaña de dioses, vuelca el carro, se precipita, produciendo una hecatombe en el mundo; aquí, la acción del fuego solar es más radical que en el mito de Ícaro, en ambos, la tragedia se desencadena a partir de un deseo desmedido ante el cual de nada valen las advertencias de sus respectivos padres, y en ambos la caída está asociada a la muerte; sin embargo, partiendo de un elemento como la inocencia de Ícaro sobre el destino que pesa sobre su vida, lo hemos preferido antes que a Faetón, pese a que en cuanto a la experiencia de la altura, el relato de Faetón puede resultar mucho más expresivo que el relato de Ícaro.

3) Ícaro, entendido como tragedia, implica, por una parte, el hecho de que él haya sido elegido para morir, y que su muerte sea un componente de la venganza por el crimen de Talos, hijo de Policaste, hermana de Dédalo: *Una perdiz se posó en una encina y le observó cotorreando de placer: era el alma de su hermana Policaste, por fin vengada.* (Graves, 1996:390); y, por otra parte, como ocurre en un caso como el de Edipo, implica que ignore la trama divina de donde dimana la tragedia, pero a diferencia de Edipo, Ícaro, de acuerdo a lo que el mito nos refiere, nunca llega a enterarse de su

carácter de víctima expiatoria. Es precisamente aquí donde hemos sospechado la profunda fecundidad de este mito, suponiendo, por ejemplo, que la vida de Ícaro puede transcurrir en una sospecha de esta conjura, que esta sospecha puede ser raíz de su ensimismamiento, y que la caída puede ser el espacio donde se lleva a cabo la *anagnorisis*.

4) El concepto de imaginación dinámica es, teóricamente hablando, la piedra de toque en los libros de Bachelard como *El agua y los sueños*, *La poética del espacio*, *El aire y los sueños*, etc. Lo importante de este concepto es que está asociado, en primer lugar a lo psicológico, o *psiquismo humano*, como dice Bachelard, y en segundo lugar, al movimiento, a la apertura, a la novedad, al cambio. Respecto a la imaginación, Bachelard dice: *es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de la novedad* (Bachelard, 1994:9). De ahí que para Bachelard sea importante, en el estudio de una imagen, determinar su *movilidad, su fecundidad, su vida*.

5) En la traducción del *Paraíso Perdido* que manejamos Milton dice: *Nueve veces habían recorrido el día y la noche el espacio que miden los hombres desde que fue vencido por su espantosa muchedumbre, revolcándose en medio del ardiente abismo aunque conservando su inmortalidad* (Milton, 1999:7). Por su parte, la manera como Bachelard presenta el episodio de la caída, resulta más expresiva con vistas a presentar lo icárico: *como dice Milton en su Paraíso Perdido, que Lucifer, precipitado de los cielos, cayó durante nueve días.*(Bachelard, 1994:118)

6) Hay que decir, primero que todo, que la expresión “mala lectura” que acuña Harold Bloom, no funciona como un concepto moral, aunque no deja de haber una cierta ambigüedad al respecto, en el sentido en que una “buena lectura” no sería una lectura creativa, y, por ende, la “mala lectura” acaba siendo su contrario; en segundo término, esta expresión se relaciona con la palabra *clinamen*, que Bloom trae del poema de Lucrecio, *Sobre la Naturaleza de las Cosas*. Al respecto, Bloom escribe: *Clinamen, que es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa un “desvío” brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema.* (Bloom, 1993:22,23).

7) Respecto al mito de Dédalo, es importante señalar de acuerdo a Giorgio Colli, dos hechos: desde el punto de vista de la cronología, el mito de Dédalo, inscrito dentro del mito cretense del laberinto, es “probablemente el mito griego más antiguo” (Colli, 2000:26). Luego en el contexto de esta hipótesis de la antigüedad del mito, se señala la vinculación de Dédalo con Apolo: “*El laberinto es obra de Dédalo, un ateniense, personaje apolíneo en el que confluyen en la esfera del mito, las capacidades inventivas del artesano que también es artista (a quien la tradición atribuye la fundación de la escultura) y de la sabiduría técnica que es también la primera formulación de un logos todavía inmerso en la intuición, en la imagen. Su creación oscila entre el juego artístico de la belleza, extraño a la esfera de lo útil –tal es la referencia de Homero: <Un lugar para la danza semejante al que Dédalo inventó y construyó en la extensa Knosos, para*

*Ariadna la de cabellos hermosos>-*, y el artificio de la mente, la región naciente, para desenredar una situación real, sombría, pero concretísima. Tal es la vaca de madera que Dédalo construyó para Pasifae, mujer de Minos, para que ésta pudiera satisfacer su loca atracción por el toro sagrado. O también el ovillo de lana, dado por Dédalo a Ariadna, con el que Teseo pudo Salir del laberinto, después de haber matado al Minotauro. En resumen, algo que manifiesta juego y violencia en la obra del más ilustre del Dédalo, el Laberinto”. (Colli, 2000:29). La vinculación, pues, de Dédalo a lo apolíneo, puede constituir una clave importante para luego pensar la relación de Dédalo con el arte, y por esa misma línea, una posible vinculación de Ícaro con esta misma esfera que en el respectivo mito aparece velada.

## CAPÍTULO II

### LA POETICA DE LO ICARICO EN LA MODERNIDAD

¿Qué es el poeta? Una forma de abarcar en un solo y rápido movimiento la vastedad que abre esta milenaria pregunta, es responder, de una vez por todas, haciendo intervenir de una forma un tanto oracular, la afirmación que dice: el poeta es su poema. Ello, necesariamente, bajo la condición de pensar que, en el sentido más estricto, sólo se puede devenir poeta en la escritura del poema, y en el poema como un devenir singularidad de la escritura, en donde esta singularidad, además de ser la potencia afirmativa misma del poema, es el punto donde poeta y poema confluyen por un instante para luego ser dispersados hacia ámbitos distintos. Es por esta misteriosa razón que la identidad planteada no es tautológica, pues, ante la subsiguiente pregunta ¿qué es el poema?, no podríamos regresarlos en la respuesta, ni responder unívocamente afirmando que el poema es el poeta; en la dirección de esta segunda pregunta nos enfrentamos de hecho con una paradoja: el poeta, aunque sea el poema tal y como ha sido planteado, estaría situado, sin embargo, en una especie de afuera del poema, en una condición inusitada y extraña cuya exégesis ha expuesto Maurice Blanchot(1); mientras que la respuesta a la pregunta ¿qué es el poema?, habría que buscarla en dirección al espacio donde el poema es posible como poema.

Ahora bien, si pensamos que el poeta es el poema, lo pensamos con el objetivo de situar al poeta como formando parte de todo el infinito conjunto de condiciones previas que intervienen en la posibilidad del poema; pero, sobre todo, con vista al desarrollo de este segundo capítulo, queremos pensar al poeta como formando parte del amplio y heterogéneo mundo de condiciones que intervienen como determinaciones

cuyo carácter puede decirse que es histórico, o que dependen de lo histórico como especificación del poema cuando el poema es comprendido como la tarea a la cual un alguien, en una época concreta, se enfrenta: Baudelaire, en el París del siglo XIX. Y esta especificación histórica, si bien puede actuar sólo como una perspectiva posible ante la cual aparece dibujado un sentido del poema y un sentido de la tarea del poeta, no agota ni puede agotar esas dos totalidades: *sustancialmente, detrás de cada poema logrado hay algo más que la sociedad y la época: la soledad atemporal.* (Jünger, 1996:20). Pero sí resulta importante en el momento de pensar en la pregunta ¿qué es el poeta?, pues, en el vasto espacio que funda esta pregunta y en dirección al pensamiento de un posible concepto que exprese la particularidad de dicha figura, poeta no quiere decir exactamente lo mismo si pensamos en Homero, que si pensamos en Hölderlin, que si pensamos en Borges.

En estos tres paradigmáticos nombres, la posible arquetipicidad del poeta entra en una variación substancial expresada como una determinación histórica que se realiza en el despliegue de una concreta individualidad, es decir, la encarnación de la figura del poeta depende en buena parte de un factor histórico, entendido este término en un sentido amplio, como un concreto estado de cosas que determina la forma de la cultura sincrónicamente, o entendido como la forma de una cultura en su diferencia con su propio pasado, o con el pasado de otras culturas con las cuales haya entrado en relación; esto quiere decir simplemente que, si bien, tanto Homero, como Hölderlin, como Borges, son poetas, no entraña lo mismo ser poeta en la Grecia de Homero en el siglo VII antes de Cristo, que en la Alemania de Hölderlin en el siglo XIX, que en la América de Borges en el siglo XX, y la evidencia elemental de esta diferencia no es otra que la

marca de originalidad con la que aparecen cada una de las obras creadas por cada uno de estos poetas.

Este particular interés por la figura del poeta, manifestado bajo la pregunta ¿Qué es el poeta?, y este particular interés por el elemento histórico en el momento de pensar en una respuesta a esta pregunta, resultan ser dos factores necesarios desde la perspectiva de la poética de lo icárico, sobre todo, a partir del momento en que aparece un poeta como Charles Baudelaire. Hemos planteado en el capítulo anterior la trilogía mítica de los héroes que fundan lo icárico: Ícaro, Lucifer y Cristo, pero hemos pensado en Cristo como una especie de mito “moderno” o rupturador; por consiguiente es necesario realizar un breve señalamiento de orden histórico respecto al icarismo fundado por el tercer héroe: la figura de Cristo ejerce un dominio que abarca la Edad Media, atraviesa el Renacimiento y llega a la Edad moderna, donde, después de esos dos complejos milenios, todavía su figura no claudica ni pierde la hegemonía y la fuerza en el orden general de la cultura y la religiosidad occidental; durante el espacio de tiempo que abarca todo este reinado, a la figura de Cristo, y no tanto en términos de lo icárico, sólo es posible agregar la de Lucifer, en su concreta función de imagen para la representación del mal, y, por lo tanto, inscrito dentro de la ortodoxia religiosa como el adversario del hombre y en general el antagonista de la obra de Cristo y su Padre; de ese modo, entre Cristo y Lucifer se distribuyen binariamente la geografía moral del hombre occidental: arriba domina lo crístico, el bien, lo luminoso, mientras abajo domina lo demoníaco, el mal, la oscuridad, con una zona intermedia que viene a ser el purgatorio, como en el caso del Dante, o la tierra misma, como lugar de lucha de estas dos fuerzas morales tal y como aparece en Baudelaire, siendo así que en términos de la poética de lo icárico, prácticamente no existe ningún acontecimiento nuevo o distinto durante el lapso

que va de Cristo al siglo XIX, incluso, es también necesario subrayar aquí que la versión griega de lo icárico resulta más bien poco relevante para efectos de la religiosidad, y en la poesía, sólo a partir del Renacimiento empieza a ser retomada junto con el resto de héroes y dioses de la mitología griega, pero sin que en definitiva el mito de Ícaro, concebido como espacio exploratorio para el canto, haya tentado profundamente a los poetas; ello, en parte, necesariamente, por la hegemonía de Cristo y Lucifer, que también en el orden de lo estético aparecen como figuras decididamente preponderantes y absorbentes, con caracteres mucho más sólidamente definidos, y, en definitiva, con una importancia protagónica dentro del imaginario occidental que opacan a la ya de por sí tenue y casi sinóptica figura de Ícaro.

Es sólo hasta el advenimiento de un poeta como Charles Baudelaire, cuando de nuevo lo icárico se presenta como una mutación que, dada la originalidad y el poder de su irrupción en la historia y en lo imaginario, podemos sumarla como una cuarta figura que rompe la trilogía de los héroes míticos de lo icárico; en efecto, es Charles Baudelaire a quien corresponde agregar a lo icárico una nueva determinación, y en su caso la novedad radica fundamentalmente en el siguiente hecho: diez y nueve siglos después de la última fulguración icárica, ha llegado para el poeta el momento de la encarnación de lo icárico; pero unos años antes del autor de *Las flores del mal* y como umbral donde, a través de la crisis europea del cristianismo, se preparan algunos elementos para la escena de esta nueva encarnación, aparece el poeta francés Gerard de Nerval, quien en 1844 publica por primera vez un conjunto de cinco sonetos, agrupados bajo el título de *Cristo en el Monte de los Olivos*; el personaje que unifica estos sonetos es precisamente Cristo, en la escena que precede la crucifixión; el tema central: la revelación de la posible inexistencia del Padre (2), la orfandad del universo, la fractura

del proyecto cristiano. Para la historia de lo icárico, los sonetos de Nerval cumplen la función de situar al icarismo crístico en consonancia y tensión, tanto con el icarismo griego como con lo icárico, en el sentido en que la caída como movimiento hacia la muerte es la verticalidad de un descenso absoluto, y la muerte, el punto a partir del cual no hay retorno a la altura del Padre, como el que constituye la razón de ser de la propuesta cristiana; y es justamente aquí, en el drama de un Cristo amenazado por la finitud y la orfandad, pero sobre todo, en la conjunción dentro de ese drama de tres figuras: Cristo, Ícaro y el Loco, donde ya el advenimiento del poeta como Ícaro queda designado:

*¡Era él aquel loco, el sublime enajenado...!  
 ¡Aquel Ícaro oscuro que al cielo se aproxima,  
 Faetón por el rayo de los dioses tocado,  
 bello Atis malherido que Cibeles reanima!*  
 (Nerval, 1)

En el año 1854, Nerval publica, en edición definitiva *Cristo en el Monte de los Olivos*, tres años después, en 1857, aparecen *Las flores del mal*; sin embargo, no se trata de una novedad sin precedentes o una invención absoluta del siglo XIX, se trata más bien de una especie de potenciación de un elemento relativamente inactivo dentro de lo icárico, presente en la posibilidad de intuir a los tres héroes icáricos como predecesores míticos de la figura del poeta, ello en la medida en que hay factores que permiten que sus figuras actúen como anuncios del poeta, bien sea, por ejemplo, que pensamos en la rebeldía luciferina como precursora de la rebeldía del poeta, o en la fascinación de Ícaro por las alturas luminosas como precursora de la fascinación del poeta por la belleza, o en la locura utópica que implica la manifestación de Cristo como precursora de la locura utópica del poeta y sus ensueños de otros mundos mejores y posibles, pudiendo también, en cierto modo, situar a los héroes míticos de lo icárico bajo el pensamiento de

Hölderlin, en el instante en que afirma: *aquello que permanece lo fundan los poetas* (Heidegger, 1983:61), pues, en efecto, en cada uno de los héroes icáricos se activa una poderosa fuerza fundante; además, habría que pensar que ellos son, como los poemas, extrañas y poderosas singularidades; pero más allá de todas las posibles correspondencias, hay dentro de estos tres héroes, tal y como lo hemos venido planteando, un elemento axial para la exposición de la poética de lo icárico, incrustado en la relación que se da entre la caída, la muerte y el lenguaje: la caída es aproximación hacia la muerte, y en esa medida, dicha aproximación es aquello que actúa sobre el lenguaje, es como dijimos, el punto a partir del cual el lenguaje se enfrenta al exceso que lo transgrede y sobrepasa.

De este modo, en el caso de Charles Baudelaire, el movimiento que activa la aparición del poeta como Ícaro, consiste en una sutil ecuación: si lo icárico es una relación particular con el lenguaje, pero si lo poético es también esa relación, entre lo icárico y lo poético es posible establecer una conexión en virtud de la cual se efectúa la analogía que aparece expresada en la figura del poeta como un Ícaro, o como un Ángel Caído.

Pero antes de realizar un esbozo del modo cómo lo icárico se resuelve en Baudelaire, y con el objetivo de entender de qué naturaleza son los acontecimientos que suceden en el siglo XIX para que la nueva mutación de lo icárico haya sido posible, es preciso plantear un retorno a nuestra pregunta inaugural ¿Qué es el poeta?, y a nuestra oracular respuesta, el poeta es el poema, pero ahora en dirección a explorar la respuesta a una pregunta que derivamos de la primera: si el poeta es el poema, como en efecto hemos afirmado, ¿Qué es entonces el poema?

También aquí la pregunta funda un espacio proliferante y agotador, pues pueden ser demasiadas las repuestas, por ello, con vista a delimitar la pregunta por el poema, buscaremos la respuesta ahí donde el poema es posible como poema, y ese lugar no es otro que el lenguaje, es decir, y, para efecto de la claridad y concreción, afirmamos que no hay otro sitio posible para el poema que el lenguaje, es decir, es en el lenguaje y sólo en el lenguaje donde el poema puede existir, y ello, en la misma medida en que es el lenguaje y sólo el lenguaje la sustancia con la que está hecho el poema. Sin embargo, es preciso aclarar que el poema no es todo el lenguaje: el poema es nada más que una de sus infinitas posibilidades, sólo que ya no una posibilidad cualquiera, si pensamos que aquello que está en juego en el poema es un llevar al extremo máximo de realización la potencialidad expresiva del lenguaje, de modo tal que si algo expresa el poema, eso que expresa es esa potencia de expresión del lenguaje, o como lo manifiesta Blanchot, cuando dice: *la obra –la obra de arte, la obra literaria- no es ni acaba ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más.* (Blanchot, 1992:16).

Desde este particular modo de situar las condiciones del fenómeno del poema en su relación esencial con el lenguaje, la pregunta ¿Qué es el poeta?, requiere ahora una nueva precisión inscrita dentro de otro orden de pensamiento, en donde lo histórico funciona complementariamente, y ya no tanto desde el nivel de privilegio que le habíamos concedido, porque en esta nueva definición el poeta aparece como tal en su relación particular con aquello que nosotros, a partir de la teoría benjaminiana del lenguaje, hemos dado en llamar el fundamento del lenguaje. La exposición de este fundamento es para nosotros pieza clave en el momento de entrar en el ámbito de la modernidad, y de asumir una poesía como la de Baudelaire, pues para nosotros la

modernidad que un poeta como Baudelaire encarna se define precisamente como la heterogénea puesta en crisis de este fundamento.

Digamos entonces, en primer lugar, que el poeta es aquel que ha comprendido a un nivel profundo, o que ha integrado como parte fundamental de su mismidad, el hecho de que en el lenguaje se juega todo lo que es el hombre en tanto ser del lenguaje, esto, en términos benjaminianos significa que en el lenguaje lo único que se juega es el lenguaje mismo, como el único y exclusivo espacio para el desarrollo de la potencialidad comunicativa o expresiva, de modo que entre más lejos se pueda llegar en el desarrollo de esta potencialidad del lenguaje, más podremos afirmar que el lenguaje se ha realizado en su fundamento, de donde se comprende que esta potencialidad comunicativa o expresiva es el fundamento al cual nos hemos referido. Leamos el texto de Benjamin (los subrayados son nuestros):

*Toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje (...). En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados. En una palabra, Cada comunicación de contenidos espirituales puede concebirse como lenguaje(...) Pero el ser del lenguaje no se extiende sobre todo el ámbito de la expresión espiritual del hombre, de alguna manera siempre inmanente en el lenguaje, sino que se extiende sobre todo. No existe evento o cosa en la naturaleza viva como en la inanimada, que de alguna forma no tenga participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de ellas comunicar su contenido espiritual (...) La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica el lenguaje?, sería, cada lenguaje se comunica sí mismo.*

(Benjamín, 1994:59,61)

En segundo lugar, digamos que la crisis del fundamento del lenguaje o de la comunicación en la modernidad, está en directa relación con la crisis del sentido de la palabra comunicación(3); habría que entender desde esta perspectiva que la

comunicación no es nunca algo que aparece dado, algo que sucede por el sólo acto de proferir palabras en dirección hacia un “otro”, aun cuando ese otro sea uno mismo, o por el sólo hecho de escuchar lo que “otro” dice: comunicar no es informar, y va mucho más allá de la teoría que postula la presencia de un “emisor”, de un “receptor”, de un “canal” y de un “código”.

La comunicación, tal y como se deriva de la teoría de Benjamín, consiste en la puesta en juego de una intensidad máxima de sentido, y el efectivo darse de esta condición no es concebible si no pensamos en que esta máxima intensidad de sentido está en relación directa con la máxima puesta en juego de una determinada totalidad o conjunto de fuerzas implicadas en el acto de comunicar; es decir, comunicar es aquello que de ningún modo se realiza si no se pone en juego la totalidad de las fuerzas que un individuo, o un cuerpo y un alma concebidos como *una sola y misma cosa* (para hablar en términos spinozianos), posee para llevarla a cabo. Con todo lo expuesto, tendríamos entonces la siguiente ecuación que nos ayuda a entender el sentido de la palabra comunicación en el seno de la teoría de Benjamin: a mayor intensidad de sentido, mayor comunicación, y a mayor comunicación, mayor realización del fundamento del lenguaje. O si se quiere, lo contrario: a mayor realización del fundamento del lenguaje, mayor comunicación, y a mayor comunicación, mayor intensidad de sentido.

En el espacio de la exigencia implícita en estas ideas, es preciso comprender que la comunicabilidad implica un acto de poder sobre el lenguaje que nosotros planteamos en términos de una transgresión individual del lenguaje sobre el lenguaje mismo, *que destruya el lenguaje y cree el lenguaje* (Lezama Lima, 1971:56), *¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?* (Cortazar, 1984:400), y este acto de poder

transgresivo no puede más que manifestarse como un acto de creación, de *poiesis*. Esta correspondencia entre la comunicabilidad y la *poiesis*, no es de ningún modo una correspondencia gratuita; comprenderla clarifica por una parte las implicaciones de un texto como el de Benjamin en relación con lo que sucede con las posibilidades reales de comunicación de los hombres en los contextos de la modernidad; para ello es estrictamente necesario comprender que dentro del amplio conjunto de los actos humanos, si existe uno para el cual la exigencia recaiga sobre la totalidad de lo que un individuo puede ser y al mismo tiempo implique el conjunto de esa totalidad, este acto no es otro que el de la *poiesis*, ello en la exacta medida en que toda *poiesis* expresa, como ya lo hemos señalado, con Blanchot, respecto a la soledad de la obra, la singular e inmanente efectuación de la potencia comunicante del lenguaje, efectuación cuya radicalidad hay que comprenderla necesariamente bajo el pensamiento de una definitiva irrupción de lo que es diferente en el lenguaje y para el lenguaje, es decir, irrupción de modos nuevos y distintos del lenguaje que rompan con el lenguaje, al tiempo que lo realicen tal y como lo expresan las palabras de Lezama Lima o Cortazar.

La realización del fundamento del lenguaje sucede entonces cuando ello se corresponde con la realización de una totalidad, con la efectuación de esa totalidad en el lenguaje y como lenguaje, y esta efectuación implica el hecho de que cuando la comunicación se realiza, lo que se realiza es la totalidad como expresión singular de esa totalidad; y aquí, la puesta en escena del adjetivo “singular” cumple una función absoluta y clarificadora, ya que –pensando a partir de Benjamín– si sólo hay comunicabilidad cuando el lenguaje se comunica así mismo en sí mismo, esta posibilidad ocurre cuando el lenguaje acontece como singularidad extrema y concreción vital, o lo que viene a ser lo mismo: cuando el lenguaje deviene poema en el amplio

sentido de esta palabra (obra de arte). En el caso contrario, es decir, cuando se dice lo mismo y de la misma forma, no habría comunicación; cuando dice lo mismo y de la misma forma, lo que se hace es transmitir consignas(4), frases hechas.

De este modo, volviendo a Charles Baudelaire, afirmamos que la importancia histórica de su poesía aparece precisamente en dirección a lo que hemos llamado, a partir de Benjamín, la crisis del fundamento del lenguaje en el contexto del complejo proceso de la modernidad capitalista. La hipótesis general que manejaremos aquí propone que, desde el punto de vista de la teoría benjaminiana del lenguaje, la modernidad capitalista y su filosofía del progreso, se define como una crisis del fundamento del lenguaje o del sentido del lenguaje, y la manifestación de esta crisis se hace patente en los distintos niveles vitales del hombre en el mundo occidental. Las implicaciones de esta crisis son en verdad un territorio vasto que involucra todo el conjunto de los asuntos humanos, y que hoy cuenta con una extensa e importante bibliografía que abarca pensadores como el mismo Benjamín, Marx, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Deleuze, sólo para nombrar los más sobresalientes; por ello, y con el objetivo de centrar y especificar la dirección de nuestro análisis, diremos que esta crisis afecta la totalidad de las relaciones de los individuos con el “mundo”, incluyendo como parte del mundo lo que podríamos llamar la interioridad misma, los pensamientos, el alma; pero realmente estas relaciones son las que dan forma o realidad a lo que llamamos mundo, son el mundo, y, en la medida que se dan como lenguaje y forman el lenguaje, la crisis de estas relaciones se corresponde de modo directo con la crisis misma del lenguaje.

Por consiguiente, la modernidad capitalista supone un tipo de relaciones singulares a partir de las cuales tenemos una forma particular de darnos el mundo, cuya característica especial es que la mayoría de las veces la forma de este mundo no es propicia al desarrollo de la potencia comunicativa del lenguaje, lo cual tiene como consecuencia, en términos valorativos, la degradación del mundo humano y de todo aquello que está al alcance de ese mundo; por ejemplo, desde la perspectiva del cuerpo, la preferencia de la modernidad capitalista es convertirlo en instrumento; lo humano en tanto cuerpo, en tanto relación con una corporalidad, plantea esa relación en términos instrumentales, es decir, toma de ese cuerpo sólo aquellas fuerzas que sirven para producir, y deja sin realizar otro tipo de fuerzas. Esto es percibido muy bien por Nietzsche cuando escribe:

*La máquina, producto de la capacidad intelectual más elevada, no moviliza, en las personas que la manejan, más que sus fuerzas inferiores e irreflexivas. Bien es cierto que su acción desencadena una suma de fuerzas enormes que, en caso contrario, hubiesen permanecido dormidas; pero no fomenta las ganas de educarse, de hacer las cosas mejor y con más arte. Nos hace activos y uniformes, lo que produce a la larga un efecto contrario: un aburrimiento extremo se apodera del alma que aspira, por medio de la máquina, a un ocio muy dinámico. (Nietzsche, 1999:142).*

Es así, entonces, como podemos sostener que la específica tarea poética en *Las flores del mal*, fluye en esta precisa dirección: dar *expresión* a un tipo especial de relaciones instituidas por la modernidad, entre las cuales, como lo hemos anunciado, con Nietzsche, están las relaciones que hacen que el devenir del cuerpo sea un devenir enfermo, un cuerpo hastiado, un cuerpo decrepito, como sucede, para citar un solo ejemplo, en la visión del poema *Los siete viejos*:

*Súbitamente, un viejo cuyos lívidos trapos  
Copiaban el color del cielo pluvioso*

*Y cuyo aspecto haría llover las dádivas  
Sin la malignidad que brilla en sus ojos*

*Surgió ante mí. Dijérase que la pupila estaba  
Mojada en hiel; afilaba la escarcha su mirada  
Y su abundosa barba, rígida como estoque,  
Se perfilaba igual que la del mismo Judas.*

*No parecía encorvado, sino roto; su lomo  
Formaba con las piernas un limpio ángulo recto  
Y, además, su bastón, rematando la estampa  
Le confería el aspecto y el paso titubeante*

*De un cuadrúpedo enfermo o un judío en tres patas.  
Iba chapoteando en la nieve y en el lodo  
Cual si aplastara muertos bajo sus zapatos.  
Aún más que indiferente, hostil al universo.*

*Seguía su doble: barba harapos torsión,  
Nada los distinguía, de infierno igual surgido  
El gemelo decrepito; y ambas apariciones  
Iban con paso idéntico a un final ignorado.*

(Baudelaire, 1996:118)

Se hace explícito que la tarea del poeta en la modernidad es la de expresar esa crisis general del lenguaje, ese empobrecimiento de su potencia comunicativa; esta tarea tiene su razón de ser en el justo hecho de que el poeta, en la medida en que vive el fundamento del lenguaje es –junto al filósofo, en este caso Marx, y, junto al poeta-filósofo Nietzsche–, el primero que percibe en su inmediato ser esta crisis, o dicho en otros términos: el poeta, concebido como vidente, ve aquello que nadie ve, sólo que ahora los ojos del poeta ya no se enfrentan ni a las sublimes visiones arcádicas de otro tiempo, ni a la belleza del mundo, sino que ahora, en el lugar de esas visiones, o en el lugar de la belleza, el poeta ve que se arrastra aquello en lo cual ha devenido el mundo moderno: la decrepitud de un cuerpo y la decadencia de un alma respecto a los valores de otra época; pero paradójica y justamente, para dar expresión a este nuevo orden de

cosas, emplea a fondo esa potencia comunicativa del lenguaje, muestra en toda su ruda belleza, con nuevos y potentes medios expresivos, la decadencia del mundo; su decir poético se instaura como el espacio donde la decadencia del mundo, que es –si se ha comprendido a Benjamín,– la decadencia del lenguaje, encuentra su exacta expresión; de ahí que el poeta, como aquél que realiza el fundamento del lenguaje en un mundo donde este fundamento languidece, deba cumplir con la tarea de expresar, en virtud de este fundamento, un nuevo y mortal estado de cosas, y de ahí que su advenimiento aparezca bajo el signo de la maldición:

*Cuando por el mandato de un supremo poder,  
Aparece el poeta en este mundo hastiado  
Aterrada y lanzando mil blasfemias, su madre  
Alza su puño a Dios, el cual de ella se apiada:*

*«¡Ah! que no haya parido yo un nido de reptiles,  
antes de alimentar esta cosa irrisoria!  
¡Maldita sea la noche de placeres efímeros  
en que mi propio vientre concibió este castigo!*

*Puesto que me elegiste entre todas las hembras  
Para ser la desdicha de mi triste marido  
Y no podría ahora arrojar a las llamas,  
Como carta de amor a este pequeño monstruo.*

*Haré yo que recaiga el odio que me abrume  
Sobre el útil maldito de tu perversidad,  
Y tan bien torceré este árbol miserable  
¡Que no brotarán de él sus apestadas llamas!»*

(Baudelaire, op. cit: 15,16)

Y es precisamente este texto, el segundo de *Las Flores del Mal*, en donde ya Baudelaire deliberadamente pone en el lugar de lo poetizado, la figura del poeta; este primer movimiento corresponde sin duda a la necesidad de reflexionar sobre la condición del poeta en el mundo moderno, y al imperativo de poetizar esta condición en la medida en que el poeta es ahora, dentro del nuevo orden de cambios que la

modernidad implica, aquel ser en donde el fundamento del lenguaje se condensa, al tiempo que es sitiado por las condiciones de decadencia general de este fundamento.

Un segundo movimiento es el que corresponde ya concretamente al hecho de que, el poetizar la figura del poeta, es un hundir una vez más la imaginación en lo mítico para extraer de ahí los elementos con los cuales el poeta se presenta ahora encarnando los signos de una heroicidad icárica; esta encarnación, en Baudelaire es compleja, pasa, ante todo, como lo acabamos de señalar, por la necesidad histórica de situar al poeta como lo poetizado del poema, y pasa luego por el hecho de que en esta especie de autopoetización confluyen el icarismo griego, el icarismo luciferino, y el icarismo cristiano; por ejemplo, en el poema *Bendición*, del cual hemos citado la primera parte, el poeta-niño aparece investido con una especie de aura de inocencia y bondad crística, pero así mismo, como Ícaro es un ensimismado, y como Lucifer, un rebelde al orden del mundo, y como los tres, tiene una relación particular con un poder supremo de donde dimana el designio de su manifestarse en la tierra. En otras palabras, es un “elegido por los dioses”:

*Entretanto, cuidado por un Ángel oculto,  
El niño abandonado se emborracha de sol  
Y en todo lo que bebe y en todo lo que come  
Vuelve a encontrar el néctar bermejo y la ambrosía.*

*Y juega con el viento y con las nubes habla  
Y se embriaga cantando camino de la cruz;  
Y en su peregrinaje el Espíritu Amigo  
Llora al verle contento como un ave del bosque.*

*Los que él quisiera amar se muestran recelosos  
O bien, exasperados con su tranquilidad  
Buscan a alguien que quiera causarles algún dolor  
Y hacen en él ensayos de su temple feroz.*

*En el pan y en el vino que ha de probar su boca  
Mezclan, con la ceniza, impuros salivazos;*

*Farisaicamente, rechazan cuanto él toca  
Y se acusan de haberse interpuesto en su vía.*

(op. cit.: 1996: 16)

La idea central en el poema *Bendición* con respecto a la modernidad entendida como el nombre de un nuevo estado de cosas, apunta a que el poema pone en evidencia un violento choque entre lo divino, como nombre simbólico para un estado que expresa la potencia expresiva o comunicativa del lenguaje, y ese mundo moderno en donde, como lo señalan Marx y Engels:

*Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus, «Superiores naturales» [la burguesía] las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel «pago al contado». Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta [...] La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces tenían por venerables y dignas de piadoso respeto [...] La burguesía ha desgarrado el velo que encubría las relaciones familiares, y las redujo a simples relaciones de dinero [...] En lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido la explotación abierta, descarada, directa, brutal. (Marx-Engels, 1997:21)*

Dentro del contexto que Baudelaire pone en evidencia, y que está en estrecha consonancia con lo que Marx señala, la madre, y más adelante, la esposa, son las figuras que en el poema provienen o dan voz a un mundo donde el poeta ya no es ni el bienvenido, ni el bendecido, en razón de que indudablemente el poeta representa para ese mundo todo aquello que debe desaparecer, ya que, precisamente, el poeta se interpone en el objetivo de hacer del hombre y por tanto del lenguaje, un mero instrumento de la *comunicación* y hacer de la comunicación aquello que sucede por el sólo hecho de que se puedan proferir palabras.

Lo sorprendente en este poema, y más aún en el poema siguiente, viene dado por la perspectiva desde la cual la presencia del poeta es vista y valorada; esta perspectiva es la del mundo respecto al no lugar del poeta en ese mundo, y lo que realiza Baudelaire tiene la forma de una inversión de esta perspectiva, que funciona como un ponerla en un primer plano del poema, mientras que en un segundo plano pone la imagen del poeta, de modo tal que ahí donde el poeta «debería» estar como lo poetizado y lo idealizado, muestra más bien su caída, su fealdad, su torpeza; y por medio de esta inversión, la perspectiva pasa a funcionar paradójicamente, como una crítica a su propia determinación, es decir, se derrumba sobre sí misma. Es lo que efectivamente acontece en *Albatros*:

*Para distraerse, a veces, suelen los marineros  
Dar casa a los albatros, grandes aves del mar,  
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,  
Al navío surcando los amargos abismos.*

*Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,  
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,  
Dejan penosamente arrastrando las alas,  
Sus grandes alas blancas, semejantes a remos.*

*Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!  
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!  
¡Este quema su pico, sádico con la pipa,  
Aquél, mima cojeando al planeador inválido!*

*El poeta es igual a este señor del nubló,  
Que habita las tormentas y ríe del balletero.  
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío  
Sus alas de gigante le impiden caminar.*

(op. cit: 1996:18)

No se trata entonces, necesariamente, de que la jerarquía del poeta dentro del orden del mundo haya pasado por una catástrofe debida a causas inmanentes; el privilegio jerárquico sigue siendo en Baudelaire el tema de fondo que fundamenta la

idea de poeta en *Las Flores del Mal*, pero, indudablemente, como lo expresa *Albatros*, el poeta se halla en un mundo cuyas condiciones determinan ese descenso en la jerarquía, y, por tanto, determina esa rara inversión que hace del más bello de los seres, algo *feo* y *grotesco*; es entonces, precisamente en este descenso, donde Baudelaire empieza a fundar lo icárico: el albatros ha caído de los cielos en un mundo radicalmente nocivo; ahora, no olvidemos aquí el carácter sagrado del albatros, lo que sucede, por ejemplo, en *La Balada del Viejo Marinero* de Coleridge, donde toda la desgracia del viaje se debe a la agresión contra ese pájaro solitario conectado con lo sagrado y lo cósmico, y que Baudelaire ha elegido para escenificar lo que ocurre con el poeta en la modernidad.

Desde la perspectiva de lo icárico, como puede verse en *Albatros*, lo importante no es tanto la caída, como movimiento que anime el ser mismo de las imágenes; en este sentido, resultan más bien predominantes las imágenes de ascenso en un poema como *Elevación*; pero respecto a la caída, como en el caso de sus tres predecesores míticos, el descenso aparece como signo de un gran tránsito, o que funciona como noción intermedia entre un arriba y un abajo y, por lo tanto, de umbral hacia una condición distinta; es lo que sucede, por ejemplo, en *El Paraíso Perdido*, de Milton. Luego de la caída de Lucifer, empieza un nuevo orden de cosas que puede resumirse en la palabra “mal”, entendida como el nombre para una nueva condición moral (*conciencia en el mal sumida* escribe Baudelaire en el poema *Lo irremediable*). Esta nueva condición se corresponde el infierno como sitio de castigo y de dolor, respecto al cual Baudelaire dice en *Elevación: Escápate de estos mórbidos miasmas*. (op. cit. :1996:19). Sin duda Baudelaire establece todo un juego de posibilidades expresivas a partir de esta polarización moral del espacio; sin embargo, la radicalidad moral de esta división tiene

un particular modo de funcionar: si bien la tierra, o, más exactamente, el mundo de los hombres, la ciudad moderna, puede identificarse ahora con el infierno, este infierno no se corresponde necesariamente, como en el caso del Dante, con lo feo, pues, en Baudelaire, la ciudad es una especie de jardín ambiguo donde precisamente crecen las flores del mal, donde *a los objetos sórdidos encontramos encanto* (op. cit. :1996:14), en fin, donde es posible la belleza de lo monstruoso, oximorón que funciona como una especie de mecanismo dialéctico, tanto para la totalidad de la obra como para muchos de los poemas e imágenes.

Este oximorón es, entonces, una de las puertas claves para el acceso en la complejidad de la poética de *Las Flores del Mal*, y resulta un factor determinante en su relación con la poética de lo icárico. Habíamos subrayado que lo icárico, en Baudelaire, pasa por una confluencia del icarismo griego, y el icarismo judío en su versión crística y luciferina; es aquí, en el exacto nudo de esta confluencia paradójica, en donde *Las Flores del Mal*, presentan al poeta como Ícaro, teniendo en cuenta que en este nuevo Ícaro de la modernidad confluyen, al mismo tiempo, Cristo y Lucifer, como figuras que encarnan respectivamente el bien y el mal, la luz y la oscuridad; la apoteosis de esta rara alquimia se halla expresada en uno de los más célebres poemas de Baudelaire, *Himno a la Belleza*; La pregunta que abre el poema, *¿Bajas del hondo cielo o emerges del abismo,/ Belleza?* (op. cit.: 1996:35), nos sitúa, de hecho ante una determinación icárica: el arriba y el abajo como categoría morales, de modo que resulta esclarecedor que la pregunta por la procedencia de la belleza, sea una pregunta por la condición moral de lo estético: *¿Es la belleza un ángel o un demonio?, ¿proviene de “Satán o de Dios”?*. A estos interrogantes, Baudelaire contesta con un insondable *“¿Qué importa?”*, que, en primer lugar, vuelve ambiguamente indiferente la pregunta inicial del poema, en la medida

misma en que la respuesta es irresoluble, pues la mirada de la belleza es al mismo tiempo “*infernal y divina*”, y, en segundo lugar, por el hecho de que la belleza hace “*Menos horrible el mundo, los instante más leves*” (op. cit.: 1996: 35). Con esto diremos que la belleza posee un doble rostro, o un rostro oximorónico que expresa la dualidad de su condición moral, o, para ser más precisos, actúa, ya en el sentido tradicional del bien, ya en el sentido tradicional del mal, o en ambos simultáneamente, lo cual –y este el punto que vamos a señalar– funciona también para el poeta como héroe icárico, bien en momentos en que el poeta –como Cristo– es tentado por el rostro demoníaco de esa belleza, como sucede en el soneto *Dstrucción*, o en el poema *Toda Entera*, entre otros; bien, cuando el poeta mismo aparece como un ser poseído por la rebeldía luciferina, como en los poemas que aparecen agrupados bajo el título de *Rebelión*, donde se retoma con menos ambigüedad el mito luciferino, en consonancia con una actitud de subversiva, o de forma simultánea, sobre todo en el planteamiento de la muerte que, en Baudelaire, está vinculada a la experiencia del abismo en un poema posterior a *Las Flores del Mal*, donde ya precursoramente, quien habla, más que Ícaro, tal y como lo señala el título, es lo icárico mismo, como experiencia del alejamiento respecto de una altura deseada(5). La última estrofa dice:

*Y por lo bello incendiado,  
Nunca alcanzaré el honor  
De dar mi nombre al abismo  
Que me servirá de tumba.*

(op. cit.:1996: 95)

La compleja ironía que Baudelaire despliega respecto al mito de Ícaro, da lugar a dos hechos relacionados con la poética de lo icárico; por una parte, el sentido que el poema escenifica irrumpe por primera vez en la poesía moderna, como la confluencia de

la voz de Ícaro y la voz del poeta, en una sola voz; y, por otra, esta confluencia ocurre justamente en virtud de dos elementos, el primero aparece latente en el relato mítico de lo icárico: la belleza, como aquello que pierde tanto al poeta como a Ícaro, o, si se quiere, a este nuevo Ícaro que ahora se manifiesta como el poeta; mientras que el segundo elemento es la relación entre la caída y la muerte, o la muerte como experiencia del abismo que aparece, ya en el poema, y como poema. Ahora, es aquí donde las correspondencias baudelairianas aplicadas a la obra misma, nos permiten comprender plenamente el núcleo del sentido de lo icárico, presente en *Las Flores del Mal*; para ello nos basta haber tomado tres poemas: *Himno a la Belleza*, *Las quejas de Ícaro*, y, la última parte de *El Viaje*, con el cual se da arquitectónico cierre a la estructura de *Las Flores del Mal*.

En el primer poema, la belleza está asociada a la duplicidad del abismo de arriba y del abismo de abajo, como lugares de un simultáneo origen; en el segundo poema hay un abismo, que es el de la muerte, o, si nos atenemos al sentido de lo icárico, es ya la muerte como abismo; y, en el tercer poema, cuya última parte dice:

*Deseamos, tanto puede el fuego que nos quema,  
Caer en el abismo, Cielo o Infierno ¿qué importa?  
Al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo.  
(op.cit.;; 1996:179)*

nos encontramos, en primera instancia, con el abismo icárico que ya había sido anunciado en *Las Quejas de Ícaro*, pero, en una segunda instancia, ese abismo, que es el abismo de la muerte, es también y, sobre todo, el abismo de donde procede la belleza; no por casualidad, en este último poema se repite la pregunta *¿Qué importa?*, que ya había sonado en *Himno a la Belleza*, pero en este caso la pregunta cobra el valor de lo absoluto, tratándose ahora de lo absoluto de la muerte; sin embargo, en una tercera

instancia, este hundimiento icárico, en el que el arriba y el abajo parecen fundirse oximorónicamente, o donde la distinción del arriba y el abajo queda abolida como en la posibilidad mística de lo icárico, tiene como efecto trascendente el dejar planteado lo icárico como posibilidad: *Al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo*. Sin duda, este verso final funciona como el punto donde se condensa toda la fuerza fecundante de un libro como *Las Flores del Mal*, tal y como lo ha sido expuesto por Hugo Friedrich(6); es decir, *Las Flores del Mal*, y el verso con el cual culminan, son el umbral a través del cual pasa la mayor parte de la poesía posterior, con lo que podemos concluir, respecto a Baudelaire, que es precisamente el signo de lo icárico vuelto a fundar dentro de unas condiciones históricas determinadas, aquello que abre una de las posibilidades para la aventura de la poesía moderna.

A este respecto, si contraponemos brevemente lo icárico en Baudelaire y la posición frente a lo icárico de Nietzsche, nos encontramos, pese a puntos coincidentes como, por ejemplo, el percibir en la modernidad la amenaza al fundamento del lenguaje, con un hecho crucial para la poética de lo icárico: la posición de Nietzsche se opone radicalmente a la de Baudelaire, desde la perspectiva de esta poética; desarrollar la radicalidad de esta diferencia implicaría necesariamente adentrarse en las profundidades de cada uno de los dos poetas, y, ello, por supuesto, demandaría necesariamente una investigación aparte; por lo cual solamente realizaremos un esbozo claro en donde aparezca lo sustancial de esta diferencia.

Tanto Nietzsche como Baudelaire son poetas, los dos, tal y como hemos dicho, coinciden en determinar la modernidad como amenaza para el sentido del lenguaje, y, para ambos, la reflexión sobre el poeta es uno de los capítulos esenciales dentro de la

reflexión sobre la modernidad. Baudelaire hace del poeta un nuevo Ícaro, un Ángel Caído, una especie de sucesor de Cristo, y, finalmente, en el contexto de una modernidad paradójica, sitúa lo icárico como apertura; más tarde, Nietzsche pone en la escena de la modernidad, un poema tan extraño como *Así habló Zaratustra*, que, al igual que *Las Flores del Mal*, es un poema total y estructuralmente perfecto (7). También en este poema, Nietzsche, tal y como lo hace Baudelaire en su poema, revisa una noción, tan central para la cultura occidental como lo es la noción de poeta; pero el mismo movimiento que permite revisar dicha noción, lo conduce a proyectar a Zaratustra como una nueva clase de poeta que, para decirlo de una vez, en tanto poeta, es una clausura de lo icárico, que halla sus razones de base en la conexión que hay entre lo icárico y lo crístico, y entre lo crístico y la noción de hombre occidental, respecto a la cual, la noción de superhombre es la superación. Esta clausura se halla escenificada al inicio del poema; Zaratustra ha descendido de la montaña hacia los hombres, al borde de un bosque encuentra la primera ciudad, y, ahí, en el mercado, ante la muchedumbre, lanza su primera palabra en torno al hombre y al superhombre, palabra que en el abigarramiento de la muchedumbre no es escuchada: *No me entienden: no soy yo la boca para estos oídos* (Nietzsche, 1981:40), dice Zaratustra al final de su discurso; es este momento, entonces, cuando se abre el episodio en donde Nietzsche extirpa de su aventura la posibilidad de lo icárico:

*Entre tanto, en efecto, el volatinero había comenzado su tarea: había salido por una pequeña ventana y caminaba sobre la cuerda, la cual estaba tendida entre dos torres, colgando entre el mercado y el pueblo. Mas cuando se encontraba justo en la mitad de su camino, la pequeña puerta volvió a abrirse, y un compañero de oficio vestido de muchos colores, igual que un bufón, saltó fuera y marchó con rápidos pasos detrás del primero. «Sigue adelante, cojitranco, gritó su terrible voz, sigue adelante, ¡holgazán, impostor, cara de tísico! ¡Que no te haga yo cosquillas con mi talón! ¡Qué haces ahí entre torres? Dentro de la torre está tu sitio, en ella se te debería encarcelar, ¡Cierras el camino a uno mejor que tú!» – Y a cada palabra se le acercaba más y más: y cuando estaba ya a solo un paso detrás de él,*

*ocurrió aquella cosa horrible que hizo callar a todas las bocas y quedar fijos todos los ojos: – lanzó un grito como si fuese un demonio y saltó por encima de quien le obstaculizaba el camino. Mas éste, cuando vio que su rival lo vencía, perdió la cabeza y el equilibrio; arrojó su balancín, y más rápido aún que éste, se precipitó hacia abajo como un remolino de brazos y de piernas. El mercado y el pueblo parecían el mar cuando la tempestad avanza: todos huyeron apartándose y atropellándose, sobre todo ahí donde el cuerpo tenía que estrellarse.*

*Zaratustra, en cambio, permaneció inmóvil, y justo a su lado, cayó el cuerpo maltrecho y quebrantado, pero no muerto todavía. Al poco rato el destrozado recobró la conciencia y vio a Zaratustra arrodillarse junto a él .«¿Qué haces aquí? dijo por fin, desde hace mucho sabía yo que el diablo me echaría una zancadilla. Ahora me arrastra al infierno: ¿quieres tú impedírselo?».*

*«Por mi honor, amigo, respondió Zaratustra, todo eso que hablas no existe: no hay diablo ni infierno. Tu alma estará muerta más pronto aún que tu cuerpo: ¡no temas nada, pues!».*

*El hombre alzó la mirada con desconfianza. «Si tú dices la verdad, añadió luego, nada pierdo perdiendo la vida. No soy mucho más que un animal al que, con golpes y escasa comida, se le ha enseñado a bailar».*

*«No hables así, dijo Zaratustra, tú has hecho del peligro tu profesión, en ello no hay nada despreciable. Ahora perece a causa de tu profesión: por ello voy a enterrarte con mis propias manos».* (Nietzsche. 1981:40,41).

La escena prosigue con el tránsito de Zaratustra y el cadáver del volatinero por el bosque, y culmina con el entierro del cadáver en el hueco de un tronco, tras la visión y la determinación de Zaratustra de hallar *compañeros de viaje vivos* (op. cit.;;1981:44). Hemos citado la escena completa, pues a partir de lo que en ella sucede, estableceremos la decisión de Nietzsche frente al héroe icárico, y la diferencia frente a Baudelaire. Son básicamente tres los elementos icáricos que están en juego en la escena del volatinero: el primero, el tránsito por la altura; el segundo, la caída; y el tercero, la muerte.

De nuevo aquí, como en el caso de los héroes míticos de la caída, como el caso de Euforión de Goethe, nada se nos dice de lo que sucede con el volatinero en la caída, pero la expresión, *se precipitó hacia abajo como un remolino de brazos y de piernas*, resulta bastante expresiva y sugerente en el momento de imaginar lo que podría haber pasado con este Ícaro nietzscheano durante el trayecto vertical descendente. La escena,

que comienza como un alegre espectáculo de circo, termina de forma dramática, sobre todo porque la escena concierne a Zaratustra; es como una especie de ritual de iniciación y relevo, de ahí que Zaratustra asista con cierta gravedad a la muerte de este héroe de las alturas y del peligro, y que además lo asista con palabras duras y conclusivas en el umbral de la muerte, pero con un gesto no exento de ternura y respeto. Nos hallamos aquí en un momento primordial del poema, en el que Nietzsche, desde la actitud de Zaratustra, no deja de reconocer cierto valor al héroe icárico, pero la promesa postrera, encerrada en las palabras de Zaratustra, en el momento que le dice al agónico volatinero, *por ello voy a enterrarte con mis propias manos*, más que el homenaje mismo, expresa la decisión de cambiar radicalmente el sentido de la heroicidad, dominado sin duda por un icarismo que podríamos llamar crístico-poético. La muerte del volatinero, o del Ícaro nietzscheano, clausura toda posibilidad de establecer una continuidad con el mito icárico; el abismo ya no podría ni siquiera pensarse como abismo, *al fondo de lo ignoto*, ya no está *lo nuevo*, como sucede en Baudelaire, y la muerte en ese caso es conclusiva: Ícaro-Lucifer-Cristo-Poeta, como la amalgama estético-moral que abarca la edad de la cultura occidental, se cierra, y en su lugar aparece el nuevo poeta Zaratustra.

El capítulo de *Así habló Zaratustra* titulado *De los Poetas*, como clausura de un cierto sentido que se juega en la palabra *poeta*, consume el movimiento iniciado en la escena del volatinero, a partir de la pregunta del discípulo por una pasada afirmación de Zaratustra respecto al hecho de *que los poetas mienten demasiado*, se desarrolla el capítulo en donde las sentencias de Zaratustra aparecen como teñidas de un cierto mal humor:

*¡Ay, existen demasiadas cosas entre el cielo y la tierra con las cuales sólo los poetas se han permitido soñar!*

*Y, sobre todo, por encima del cielo: ¡pues todos los dioses son un símbolo de poetas, un amaño de poetas!*

[...]

*Me he cansado de los poetas, de los viejos y de los nuevos: superficiales me parecen todos, y mares poco profundos.*

*No han pensando con suficiente profundidad: por ello su sentimiento no se sumergió hasta llegar a razones profundas.*

*Un poco de voluptuosidad y un poco de aburrimiento: eso ha sido la mejor de sus reflexiones.*

[...]

*Ay, yo lancé ciertamente mi red en sus mares y quise pescar buenos peces; pero siempre saqué la cabeza de un viejo dios.*

(op.cit.:1981: 189,190)

Ahora este nuevo poeta no es el poeta de la verticalidad ni el de la caída; Deleuze expresa muy bien el punto donde Zaratustra es la diferencia respecto a lo icárico: *Desde Pascal a Kierkegaard, se apuesta y se salta, pero no son ejercicios de Dionisos Zaratustra: saltar no es danzar: el mal jugador es el que apuesta, y sobre todo, el bufón es el que salta, el que cree que saltar significa danzar, alcanzar, sobrepasar* (Deleuze, 1998:56,57). Y en otra parte, tal y como lo hemos citado, Nietzsche-Zaratustra, afirman: *Yo no creería más que en un dios que supiese bailar, y esta idea del dios bailarín, totalmente por fuera de la tradición judeo-cristiana y católica, habría necesariamente que situarla, para comprender cuál es el escenario de la danza, (en oposición al escenario de la caída) en el contexto de una de las sentencias iniciales:*

*¡Mirad, yo os enseño el superhombre!*

*El superhombre en el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!* (op.cit.: 1981:24)

Habría que plantear entonces, como uno de los puntos centrales, en el proyecto de la diferencia Nietzsche-Baudelaire que, en tanto la mirada de Baudelaire a la modernidad es una mirada que se juega en la doble dirección del asentimiento y del rechazo, de la permanencia y del escape, de la alabanza y la infamación, con su preciso

escenario en la ciudad moderna y la galería de distintas figuras que componen este mundo; la mirada de Nietzsche es un *pasar de largo* (8), que debe ser entendido como lo contrario de una evasión romántica hacia mundos ilusorios o idealizados. Así mismo, mientras la mirada de Baudelaire al cristianismo no deja de ser una mirada ambigua, que si bien combate la figura de Cristo o la invierte, no la clausura; en cambio, en Nietzsche no se presenta rasgo de ambigüedad: *¿Se me ha comprendido bien? -Dioniso contra el Crucificado.*(Nietzsche, 2000: 145), y nosotros agregaríamos, Zaratustra contra Ícaro.

En ese sentido, habría que reconocer también que en esta doble actitud baudeleriana, es donde se encuentra asentada la razón de su autoridad y prevalencia en la poesía posterior, y una buena parte de su labor fecundante en los poetas que han venido luego y que, igual que el poeta francés, tienen que vivir en un escenario como la ciudad, habitado por complejas contradicciones, opulento y a la vez pobre, ruidoso pero al mismo tiempo desolado, plagado de naturaleza muertas, de paisajes que expresan decadencia y esplendor, y del cual muy pocos poetas logran sustraerse y sustraer las potencias creativas; mientras que la prevalencia y la autoridad de Nietzsche como poeta, y, en los poetas, es mucho más difícil de afirmar y de encontrar, aunque no necesariamente está del todo ausente. A este respecto, Nietzsche es aún para la poesía, un territorio nuevo e inexplorado, difícil, pero esperanzador.

Lo anterior no significa que, contrariamente, Baudelaire se presente ahora como un continente agotado, y que la clausura nietzscheana de lo icárico implique el necesario fin de la posibilidad posterior de lo icárico, el cierre definitivo de dicha poética; a partir de Baudelaire, a partir de ese *al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo*, son

posibles poetas como Rimbaud, o como Mallarmé, quien precisamente abre, para lo icárico una determinación fundamental en relación al lenguaje como objeto del poetizar, o en relación al lenguaje, que en el acto de pensarse a sí mismo, encuentra en sí mismo la experiencia de la escritura como abismo:

*Desdichadamente, profundizando el verso hacia ese punto, encontré dos abismos que me desesperan, uno es la nada, el otro vacío que encontré es el de mi pecho* (Blanchot, 1992:99).

mientras que en un autor contemporáneo, como Carlos Castaneda, lo icárico se presenta como parte esencial de su “proyecto”: durante la aventura de formación, el aprendiz de brujo atraviesa por toda una serie de experiencias cuyo objetivo es su consolidación como brujo, para ello debe seguirse estrictamente el camino del guerrero; ahora, el sentido de la palabra brujo se encuentra lejos de la acepción que esta palabra tiene en el contexto de la religiosidad imperante; en buena medida, el sentido de la palabra brujo, en Carlos Castaneda, limita con el sentido del término nietzscheano de “superhombre”, y este límite pasa por el hecho de que tanto el brujo como el superhombre son términos que implican el proyecto de una ruptura radical con la noción de hombre, o, como lo afirma Nietzsche, la “superación” del hombre, que implica necesariamente la clausura de dicha noción, de la cual los “hombres” son su efectiva encarnación.

Pues bien, hay un momento resolutivo en la etapa de formación del brujo, en que necesariamente debe pasar por la experiencia del salto al abismo, salto funciona como una prueba del poder adquirido por el aprendiz, y como una especie de bautizo o de umbral; si el aprendiz muere, querrá decir que su tiempo de aprendizaje ha sido nulo; si sobrevive a la caída, empieza una nueva etapa; lo importante aquí, desde la perspectiva

icárica, viene dado por el hecho de que el salto al abismo del brujo es un salto hacia la muerte, pero, inconcebiblemente, la caída como experiencia de la muerte, o el hecho de enfrentarse a lo que constituye un viaje inexorable a los límites racionales de lo humano, es lo que marca el éxito del aprendizaje del guerrero, tanto como el sentido y la función de la caída.

Sin embargo, no por este salto al abismo puede afirmarse que Castaneda proponga de forma estricta un héroe icárico que prolongue el sentido luciferino, y, menos aún, que prolongue el sentido crístico, que son básicamente las razones por las cuales Nietzsche descarta lo icárico; el tomar de Castaneda lo icárico, en la medida en que sólo es un paso dentro de un complejo proceso, a la vez que limpia el sentido de lo icárico de la significación luciferina y crística, hace de ello una posibilidad que, aunque no planteada exclusivamente desde el plano de la estética, al mostrar con las palabras lo que sucede con el cuerpo en la caída, nos pone en evidencia la relación que la caída tiene con el lenguaje y la poesía:

*Luego caía por los aires, me desplomaba hacia el suelo a una velocidad tremenda. Sentí que mis ropas se desgarraban, que mi carne se desprendía, y finalmente sólo quedaba mi cabeza. Tuve claramente la sensación de que, al desmembrarse mi cuerpo, perdía el peso superfluo, así la caída perdió impulso y la velocidad amainó. El descenso ya no era un vértigo. Empecé a oscilar por el aire como una hoja. Luego mi cabeza fue despojada de su peso y todo cuanto quedaba de "mí" era un centímetro cúbico, unas pepitas, un diminuto residuo como guijarro. Todo mi sentir se concentraba allí; luego la pepita pareció reventar y fui un millar de trozos. Supe, o algo en alguna parte supo, que yo tenía conciencia de los mil trozos a la vez. Yo era la conciencia misma.*

*Luego, alguna parte de mi conciencia empezó a agitarse; se alzó, creció. Adquirió localización, y poco a poco recobré el sentido de los límites, el entendimiento o lo que fuera, y de pronto el "yo" que conocía y me era familiar, brotó a una espectacular visión de todas las combinaciones imaginables de escenas "hermosas"; era como si mirara miles de imágenes del mundo, de la gente, de las cosas. (Castaneda, 1996: 349, 350).*

Esta relación, como lo expresa el texto de Castaneda, implica que la proximidad de la muerte, o la experiencia de aproximación hacia la muerte, es una experiencia del lenguaje, en donde el lenguaje, o, si se quiere el discurso del “yo” y el “yo” como discurso, colisiona con su propia desintegración, se fuga hacia su exceso y su imposibilidad, roza su propia diferencia, de modo que, si bien el status del discurso de Castaneda no corresponde al status de lo literario, las implicaciones que para lo literario trae, pueden vislumbrarse, si situamos su experiencia en el espacio de lo mítico, y realizamos el ejercicio de pensar que la narración de esa experiencia y la experiencia misma de la narración corresponde a la mítica figura de un nuevo y a la vez milenario Ícaro.

Si extrapolamos el relato de Castaneda hacia lo literario, podemos afirmar que ese relato abre y cierra la aventura icárica, la culmina y la perfecciona, convierte la caída, contrariamente a lo que pensó Nietzsche, en una posibilidad en donde la experiencia de la caída es una experiencia del lenguaje, y la experiencia del lenguaje es una experiencia de la totalidad del ser, cuya inaudita veracidad la enunciamos con las palabras de Spinoza: *el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo* (Spinoza, 1987:175), con lo cual queremos decir que aquello que se juega en las palabras no es solamente las palabras, sino la totalidad de lo que se hace y de lo que es posible hacer; si ello no fuera así, sino fuera experiencia en el sentido más puro que pueda tener esta difícil palabra, es decir, sino fuera vivencia, lo poético carecería de sentido. Si con Baudelaire podemos decir que hay un nuevo irrumpir de lo icárico que se manifiesta en lo poético, y si con Nietzsche podemos decir que clausura lo que de crístico hay en lo icárico, al punto de rechazar de forma radical la heroicidad icárica, con Castaneda hay un limpio y no menos inaudito irrumpir de lo icárico.

Finalmente, habría que decir que no es Castaneda el primero en realizar un movimiento que integra lo icárico positivamente y que pone de manifiesto la relación entre la caída y el lenguaje en términos de lo poético, pero tampoco podemos dejar de considerar, si nos atenemos a la cronología, el hecho de que Castaneda, no obstante que su materia narrativa tiene un sustrato milenarismo enclavado en los misterios de las culturas del antiguo México, es un autor que escribe entrada la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, lo hemos situado un poco más atrás, por el contraste que plantea frente a la radical posición nietzscheana, mas no por ello podemos pasar por alto el hecho de que Castaneda podría muy bien ser ubicado dentro de un contexto mucho más contemporáneo.

Es importante señalar también que en Castaneda, más que en ningún otro autor, lo icárico no tiene una raíz ni griega ni judía, con lo cual se precisa la inclusión de Castaneda en la historia de lo icárico como quien propone una nueva y original determinación, y aunque su obra desborda literario, no deja, por ese mismo desborde, de mantener una compleja relación con la literatura, entendida como creación y transgresión; con todo ello, este autor muy bien podría ser ubicado del lado de la temática de la literatura latinoamericana, junto a Huidobro, donde la poética de lo icárico alcanza una particular culminación.

Por estas razones, y ubicándonos de nuevo en el contexto europeo del siglo XIX, donde hemos procurado movernos, no podríamos pasar por alto un autor tan decididamente extraño como Lewis Carroll (1832-1898), quien en una de las obras más singulares de la literatura del siglo XIX, escribe:

*O el pozo era en verdad profundo, o ella caía muy despacio, porque Alicia, mientras descendía, tuvo tiempo sobrado para mirar a su alrededor y para preguntarse qué iba a suceder después. Primero, intentó mirar hacia abajo y ver a dónde iría a parar, pero estaba todo demasiado oscuro para distinguir nada. Después miró hacia las paredes del pozo y observó que estaban cubiertas de armarios y estantes para libros: aquí y allá vio mapas y cuadros, colgados de clavos. Cogió, a su paso, un jarro de los estantes. Llevaba una etiqueta que decía: MERMELADA DE NARANJA, pero vio, con desencanto, que estaba vacío. No le pareció bien tirarlo al fondo, por miedo a matar a alguien que anduviera por abajo, y se las arregló para dejarlo en otro de los estantes mientras seguía descendiendo.*

*«¡Vaya!», pensó Alicia. «¡Después de una caída como ésta, rodar por las escaleras me parecerá algo sin importancia! ¡Qué valiente me encontrarán todos! ¡Ni siquiera lloraría, aunque me cayera del tejado!» (Y era verdad.)*

*Abajo, abajo, abajo. ¿No acabaría nunca de caer?*

*--Me gustaría saber cuántas millas he descendido ya --dijo en voz alta--. Tengo que estar bastante cerca del centro de la tierra. Veamos: creo que está a cuatro mil millas de profundidad...*

*Como veis, Alicia había aprendido algunas cosas de éstas en las clases de la escuela, y aunque no era un momento muy oportuno para presumir de sus conocimientos, ya que no había nadie allí que pudiera escucharla, le pareció que repetirlo le servía de repaso.*

*--Sí, ésta debe de ser la distancia... pero me pregunto a qué latitud o longitud habré llegado.*

*Alicia no tenía la menor idea de lo que era la latitud, ni tampoco la longitud, pero le pareció bien decir unas palabras tan bonitas e impresionantes. Enseguida volvió a empezar.*

*--¡A lo mejor caigo a través de toda la tierra! ¡Qué divertido sería salir donde vive esta gente que anda cabeza abajo! Los antipáticos, creo... (Ahora Alicia se alegró de que no hubiera nadie escuchando, porque esta palabra no le sonaba del todo bien.) Pero entonces tendré que preguntarles el nombre del país. Por favor, señora, ¿estamos en Nueva Zelanda o en Australia?*

*Y mientras decía estas palabras, ensayó una reverencia. ¡Reverencias mientras caía por el aire! ¿Creéis que esto es posible?*

*--¡Y qué criatura tan ignorante voy a parecerle! No, mejor será no preguntar nada. Ya lo veré escrito en alguna parte.*

*Abajo, abajo, abajo. No había otra cosa que hacer y Alicia empezó enseguida a hablar otra vez.*

*--¡Temo que Dina me echará mucho de menos esta noche! (Dina era la gata). Espero que se acuerden de su platito de leche a la hora del té. ¡Dina, guapa, me gustaría tenerte conmigo aquí abajo! En el aire no hay ratones, claro, pero podrías cazar algún murciélago, y se parecen mucho a los ratones, sabes. Pero me pregunto: ¿comerán murciélagos los gatos?*

*Al llegar a este punto, Alicia empezó a sentirse medio dormida y siguió diciéndose como en sueños: «¿Comen murciélagos los gatos? ¿Comen murciélagos los gatos?» Y a veces: «¿Comen gatos los murciélagos?» Porque, como no sabía contestar a ninguna de las dos preguntas, no importaba mucho cuál de las dos se formulara. Se estaba durmiendo de veras y empezaba a soñar que paseaba con Dina de la mano y que le preguntaba con mucha ansiedad: «Ahora Dina, dime la verdad, ¿te has comido alguna vez un murciélago?», cuando de pronto, ¡cataplum!, fue a dar sobre un montón de ramas y hojas secas. La caída había terminado .(Carroll, 1993:1, 2).*

La extensa cita pertenece al primer capítulo de *Alicia en el País de las Maravillas*; como ocurre en el caso de Lucifer, no es del todo una hipótesis errada pensar que la caída de Alicia podría medirse en días, aunque podría también tratarse de unos pocos minutos, con lo cual estamos ya frente a una clara intuición de la relatividad del tiempo, tanto como ante la relatividad del movimiento, expresada en la velocidad misma de la caída; pero leyendo este pasaje tenemos que pensar que el Ícaro de Carroll rompe, por así decirlo, no sólo con la masculinidad característica de los héroes icáricos, sino con uno de los elementos principales que hemos señalado en esta poética: la relación entre la caída y la muerte.

En el caso de Alicia, excepcionalmente, esta relación aparece como ausente del horizonte de lo posible; Alicia, al contrario de lo que acontece con los héroes icáricos, no cae hacia la muerte, y es más, la caída no está precedida por la falla icárica ni por el *phatos* dramático, de ahí que durante el descenso Alicia permanezca tranquila, y que la

caída se presente con los rasgos de un juego y una travesura; sin embargo, de acuerdo al desarrollo ulterior de la aventura, la sentencia de Baudelaire: *Al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo*, opera plenamente en el viaje de Alicia, con la cual, la función de la caída es más la de un umbral que comunica lo cotidiano con lo extraño, lo conocido con lo desconocido, abriendo de ese modo el espacio de la aventura en un mundo regido por otro orden de leyes, y, en este sentido, es necesario poner de relieve la vecindad en la que se encuentran el Ícaro de Carroll, y el Ícaro de Castaneda, vecindad determinada por la retirada de la muerte como lo inexorable de la caída y la apertura de lo fantástico, como espacio poblado por acontecimientos liminales, con lo cual, así como lo importante en términos de nuestra poética, en un caso como el de Castaneda, pasaba por el hecho de que la caída nos configuraba la escena de un relato, así mismo, en Carroll, la caída es básicamente la concreción de un relato que narra lo que sucede con el cuerpo en la caída; es decir, en términos de la historia de la poética de lo icárico, Lewis Carroll, sin que perdamos de vista la continuidad con respecto a la sentencia baudelairiana es, ya en el siglo XIX, el definitivo cruce del umbral que señala la puesta en escena de la relación entre la caída y el lenguaje, o, para ser más precisos, la caída como lenguaje y el lenguaje como caída, que es ya exactamente lo que sucede en Vicente Huidobro.

## NOTAS AL SEGUNDO CAPITULO

1)En el *Espacio Literario*, Blanchot analiza la “soledad de la obra”, en estrecha relación con la “soledad del escritor”. Dice Blanchot: *El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además no lo sab.*(Blanchot, 1992:15). Ello lleva a Blanchot a plantear la soledad de la obra, de la que en cierto modo deriva la soledad del escritor, soledad que implica la imposibilidad de que el ser de la obra y su propio ser sean para siempre un solo y mismo ser: *Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despide, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte.* (Blanchot, 1992:18). En este sentido, si la obra es el

escritor, en la medida en que éste es la posibilidad de su existencia como obra, el escritor ya no es la obra, en la medida que ya la soledad de la obra ha expulsado de su ámbito a quien la hizo posible .

2) La muerte del Padre (Dios), constituye un tópico fundamental dentro de la poesía y la literatura moderna. La crítica sitúa el origen de este tópico en el escritor Jean-Paul Richter (1763-1825), pero habría que agregar también el caso del Marqués de Sade (1740-1814); la culminación, sin embargo corresponde a Nietzsche.

3) Dos ejemplos ilustrativos de la crisis del sentido de la palabra “comunicación” o, si se quiere, de la comunicación, son *El Proceso*, de Franz Kafka, y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. En la novela de Kafka, aquello que sucede desde el punto de vista de la comunicación, apunta al hecho de que Joseph K no es escuchado; el escuchar, como la ley misma, es sólo simulacro, pero no por ello menos decisivo en cuanto al destino del personaje, lo cual quiere decir que desde un inicio todo está oscuramente decidido: hablar es un acto nulo. Lo mismo, pero de un modo quizá más grotesco, ocurre en la obra de Beckett: lo que expresan los interminables diálogos de los personajes es precisamente la imposibilidad del diálogo; en síntesis, lo que éstos y otros autores nos dicen es: Ahí donde todo es comunicación ya no se sabe muy bien lo que es comunicación; habría que pensar entonces, desde el punto de vista de Deleuze-Guattari que lo que comúnmente se llama comunicación, no es más que el hecho de *emitir, recibir, transmitir consignas*. El movimiento que realiza Benjamín respecto al sentido de esta palabra, es un movimiento difícil y riguroso: en primer lugar, determina un campo muy preciso y una condiciones especiales y exigentes, en segundo lugar, se opone sustancialmente a la concepción capitalista de la comunicación hablando en términos de Deleuze-Guattari. .

4) La noción de consigna pertenece a Deleuze-Guattari. En el espacio de la crítica al capitalismo, la noción de consigna es fundamental; en este sentido Deleuze Guattari realizan una descripción detallada del concepto de lenguaje que opera en el capitalismo; la concepción burguesa del lenguaje, ha dicho Benjamín en el texto *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, cuyos postulados hemos tratado de aplicar en este trabajo. Dentro de este concepto, la noción de consigna resulta esclarecedora: *La maestra no se informa cuando pregunta a un alumno, ni tampoco informa cuando enseña una regla de cálculo. “Ensigna”, da ordenes, manda [...]. La máquina de enseñanza obligatoria no comunica informaciones, sino que impone al niño coordenadas semióticas con todas las bases duales de la gramática (masculino-femenino, singular plural, sustantivo-verbo, sujeto de enunciado-sujeto de la enunciación, etc.). La unidad elemental del lenguaje –el enunciado- es la consigna. Mas que el sentido común, facultad que centralizaría las informaciones, hay que definir la abominable facultad de que consiste en emitir, recibir y transmitir las consignas.[...]. En toda consigna, aunque sea de padre a hijo, hay una pequeña sentencia de muerte – un veredicto- decía Kafka.[...]. Nosotros llamamos consignas, no a una categoría especial de enunciados explícitos (por ejemplo el imperativo), sino a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabras que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en el él. Las consignas no remiten, pues únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una “obligación social” . Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo. Una pregunta, una promesa, son consignas. El lenguaje sólo puede definirse por el conjunto de consignas, presupuestos implícitos o*

*actos de palabras, que están en el curso de una lengua en un momento determinado.* (Deleuze-Guattari, 1997: 81,82,84). Habría que agregar solamente que, mientras la concepción del lenguaje de Benjamín no es la concepción capitalista (*Burguesa*), la concepción del lenguaje en Deleuze-Guattari corresponde al actual sistema de cosas; en este sentido la comparación de ambos textos resulta complementaria para comprender qué es el lenguaje, y, en ese sentido es iluminadora.

5) Como está señalado en la edición de Cátedra de *Las Flores del Mal*, en este poema, Baudelaire reúne, tres mitos: el de Ixión, la primera estrofa, el de Faetón, la segunda estrofa, el de Ícaro, la tercera y cuarta estrofas. Lo importante aquí, resulta del hecho de que Baudelaire extrae el factor icárico de los mitos de Ixión y Faetón para componer la voz única de su Ícaro.

6) La tesis de Hugo Friedrich está consignada en el capítulo II Baudelaire, de su célebre libro, *La estructura de la Lírica Moderna*. Friedrich recoge lo que ya desde Rimbaud a Valéry es un consenso: el hecho de que *Las Flores del Mal* son el punto a partir del cual inician muchas de los poetas que aparecen después de Baudelaire.

7) En *La estructura de la lírica moderna*, Hugo Friedrich, afirma que *Las flores del mal*, junto con el *Cancionero* de Petrarca, *El Diván Occidental Oriental* de Goethe, y el *Cántico* de Jorge Guillén, es el libro arquitectónicamente más riguroso de la lírica occidental. Aunque, *Así habló Zaratustra*, no es exclusivamente un poema lírico, como tampoco lo son exclusivamente las obras que cita Friedrich, habría que situarlo también en esta lista.

8) Por ejemplo, la visión que en *Así habló Zaratustra* hay de la ciudad, está sintetizada en el nombre que da título a uno de los capítulos: *Del pasar de largo*. El capítulo es complejo, sobre todo por el hecho de que Zaratustra se encuentra a las puertas de la ciudad con su doble grotesco, *el necio*; es este necio quien le manifiesta a Zaratustra su no lugar en la ciudad, y recordemos que *también Zaratustra es un poeta* (Nietzsche, 1981:189), pero, al contrario de Baudelaire, que asume la ciudad como objeto del poetizar, Zaratustra piensa, desde su doble necio, que nada tiene que hacer en la ciudad; al final del capítulo afirma: *Me produce náuseas también esta gran ciudad, y no sólo este necio, ni en uno ni en otro hay nada que mejorar, nada que empeorar. ¡Ay de esta gran ciudad! –yo quisiera ver ya la columna de fuego que ha de consumirla!* (Nietzsche, 1981:251)

## **CAPÍTULO III**

### **GENESIS Y ESPLENDOR DE LO ICÁRICO EN LA POESÍA LATINOAMERICANA.**

#### **1- GUILLERMO VALENCIA: CROQUIS DE LO ICÁRICO EN EL MODERNISMO.**

Lo icárico se abre por primera vez en la literatura hispanoamericana con el movimiento modernista. El contexto de esta primera apertura no debe parecer extraño: hemos ya dilucidado la relación de lo icárico con las poéticas de Baudelaire y Nietzsche; hemos determinado cómo en estos autores, lo icárico forma una trama compleja con la expresión de la crisis general del hombre occidental en el contexto de la modernidad cuyos contenidos se hacen extensivos a la atmósfera espiritual del movimiento modernista con la particularidad aportada por las condiciones históricas propias de la tierra americana (1), todo lo cual significa que muchas de las dificultades y conflictos en los que se encuentran inmersos los individuos europeos durante el siglo XIX, hallan su propia versión y su propia expresión en los escritores y poetas modernistas.

Al respecto, Rafael Gutiérrez Girardot, a despecho de prejuicios americanistas, pone como punto central para la ubicación del modernismo y la generación del 98,

dentro del contexto de la lírica moderna, *la aceptación de un hecho simple, que no se puede corregir ni condenar a una perspectiva actual: el de la europeización.*(Gutiérrez Girardot, 1987:17); sin este presupuesto histórico, cuya complejidad queda por fuera de del marco de este análisis, sería en extremo difícil la comprensión del modernismo y, en general, de la poesía y la literatura producidas posteriormente dentro de los contextos de los países latinoamericanos; por lo pronto, lo que podríamos sostener es que la valoración del fenómeno de la europeización al que se refiere Gutiérrez Girardot, no se puede limitar a simples categorías morales, sin embargo, dentro del plano estético es más un hecho positivo conforme a que indudablemente estimula y potencia a los poetas del modernismo, y funciona como condición histórica para la revolución modernista. Dicha potenciación, en términos de Saúl Yurkievich, equivale a que *el modernismo opera la máxima ampliación en todos los órdenes textuales. Abarca por completo el horizonte semántico de la época [...]. Produce la primera ruptura del confinamiento de las literaturas comarcanas, una actualización cosmopolita que sincroniza el arte latinoamericano con el de las metrópolis culturales. Literatura no a la zaga sino concomitante de la metropolitana [...]. La poesía modernista es caja de resonancia de las contradicciones y conflicto de su época. Refleja esta crisis de conciencia que generara la visión contemporánea del mundo.* (Yurkievich, 1997:20, 22).

Dentro del movimiento teórico que hemos venido exponiendo, el modernismo se manifiesta como una revolución del lenguaje, cuya implicación remite básicamente a una apertura hacia nuevas posibilidades de intensidad expresiva que abarcan todos los juegos del sentido y el sonido, del sentido como sonido, del sonido como sentido; en otras palabras, si hay una razón por la cual el modernismo es estética y filosóficamente un movimiento fundamental, es por el hecho de implicar una nueva forma de relación

con el lenguaje que permite descubrir o redescubrir las potencias creativas del lenguaje, sus potencias transformativas, y el inmediato espacio de realización de este hallazgo está en el poema modernista, el cual, desde el punto de vista de la teoría del lenguaje expuesta, se presenta como una zona de máxima intensidad expresiva que cubre el amplio espectro de los aspectos humanos, pero, sobre todo, lo que se expresa con dicha intensidad no es nada distinto al lenguaje mismo en su potencia, lo cual permite entender por qué el poema modernista es inmanentemente una celebración del lenguaje, una celebración de sus aperturas expresivas, de sus posibilidades como sonido y sentido, de su esplendor; es en esta precisa dirección que debe comprenderse la tesis que afirma el carácter revolucionario del modernismo en relación al lenguaje, pues, con el modernismo, por primera vez desde los poetas del Siglo de Oro, el idioma español se contempla a sí mismo como un idioma creador; y que este acontecimiento se haya dado en tierras americanas y por hombres americanos, es una parte de aquello que constituye su singularidad histórica y determina su importancia posterior, pues, sin esta revolución de los poetas modernistas no sería posible la poesía y la literatura tanto latinoamericana como española del siglo XX.

Este carácter inaugural del modernismo abarca la primera puesta en escena de lo icárico en la poesía hispanoamericana, y, de acuerdo con nuestra investigación, esta primera escenificación tiene una fecha y un nombre. En el año 1899 se publica en Londres la primera edición de un libro eminentemente inscrito dentro del modernismo: *Ritos*, el autor es el poeta colombiano Guillermo Valencia. Dentro de este libro, compuesto por poemas originales y traducciones de poetas europeos, se encuentra el texto en donde por primera vez el signo de lo icárico, tal y como lo hemos expuesto, abre su manifestación; hablamos del poema *Croquis*; aquí, como en los poemas de

Baudelaire, el espacio es ya el de la urbe moderna; lo icárico está dado por la aproximación vertical hacia la muerte; el verso clave es *cruzó como un relámpago la altura*; el personaje medular es un mendigo; la escena es la de un salto al abismo desde la altura de un puente; el factor decisivo viene dado por el hecho de que este mendigo funciona respecto al poeta como su otro, de ahí que el poema, en tanto escenificación y reflexión sobre la muerte de un ser marginal, se desarrolle también como una escenificación y una reflexión en cuyo espacio es la conciencia del poeta la que asiste a su propia caída, en la caída de su *alter ego*. Citamos el poema completo:

*Bajo el puente y al pie de la torcida  
y angosta callejuela del suburbio,  
como un reptil en busca de guarida,  
pasa el arroyo turbio...*

*Mansamente*

*bajo el arco de recia contextura  
que el tiempo afelpa de verdosa lama  
sus ondas grises la corriente apura,  
y en el borde de los ásperos zarzales  
prenden sus redes móviles  
al canto de los yertos peñascales.*

*Al rayar de un l crepúsculo, el mendigo,  
que era un loco talvez, quizá un poeta,  
bajo el candil de amarillenta lumbre  
que iluminaba su guarida escueta,  
lloró mucho...*

*Con honda pesadumbre  
corrió al abismo, se lanzó del puente,  
cruzó como un relámpago la altura,  
y entre las piedras de la sima oscura  
se rompió con estrépito la frente*

*Era el amanecer. En el vacío  
temblaba un astro de cabeza rubia,  
y con la vieja ráfaga de hastío  
que despierta a los hombres en sus lechos  
vagaba un viento desolado y frío;  
se crispaban los frágiles helechos  
de tallos cimbradores; lluvia densa  
azotaba los techos:  
¡enmudecía la ciudad inmensa!  
y me dije: ¡Quién sabe*

*si aquellas tenues gotas de rocío,  
 si aquella casta lluvia,  
 son lágrimas que vienen del vacío,  
 desde los ojos de la estrella rubia!*  
*Rubia estrella doliente,  
 solitario testigo  
 de la fuga del pálido mendigo,  
 ¿fuiste su ninfa ausente?  
 ¿eres su novia muerta,  
 a los albores de otra luz despierta?*  
*Rubia estrella, testigo  
 de la muerte del pálido mendigo,  
 cuéntame a solas su pasión secreta:  
 ¿fue él acaso tu férvido poeta?  
 ¿en las noches doradas,  
 bajo el quieto follaje de algún tilo,  
 tus manos delicadas  
 le entornaron el párpado tranquilo,  
 mientras volaba por su faz inquieta  
 tu fértil cabellera de violeta?*  
*Rubia estrella doliente,  
 solitario testigo  
 de la fuga del pálido mendigo...*

.....

*Va cayendo la tarde. Soplo vago  
 de insólita pavura  
 mana del fondo de la sima oscura,  
 el cadáver, ya frío,  
 se ha llevado en sus ímpetus el río.*

*Entre la zarza un can enflaquecido  
 lame con gesto de avidez suprema  
 el sílex negro que manchó el caído  
 con el raudal de sus arterias rotas;  
 luego el áspero hocico relamido  
 frunce voraz, y con mirada aviesa,  
 temeroso que surja entre la gente  
 alguien que anhele compartir su presa,  
 clava los turbios ojos en el puente...*

(Valencia, 1955: 67,68)

Sobre este poema inaugural, queremos dejar señaladas cuatro instancias claves: la primera, el espacio de la urbe como nuevo escenario en la poesía hispanoamericana, muestra la inexorable entrada de Hispanoamérica a los procesos de la modernidad;

vemos ya en este poema que el espacio de la ciudad, aunque transicional y ambiguo, mezclando híbridamente lo rural y lo urbano, es ya una *ciudad inmensa*, en donde se advierte una serie de signos de marginalidad en el paisaje que vienen a culminar en la figura del mendigo; la segunda, este mendigo, conforme a que en el poema se convierte en *alter ego* del poeta, muestra ya la condición del artista en el mundo moderno, la soledad, la ruptura con el mundo, la marginalidad, el anhelo romántico encarnado por la remota presencia de *la estrella rubia*; tercera, desde el punto de vista de la poética de lo icárico, el poema logra hipostasiar la figura del mendigo, la figura del poeta y la figura de Ícaro, a través de una cualidad propia de la poesía moderna: la reflexión, pues, en efecto, la voz que trama la escena del poema, la trama, en primer lugar, como escenificación que abarca la primera y la última parte del poema, y, en segundo lugar, como reflexión que abarca la parte intermedia, exactamente la parte donde esta hipóstasis se lleva a cabo, sobre todo por medio de una serie de preguntas que funcionan a manera de conjeturas sobre la identidad de este mendigo; y, cuarta, lo icárico aparece plenamente escenificado en la relación entre la caída y la muerte, aunque hay que señalar que, como acontece en el caso de Ícaro, de Lucifer, de Eforión, del volatinero de Nietzsche, la caída está tácitamente presupuesta, de ella, el poema no nos ofrece más que un breve *croquis*, cuyo trazado, sin embargo, reúne y da justa forma a los elementos de lo icárico, con lo cual el poema se convierte dentro del contexto de la poesía modernista, en la manifestación inaugural de ésta poética.

Treinta años después, en 1931, dentro del contexto general de las vanguardias, aparece *Altazor*, del poeta chileno Vicente Huidobro. Todo lo que en *Croquis* se había dado como esbozo, como dibujo trazado en pocas líneas, en *Altazor* surge plenamente ampliado y realizado, mostrando de paso que el espacio que va del modernismo a la

vanguardia es, como lo manifiesta Octavio Paz, un espacio de continuidad y ruptura, o, como lo proponemos nosotros, de ampliación y desarrollo de muchas de las ideas, preocupaciones y propuestas que caracterizan a la poesía modernista; los mejores ejemplos de ello son, precisamente, *Croquis* y *Altazor*; con relación a *Croquis*, *Altazor* aparece como una superación de la retórica modernista, como un dar un paso más allá del lenguaje; pero, respecto a *Altazor*, *Croquis* aparece como un texto precursor y programático, históricamente necesario.

## **2- VICENTE HUIDOBRO: EL POEMA COMO CUERPO Y COMO ABISMO O EL ESPLENDOR DE LO ICÁRICO.**

*Matad al pesimista de pupila enlutada  
Al que lleva un féretro en el cerebro  
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos*  
Vicente Huidobro.

Unos interrogantes iniciales: ¿Ha sido leído un poema como *Altazor*? ¿Ha sido comprendido más allá de que toda lectura, toda interpretación del poema, no encuentre qué hacer con la naturaleza “defectuosa” del poema? ¿Ha sido *Altazor* comprendido positivamente, es decir, incorporando sus posibles “defectos” como parte activa de lo cantado? o, definitivamente, ¿Debemos aceptar que estos posibles desperfectos, estas posibles fallas, esta caoticidad, estos descuidos, estas caídas, poseen el estatuto de verdaderas taras que compositivamente pesan más que los aciertos, al grado de anular el valor artístico del primer gran poema moderno de la literatura hispanoamericana? En fin, ¿Cómo escapar al maniqueísmo interpretativo, a las valoraciones torpemente maniqueas del poema?

Leyendo *Altazor*, parece, desde todo punto inevitable, no acusar a Vicente Huidobro de una especie de ceguera que lo condujo a situar fallas no deliberadas, yerros estructurales, o como si un *fatum* adverso se hubiese inmiscuido para tramar el fracaso compositivo de una de las más ambiciosas tentativas dentro del contexto de la poesía hispanoamericana. Sin embargo, el hipotético fracaso de *Altazor* en tanto poema, no deja de ser problemáticamente ambiguo, y, en el fondo, nos parece que no va más allá de un reproche inútil o inoperante para efectos de una lectura del poema que busque comprender la tentativa huidobriana. Es un poco lo que sucede con un “ajuste de cuentas” como el que realiza el poeta Enrique Linh respecto a la figura de Vicente Huidobro, pero que afecta también a *Altazor*. Pese a la desencantada justeza de muchos de los juicios que promueve Linh, y sin que sea el objetivo una refutación pormenorizada de este importante ensayo, consideramos que la crítica de Linh a *Altazor*, tiene como consecuencia la pérdida de la singularidad del poema, como por ejemplo, en el instante en que el texto discurre de esta manera:

*Frente a este poema babélico que es hoy en día, en parte una ruina inservible, en parte una cantera o bien un ejemplo edificante de lo que no debe hacerse por ningún modo de manera análoga, ya no sólo se pueden apreciar las oscilaciones de un hombre de transición respecto de sus encontradas ideas, de las que el poeta hace explícitamente derroche en el Primer Canto. Esas trizaduras se hacen visibles también en el cuerpo mismo de la poesía de Vicente Huidobro, que se despedaza a lo largo del poema.*

[...]

*Yo creo que el poema no sufriría una lesión orgánica si se le suprimiera parte de sus miembros: las ramas de un árbol que ganaría con la poda, pues *Altazor* está hecho como la naturaleza hace un árbol. Lo que hace la unidad relativa del poema, antes que una organización determinada del mismo, es*

*algo por lo cual justamente postula la imposibilidad de tal organización: la conciencia que lo atraviesa de parte a parte y que se ramifica por él, de una crisis de la realidad -«no hay bien ni mal ni orden ni belleza»- a la que se esfuerza por sustituirse «el poema creado en todas sus partes como un objeto nuevo». (Linh, 2002).*

Quizá fuese posible concederle la razón al pesimismo interpretativo que embarga estas palabras; incluso, a favor de ellas podríamos afirmar que la poda a la que se refiere Linh no deja ser un fenómeno recurrente cada vez que un lector se salta o prescinde, por ejemplo, de los ciento noventa y un versos del canto V, referente al molino, o, incluso, de los dos últimos cantos, como si en efecto no existiera la necesidad de su lectura. Por nuestra parte, aspiramos a que la actitud frente al poema de Huidobro sea contraria a las interpretaciones pesimistas y negativas, contrarias a la postura de juez, bajo la cual se ampara la lógica que determina qué esta bien o qué esta mal, qué sirve o qué no sirve; pero ello tampoco quiere decir que pretendamos interpretar “optimistamente” el poema pasando por alto “ajustes de cuentas” como los que realiza Linh, saludables hasta cierto grado para una perspectiva crítica, pues ayudan a situar los pies sobre la tierra respecto de posturas encomiastas que simplemente están presas del deseo de ver en el poema una “obra maestra”, pasando por encima de cualquier posible problema.

En este sentido, para dar un solo y breve ejemplo de las dificultades de un texto como *Altazor*, la recepción de Nietzsche en el poema resulta profundamente problemática, al punto que no podríamos declarar que *Altazor* sea un poema nietzscheano, por más que el poema en algún momento declara la muerte de Dios, o que sea un poema anticristiano y anticatólico, por más que declare: *morirá el cristianismo*

*que no ha resuelto ningún problema/ que sólo ha enseñado plegarias muertas* (Huidobro, 1989:111); hablaríamos más de un nietzscheanismo que estaría en consonancia con el carácter “babélico” del poema, pero no un Nietzsche asumido en profundidad, sino un Nietzsche como recortado y pegado a un modo cubista, un Nietzsche que de ningún modo podríamos decir que funcione orgánica y coherentemente en la totalidad de la poética de *Altazor*, pero, reiteramos, no es este el punto de vista interpretativo que mejor nos parece para comprender el poema en su especificidad; es decir, nuestra intención en este trabajo está lejos de querer corregir al poeta: queremos comprender a *Altazor* positivamente, incluso, nuestra propuesta consiste en formular una perspectiva interpretativa que brote de la interioridad misma del poema, con lo cual pensamos que hemos hallado una manera de integrar esa inconsistencia, o esa incongruencia, o esas posibles fallas a la naturaleza o a la esencia misma del poema; nuestro objetivo no es podar el árbol para comprenderlo o perfeccionarlo, sino tomar el árbol en toda su imperfección, en toda su locura, en toda su extrañeza.

Y el cumplimiento de este objetivo está en directa relación con la exposición de la poética de lo icárico. Al respecto, debemos especificar dos puntos: en primer lugar, lo icárico, es decir, la caída, no nos ha parecido un tema entre otros dentro del poema; en esta dirección, la hipótesis que vamos a desarrollar es la siguiente: lo icárico constituye la sustancia misma del poema, afecta la forma y el fondo, elabora su propia gramaticalidad, *podríamos incluso decir, que el poema es una sola gran metáfora traducida en la caída de Altazor*, (Moscoso de Cordero, 1987:149). O, como hemos afirmado ya, un punto de vista interpretativo cuyo valor consiste en que permite una explicación y una comprensión holística de *Altazor*, incluyendo sus hipotéticas fallas,

sus empantanamientos o fracasos. Consideramos entonces que este preciso modo de asumir el poema, es el punto por el cual nuestro trabajo puede diferenciarse respecto a otros trabajos en los que se aborda la caída (2).

En segundo lugar, y, como inmediata consecuencia de lo anterior, lo icárico es una perspectiva interpretativa radicalmente positiva, nace del deseo de vivir el poema, y de comprender el poema, no a partir de preceptos exógenos al texto, no a partir de lo que se pueda pensar que debe ser un poema, sino a partir de la misma textualidad del poema asumida como un hecho inexorable; todo lo cual implica que si bien lo icárico tiene una historia, tal y como hemos tratado de exponerlo en los dos primeros capítulos, la singularidad de *Altazor* radica en que su textualidad se manifiesta como una encarnación de esta poética, cuya dilucidación consiste precisamente en el intento por demostrar que la caída se encuentra más allá del nivel que ocupa cualquier posible tema del poema. La caída es un centro que abre el poema y lo reúne en torno a sí, o que lo determina en todos sus elementos, que lo organiza o lo desorganiza, es la ley de su entropía, el juego que se dice y que al mismo tiempo dice, su diseminación es vertical, y esta verticalidad irradia tanto en lo micro como en lo macro; en otras palabras, su preeminencia se explica a partir del modo como afecta el lenguaje del poema en su totalidad.

De Ícaro a *Altazor* vemos, entonces, trazado un solo movimiento que pasa, recoge e incorpora toda la experiencia icárica, incluyendo la experiencia de Lewis Carroll. El lugar de *Altazor* dentro de la poética de lo icárico está dado por el hecho de que Huidobro eleva la experiencia icárica a su máxima potencia, la explora en su lenguaje, la despliega en toda su plenitud expresiva, partiendo precisamente de ese límite donde hemos visto que el mito calla, desarrollando a fondo la relación que se abre

entre el lenguaje y la verticalidad, con lo cual podemos afirmar que por primera vez en la poesía occidental, lo icárico se cumple en todos sus elementos y se convierte por ello en la sustancia misma de un poema, y, en esa medida, como intentaremos presentarlo, la comprensión de un poema como *Altazor* se halla en estrecha relación con la comprensión de la poética de lo icárico, lo que a su vez significa exponer el modo como esta poética determina el ser mismo del poema, entendido como su propia sustancia expresiva.

Si pensamos en *Altazor* como el personaje del poema (*Soy yo Altazor el doble de mí mismo*) (op.cit.:111), y si pensamos en la caída hacia la muerte como la trama que otorga unidad argumental al poema, y como aquello que propiamente le acontece a dicho personaje (*La caída sin fin de muerte en muerte*) (op.cit.:115), *Altazor* es Ícaro, es Lucifer, es Cristo, es el Euforión de Goethe, es el volatinero de Nietzsche: con todos ellos comparte la experiencia del abismo, como aproximación vertiginosa hacia la muerte:

*Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte.*  
(op.cit.:104).

[...]  
*Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto.* (op. cit.:105).

[...]  
*Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, ruedo entre las nubes de la muerte.* (op.cit.: 106).

[...]  
*Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir, y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo.* (op.cit.:107).

[...]  
*Eres tú el ángel caído*

*La caída eterna sobre la muerte.*  
(op.cit.:115).

De este modo, Altazor se agrega a la galería de los héroes icáricos que hemos revisado en el marco de este trabajo, desciende de ellos, y, como lo afirmamos, recoge la experiencia icárica, incluso –y esta afirmación que viene es un aspecto decisivo para el modo como funciona la poética de *Altazor*– tal y como lo propuso Baudelaire en el siglo XIX y como lo propone por primera vez en el contexto de la poesía hispanoamericana Guillermo Valencia con su poema *Croquis*, Altazor, en tanto Ícaro, no es solamente áquel que se precipita desde las alturas, sino que Altazor además es un poeta:

*Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas.* (op.cit.:106.).

[...]

*Soy el ángel salvaje que cayó una mañana  
En vuestras plantaciones de preceptos  
Poeta  
Antipoeta*  
(op.cit.:118).

Esta determinación, que indudablemente Huidobro recoge de Baudelaire, se constituye en pieza clave para la maquinaria poética de *Altazor*, con base en dos puntos de vista: primero, tal y como lo habíamos señalado en Baudelaire, que el poeta sea un Ícaro, un Ángel Caído, es signo de la condición marginal del poeta en el contexto de la modernidad y de la conciencia que el poeta tiene del cambio histórico que genera esta nueva condición, sin embargo, Huidobro agrega una nueva determinación: este poeta, que en Baudelaire transita por los parajes periféricos de la urbe, que encuentra belleza en lo feo, y que en muchos aspectos arremete contra el orden y la moral establecida, en

Huidobro pasa a ser el *antipoeta*, una figura que es preciso entenderla, no necesaria o absolutamente como antagónica del poeta, sino una figura que aparece como *anti*, a partir de la necesidad de establecer una crítica al poeta en tanto ha pasado a encarnar una noción que ya, desde la perspectiva iconoclasta y libertaria de las vanguardias (3), había envejecido absorbida por el orden burgués positivista y su filosofía del progreso, domesticada; y en este mismo orden de ideas, así como el poeta se convierte en un antipoeta, así también la poesía se convierte en una antipoesía, y el poema en un antipoema; ello explica, por ejemplo, que desde el contexto del canon modernista (4), el carácter definitivamente anticlánico de *Altazor* se revele como desmesura, como rompimiento, como desorden (*canta el caos al caos que tiene pecho de hombre*) (op.cit.:112); en definitiva, lo que ha cambiado es la idea de perfección formal, como valor que garantiza la jerarquía estética de la obra de arte; ahora bajo la óptica de las nuevas concepciones estéticas, (dadaísmo, cubismo, futurismo, surrealismo, creacionismo), lo que se juega es la idea de la máxima libertad expresiva que, por ejemplo, desde la óptica de un estudio sobre las figuras literarias, puede ser expresada de la siguiente forma:

*Huidobro compone su gran poema Altazor, valiéndose de un sinnúmero de figuras gramaticales de todo orden: paranomasias, retruécanos, juegos epéuticos, hipérboles, símiles, hipérbaton, anáforas, polisíndeton, asíndeton, derivaciones, sinestias, aliteraciones, descoyuntamientos, creación de palabras por intercambio de sílabas y fonemas, caprichos y malabarismos de toda clase que no podrían encasillarse en ninguna categoría gramatical. (Moscoso de Cordero, 1987:149).*

En segundo lugar, entendiendo ese estatuto de poeta o antipoeta, como aquella condición en la cual se manifiesta con plenitud la posibilidad de expresar lo que hasta el momento, a excepción de Lewis Carroll, no había sido dicho, habría que pensar al

antipoeta huidobriano, no necesariamente como lo antagónico del poeta, sino como la condición que abre para el poeta la posibilidad del decir poético, revoluciona esta posibilidad, y, si se quiere pensarla con relación a lo realizado por el modernismo, la exaspera, la hace estallar en una pirotecnia fantástica, y es aquí en el espacio de esta revolución donde empieza a revelarse la clave de la encarnación huidobriana de la poética de lo icárico, en la medida en que aquello que está en juego en esta encarnación, es ahora la caída misma del poeta como condición actual e inmanente, por tanto, es ahora, precisamente al poeta, a quien corresponde expresar este hecho en el instante mismo de su acontecer.

Hasta aquí podríamos pensar que el trabajo de Huidobro queda fijado simplemente en el hecho de desentrañar a la manera de un arqueólogo, lo que antes, en los anteriores héroes icáricos, estaba sumergido bajo la elusiva brevedad del relato mítico, pero Huidobro ha avanzado mucho más allá: ha intuido la posibilidad poética de la caída, y ha hecho de ella –como lo hemos venido manifestando– la totalidad poemática; ha involucrado el mismo ser del poema en el movimiento de la caída, o, para ser más precisos, el poema y la caída forman una sola y misma sustancia expresiva que sólo por medio del análisis es posible distinguir bien como caída, o bien como poema.

De este modo es necesario decir, con el objetivo de una comprensión histórica, que si Huidobro dice la caída, y al decirla, hace de ella el movimiento total del poema, la condición de posibilidad de este decir depende, en buena parte, de la apertura que en su momento implicaron las vanguardias con relación al lenguaje y al poema. No se trata aquí de repetir lo que ya numerosos críticos han indicado sobre el significado de la vanguardia y sobre la compleja relación de Huidobro con ella; nos basta afirmar que sin

ese sentido de la máxima libertad gramatical, sin ese arduo operativo de rompimiento o desmonte de la razón y la moral, sin la apertura onírica que tienen como base tanto las aventuras creativas de Arthur Rimbaud, del Conde de Lautremont, de pintores como Van Gogh y Munch, agregando a ello las investigaciones del psicoanálisis sobre el sueño, sin el expresionismo y su postura crítico-reflexiva sobre la naturaleza del arte y la condición hombre (5), sin la inconformidad y la rebeldía que anima la aventura dadaísta, sin la iconoclastia del futurismo y su deslumbramiento optimista por el dinamismo de las máquinas en la modernidad, sin los hallazgos que realiza el cubismo de una nueva técnica expresiva y representacional de lo real, es decir, sin el collage o el simultaneísmo, sin los postulados del ultraísmo en cuanto a los poderes o la hegemonía de la metáfora, sin el sentido del juego, la magia y el humor surrealista, sin la ironía y la crítica, y, en general, sin la exasperación de la crisis espiritual de occidente entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, este decir lo que hasta el momento había sido indecible, no hubiera podido darse con la plenitud con la que ocurre en un poema como *Altazor*. Con todo ello lo que deseamos dejar señalado va simplemente en dirección a que los movimientos de vanguardia son un punto de vista necesario para entender muchos de los aspectos tanto formales como de sentido que ocurren en *Altazor*, pero, para efecto de nuestra investigación del poema, este punto de vista resulta más bien transversal, o actúa como un marco histórico de referencia.

De este modo, podemos afirmar que aquello que Huidobro hace, es dar desarrollo al mito icárico a partir de las posibilidades expresivas resueltas por la apertura vanguardista, o lo que significa lo mismo: expresar lo que sucede con el lenguaje durante el trayecto vertical, expresar la verticalidad como lenguaje; sin embargo, el lugar de *Altazor* dentro de la poética de lo icárico va un poco más allá del hecho de dar

expresión a lo que el mito había callado. Hemos afirmado que lo icárico constituye la sustancia misma del poema, con ello lo que queremos poner en evidencia es que, si bien, este decir la caída es un decirlo respecto a un alguien que en cierta medida, para efectos de un modo de interpretar el poema, podríamos ubicarlo en un “afuera” del poema, como si el personaje Altazor fuera un trasunto del hombre occidental, este decir la caída ocurre con relación directa al “personaje” del poema que no es del todo referencial, pese a que en algún momento Huidobro se identifica con Altazor.

Lo inmediatamente propuesto adquiere mayor claridad, si consideramos que es Altazor quien cae, Altazor en tanto personaje de la ficción y en tanto poeta que dice su caída, pero entre el caer de Altazor y el decir su propia caída, no media ningún espacio distinto al espacio del poema; el espacio referencial que tendría posiblemente que estar mediando, ha sido eclipsado por el poder de la ficción, por ello mismo, este eclipsamiento corresponde al punto preciso donde la ficción instala su soberanía, lo que no ocurre, por ejemplo, en el relato de Castaneda citado al final del capítulo segundo. A diferencia de *Altazor* y pese a que el relato sucede también en primera persona, Castaneda hace mediar una distancia entre la narración y lo narrado, distancia que es temporal y espacial: la experiencia narrada ha sucedido en una “realidad” anterior fechable, de modo tal que aquello que hace la narración es reconstruirla, evocarla, traerla de ese pasado que funciona como referencia respecto al relato, es decir, la “verdad” del texto, por una necesidad misma del texto, está por fuera de su espacio (tal y como sucede en el testimonio). En *Altazor*, en cambio, esta mediación no forma parte de la posibilidad de lo escrito; su abolición es todo un proceso textual: empieza a tomar forma desde el mismo prólogo del poema hasta cobrar supremacía en los cantos VI y VII, cuando el lenguaje mismo del poema deviene sin mediación alguna los sonidos de una conciencia que cae como poema, y en el poema de esa caída, o que al caer se abre

en sonidos que, a la vez que escenifican la caída, son la caída misma, de modo que el espacio de esta caída que afecta radicalmente el lenguaje, no es otro que el espacio mismo del poema, que ya no refiere la caída como algo que pudiera estar en un hipotético o indeterminado afuera del poema, sino que la encarna en su materialidad misma: el poema ya no representa, el poema aspira a la máxima presencia en el instante mismo de su propia presentación.

Respecto a la complejidad de esta encarnación, observemos, por ejemplo, el modo como funciona la metáfora del paracaídas, sobre todo en el prefacio, cuya configuración aparece cercana al relato; en las catorce secuencias que hemos extractado de esta primera parte, la palabra “paracaídas” no cierra en ningún momento su vínculo con la función del objeto que modula la velocidad del descendimiento:

1) *Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas” he aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae .(op.cit.:104).*

2) *Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte. (op.cit.:104).*

3) *Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente, tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. (op.cit.:105).*

4) *Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos .(op.cit.:105).*

5) *Tomo mi paracaídas, y del borde de mi estrella en marcha me lanzo a la atmósfera del último suspiro. (op.cit.:105).*

6) *Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la utilidad de sus esfuerzos. (op.cit.:105).*

7) *Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas. (op.cit.:106).*

8) *Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas.* (op.cit.:106.).

9) *La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.* (op.cit.:107).

10) *Ah mi paracaídas, la única rosa perfumada de la atmósfera, la rosa de la muerte, despeñada entre los astros de la muerte.* (op.cit.:108).

11) *Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.* (op.cit.:108).

12) *Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.* (op.cit.:108).

13) *Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quiere segar al creador.* (op.cit.:108).

14) *Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable.* (op.cit.:108).

En cada una de estas secuencias, el paracaídas sigue remitiendo figurativamente al objeto que aminora la velocidad de la caída y permite los juegos con el espacio; sin embargo, también en cada una de las secuencias, sin duda debido a las corrientes lúdicas del poema, y en grados distintos, la referencialidad del paracaídas vibra contra sus límites, parpadea, oscila ya entre la realidad y la fantasía; así, por ejemplo, en las secuencias cuatro, cinco y seis, la mención de un espacio cósmico le da un carácter mítico y fantástico a este descenso, así como la mención de la Virgen, en la secuencia siete, anuncia la importancia de lo sagrado y lo femenino que vendrá a estallar en el canto II; en la novena secuencia, la metafóricidad se hace mucho más evidente en dirección a situar la “vida” como el espacio propio de la caída, pudiendo, a partir de esta metáfora, inaugurar un desciframiento en dirección a una lectura del poema como expresión del vitalismo, al tiempo que vitalismo de la expresión. En la novena secuencia, la doble mención de la rosa, por su prestigio poético, carga de cierto lirismo a

este paracaídas. En las tres siguientes secuencias, la triada huidobriana: hombre-poeta-mago, cuyos componentes funcionan como cualidades constitutivas o como modos de expresión de la figura de Altazor, se ve dotada de su paracaídas “maravilloso”, y en cada uno de los tres casos, el “como” funciona como invitación y preparación metafórica para la caída como poema, y para el poema como caída; mientras tanto, en la tercera y en la octava secuencia podríamos hablar de una especie de “devenir” caballo del paracaídas, lo cual permite pensar que, bien como caballo o bien como paracaídas, lo que se pone en evidencia es el intenso y positivamente arbitrario dinamismo de *Altazor* comprendido en cuanto texto.

La evolución de estas catorce secuencias se prolonga hacia el canto I, con dos secuencias más: la número quince, en cuyo contexto el paracaídas aparece más cumpliendo una función alegórica, pero ,sobre todo, asociado a los “prejuicios”, indica que no sólo este paracaídas es exclusiva metáfora de lo poéticamente bello; el círculo queda cerrado con la secuencia número diez y seis:

*15) El que cayó de las alturas de su estrella  
Y viajó veinticinco años  
Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios  
Soy yo Altazor el del ansia infinita.(op. cit.:111).*

*16) La palabra electrizada de sangre y corazón  
Es el gran paracaídas y el parayos de Dios. (op. cit.:125).*

Es decir, con estas dos últimas secuencias, pero sobre todo con la número diez y seis, se plantea de modo claro y decisivo, a través de la hipóstasis metafórica del objeto paracaídas, y de la palabra (el lenguaje), la hipóstasis entre la caída y el poema; el movimiento es complejo en cuanto a sus consecuencias: el paracaídas, cuya función es modular la velocidad de la caída, resulta siendo la misma palabra (el lenguaje) con la

que está escrito el poema; pero si pensamos que el paracaídas desciende, cae, debemos pensar que es la palabra, el lenguaje, el poema mismo, lo que al tiempo que modula la velocidad de la caída, es también esa misma velocidad, cuyo carácter no depende de ninguna uniformidad, esto es, varía de acuerdo a la ley impredecible de su juego, permitiendo con ello que el poema-caída pueda ser percibido como distintas zonas de velocidades cambiantes, no necesariamente inconexas, pero tampoco no necesariamente conectadas o desconectadas de la misma forma, o no siempre los conectores funcionando con armónica simetría, a veces, por ejemplo, dependen de la continuidad de la forma, a veces de la continuidad del sentido, a veces de la continuidad del sin sentido, a veces del simple sonido, a veces mezclándose todo, como en el caso de la extensa secuencia del molino, donde la velocidad del poema gira sobre sí misma como el mismo “molino” que esta en juego, con una monotonía gratuita, exasperante, claustrofóbica, pueril, *una suerte de fijeza abismante o de inmovilidad vertiginosa se apodera del texto* (Sucre, 1985:106), todo un juego que sin duda proviene de los recursos de la poesía dadaísta (6), pero que no deja de aludir a significaciones esotéricas que recuerdan la repetición incesante de mantras y que, desde la perspectiva de la caída, implica para el poema una especie de éxtasis circular y regular en la verticalidad del trayecto.

Aquello que habría que agregar a esta dilucidación tiene que ver con que este “paracaídas” huidobriano, en tanto metáfora del poema y en tanto poema mismo, es en realidad un objeto mutante: sus mutaciones corresponden exactamente a la red de imprevisibles, desconcertantes, caprichosos designios que, como poema, *Altazor* manifiesta; de este modo, por ejemplo, el canto VII sería un “paracaídas” cuya forma se relaciona ya con una desobjetivación radical; es decir, conforme a que ahora se trata de

un devenir “asignificante”(7) del poema, se involucra un devenir contrafigurativo del objeto paracaídas, algo así como una definitiva versión y subversión surrealista del objeto, como un devenir agramatical, o una “catástrofe en la gramaticalidad” del paracaídas, tanto como una catástrofe en la gramaticalidad del poema; ello, según las condiciones de nuestra lectura, es un hecho enteramente activo dentro del poema (*Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal*) (op. cit.:115), que no puede de ningún modo funcionar como base para sustentar su fracaso.

Ahora bien, desde la perspectiva de esta gramaticalidad, del modo como está ordenado el poema tanto en lo macro como en lo micro, la presencia de la caída otorga el sentido de todo aquello que desde “los cataclismos en la gramática” sucede con el poema, pues, en efecto, tal y como no han dejado de señalarlo muchos de las aproximaciones críticas al poema, puede señalarse, por ejemplo, la crisis de conexión o continuidad entre los distintos cantos; pareciera a simple vista no existir una ley interna que permita cifrar las causalidades del poema, lo mismo ocurre a nivel de las diferentes zonas al interior de los cantos, aunque las discontinuidades o la desconexiones puedan resultar menos drásticas debido al ritmo interno; así, todo aquello que en el poema, y desde cierta perspectiva de lectura, puede interpretarse como fracaso, como discordancia, como ceguera, como gratuidad, como lo que sobra o lo que estorba, como lo que atenta contra la ley misma del texto, como lo que transgrede arbitrariamente, como lo que divaga sin relación a nada, como lo que irrumpe para arruinar o negar la estructura, como aquello que podría podarse, amputarse, el exceso que yerra, la desmesura en la falta, la perentoria insolvencia, el despilfarro aéreo, *la bella locura en la vida de la palabra*, o, *la catástrofe preciosa en los rieles del verso* (op. cit.:134), en fin, todo el conjunto de acontecimientos textuales que en el poema pueden ser

localizados como fallas que, de no estar ahí, harían del poema, por fin, el poema que se quiere, todo ello, interpretado desde la perspectiva de la icárico, adquiere un nuevo sentido enteramente positivo: se trata de la puesta en juego de la suprema ficción de un cuerpo-conciencia que se abre, que es abierto por la verticalidad del trayecto, y que al abrirse, entra en zonas de imprevisible variación: un psiquismo verdaderamente loco, roto, pero al mismo tiempo deviniendo lenguaje, poema, tentativa poética.

La suprema ficción de Altazor consiste precisamente en la forma como todas las circunstancias parecen haberse confabulado para dar lugar al poema de la caída, al poema como caída, a la caída como poema, e incluso, como parte de la misma exigencia de la ficción: a la caída del poema hacia el límite de sus excesos. La suprema ficción consiste entonces en que el poema mismo juega a su fracaso, a su imperfección, a su insolvencia, y habría que preguntarse si este juego inaudito de la *poiesis* altazoriana no llega a ser, si no perfecto, tan extremo, que, efectivamente, la interpretación sobre su fracaso, que cuenta a su favor con todo un amplio conjunto de evidencias textuales que en tal sentido pueden interpretarse, no es parte de la verdad del poema, del ambiguo juego de una verdad, que, no obstante estaría también afectada, fracturada por la verticalidad que nosotros hemos asumido como la sustancia del poema, e incluso de su verdad, ya que dicha verticalidad abarca de modo profundo todos los acontecimientos discursivos, constituye, como lo hemos anunciado en el capítulo primero, un estado de excepción en el orden del mundo, un movimiento de aproximación a la muerte que altera la gramaticalidad de lo que acontece; es decir, como suprema ficción, *Altazor* consiste, no sólo en conseguir *cantar-gritar-dibujar-vivir-ser* la caída como relación con la muerte, sino en *cantar-gritar-dibujar-vivir-ser* la muerte en tanto se acerca a ella con/en su propia textualidad, figurándola como parte constitutiva de la ficción, y, para

conseguirlo, el poema mismo ha tenido que ceder a todas las violencias, o a esa violencia radical de la cual ni siquiera escapa la propia tentativa de decir la muerte y la caída; ello, Huidobro lo ha adivinado muy bien, lo ha padecido en la forma de la larga demora que le implicó la escritura del poema, pero sin que pese a ello, haya podido hacer nada distinto que seguir el inexorable designio de su obra, plegarse a ese movimiento mediante el cual el poema ha devenido *las palabras con fiebre y vértigo interno*. (op. cit.:122).

Lo anteriormente expuesto, pone en evidencia la penetración de la poética de lo icárico, tanto como el casi inconcebible movimiento que Huidobro propone respecto a esta poética. Este movimiento queda resumido en la siguiente formulación: hacer del lenguaje (el poema) el espacio mismo de la caída, o como ya lo hemos venido precisando, hacer que caída y poema formen una sola sustancia expresiva, *un solo y rizomático cuerpo sin órganos*; de ello depende en su totalidad que uno de los movimientos de *Altazor* sea romper con la referencialidad que sitúa el ser del poema en un afuera del poema; en otras palabras, la posibilidad de la soberanía del objeto estético, extremada por los movimientos de vanguardia, Huidobro la resuelve por medio de su hipóstasis, al mismo tiempo que esa hipóstasis es la explicación del cómo y el porqué de la autonomía de un poema como *Altazor*, con lo cual queremos dejar señalado que dicha autonomía, si bien históricamente tiene su origen en el pensamiento vanguardista sobre el objeto estético, en Huidobro es interiorizada como una necesidad profunda del texto, se corresponde con la más esencial del poema, se funde con su propia causalidad. Desde esta perspectiva, vale decir como lo propuso Huidobro a través de sus manifiestos, el poema no sirve a la naturaleza, no imita lo que ella produce, no la referencia, sino que ahora busca obrar creativamente como la naturaleza:

*El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo y sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”*

*Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. (op. cit.:293,294).*

aunque vale de nuevo aclararlo: si bien es cierto que *si la poesía de Huidobro se proyecta hacia el mundo no es para hacer un recuento, mucho menos un inventario de la realidad* (Sucre,1985:95), no por ello quedan exceptuadas de modo absoluto las posibilidades de que el poema se abra a la “realidad”, a la “historia”, o al “mundo”, principalmente en instancias donde el poema adquiere matices biográficos, y estas intermitentes aperturas son explicables también a partir de ese fluir del texto que en su nómada errancia, busca integrar la mayor parte de aristas posibles a la extrañamente poliédrica y porosa figura del poema:

*Nací en el siglo  
En que moría el cristianismo  
En su cruz agonizante*

*[...]  
Hace seis meses solamente  
Dejé la ecuatorial recién cortada  
En la tumba guerrera del esclavo paciente  
Corona de piedad sobre la estupidez humana  
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919  
Ya la Europa enterró todos sus muertos  
(op.cit.: 111)*

Sin embargo, ya no se trata de una función exclusivamente referencial, más bien diríamos que se absorben pedazos de la historia y se los subsume en el manar del caos positivo y creativo del poema como fragmentos, o como otras direcciones más en lo que sucede en la textualidad; esta especie de clausura puede expresarse también en los

términos siguientes: el poema abre de modo absoluto el espacio que lo posibilita, crea ese espacio, y ese espacio no es otro que el poema que expresa la caída; el espacio de la caída y el decir la caída son el poema mismo, o como lo declara Guillermo Sucre: *lo que él (Huidobro) busca sobre todo es crear un espacio verbal, un campo de relaciones y fuerzas*. (Sucre, 1985: 92), y este aspecto aparece por fin en todo el poder de su evidencia a partir de los dos últimos cantos cuando el poema se convierte en los sonidos que, interpretados muchas veces como el lugar del poema donde sucede precisamente la muerte del lenguaje, *la desintegración total* (Sucre, 1985:107) y el lugar donde con más definitiva radicalidad el poema fracasa, son, en el contexto interpretativo de la poética de lo icárico, tanto los efectos de la verticalidad descendente, como la apertura del lenguaje a una posibilidad que ya no es la significativa (8).

Pero aquí también Huidobro va un poco más allá de la ruptura de esa referencialidad o de la crisis en la cual la ha situado: el cuerpo que cae no es tampoco un cuerpo exterior al poema, el cuerpo que cae está en el poema, como el poema mismo, o, para decirlo de un modo más específico: es el poema mismo ese cuerpo que el poema dice que cae; todos los movimientos del lenguaje, y en el lenguaje, que un crítico como Saúl Yurkievich describe respecto a *Altazor* (9), son en realidad lo que sucede con un cuerpo en la caída, y respecto a lo cual, el contraste con el relato de Castaneda resulta un ejemplo clarificador en la medida en que en ambos textos la caída fractura el yo, abre el lenguaje, lo desentumece (*gimnasia astral para las lenguas entumecidas*) (op. cit.:134), crea una gramaticalidad distinta, reclama la posibilidad de lo fantástico, restituye la magia del lenguaje. La frase de Bachelard que hemos citado en el primer capítulo, *mi caída crea el abismo*, cobra aquí pleno sentido realizativo pues, ese crear el abismo sucede en el lenguaje y sucede como lenguaje, de tal forma que en la totalidad

de *Altazor* actúa una correspondencia fundamental entre lo que dice el poema, la caída, y lo que es el poema, esa misma caída; y el campo de esta correspondencia se hace extensivo al cuerpo de Altazor que cae y al poema que dice esa caída, a partir del modo como podríamos decir también que cuerpo y poema están consubstanciados; de ello resulta ser un sugerente testimonio el simbolismo del siete (10): estos siete cantos que configuran la totalidad del poema y que si bien están interrelacionados al menos por la contigüidad, también pueden tratarse como zonas independientes, corresponderían a los siete *chakras* o centros de un cuerpo, y si entendemos los cantos como una especie de *chakras* o ruedas de energía, podemos comprender que de aquello que se trata es de siete estallidos distintos producidos por la verticalidad, pero también articulados por la experiencia de ese movimiento.

En este sentido, la verticalidad es la columna vertebral que explica la eclosión verbal de cada canto, pero que al mismo tiempo impide la absoluta discontinuidad o desconexión en el sentido, la ruptura irreconciliable de los fragmentos, es decir, la verticalidad en *Altazor* funciona al modo de una paradoja: como factor unificante y dispersante del poema. Esta verticalidad, de acuerdo a la poética de lo icárico, es un movimiento de aproximación a la muerte, de ahí que finalmente, como lo propusimos al inicio, el decir de *Altazor* sea un infinito decir esa muerte, un infinito exponerse al exceso y a la violencia de ese decir la muerte que, no obstante, no deja de ser una experiencia totalmente afirmativa, aún en esas instancias del poema en que las palabras del poema no tienen nada que ver con la significación; este no tener que ver nada con la significación, que se interpreta como el fracaso del poema y del lenguaje, precisamente desde una *semiótica del significante*, para la cual su propia muerte es la muerte del lenguaje, no es ninguna muerte como hecho negativo, sino que es una definitiva

apertura del lenguaje a otras posibilidades que ya no tienen nada que ver con la significancia. Un modo de comprender la propuesta final del Altazor, su *Ai a i ai i i i i o ia*, es pensando que se trata ya de acontecimientos, pruebas de que el lenguaje tiene otras posibilidades de funcionar más allá del juego significante/significado, por consiguiente, lo icárico en Altazor es finalmente la expresión de una posibilidad y de una potencialidad; no en vano –dentro de la poesía hispanoamericana y por todo aquello que implica con relación a la poética de lo icárico– este poema resulta un texto fundacional, o lo fundacional de este poema puede muy bien sustentarse a partir de la jerarquía dentro de una poética a la cual conduce, como hemos dicho, a un nivel de máxima expresión.

### NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

1) Al respecto, Octavio Paz dice: *El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios-, al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del romanticismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo.[...] Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo, y de ahí que se empeñen en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria, y sobre todo como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y la visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético.* (Paz, 1985:77,78). A las palabras de Paz habría que agregar el hecho de que los movimientos de independencia respecto a España crearon, por ese mismo hecho, las condiciones psicológicas para que algunos espíritus, al entrar en contacto con los movimientos finiseculares franceses y en general europeos, hallaran un camino propio para empezar a expresar la singularidad del ser latinoamericano.

2) En el proceso de elaboración de este trabajo, no hemos logrado tener acceso a mucha de la bibliografía sobre *Altazor*, pero en la que hemos podido revisar, la tendencia respecto a la caída oscila entre un muy breve señalamiento, como ocurre en casos como el de estudios como Moscoso de Cordero, o como las alusiones del Octavio Paz en *Los Hijos del Limo*, y entre una perspectiva más bien temática como la planteada por Federico Schopf, que, aunque señalan el lugar de importancia de la caída: *la caída es el acontecimiento central del poema* (Schopf, 2002), e incluso, percibiendo el vínculo de la caída con el ser mismo del poema, y desarrollando intuiciones muy similares a las nuestras: *Pero el poema mismo es una caída* (Schopf, 2002), termina interpretando la caída negativamente: *Este movimiento -en que el sujeto es su caída- conduce a su desintegración y a la desintegración del lenguaje, a su dispersión y su suspensión, a su nadificación en el espacio y en el tiempo inconmensurable. En este justo sentido, Altazor -como lo ha observado Guillermo Sucre- es un poema del fracaso, que expresa y representa la desmesura y la imposibilidad de una aspiración a lo absoluto.* Lo que Federico Schopf interpreta como fracaso del poema (asociando la caída a ese fracaso),

no es, desde nuestro punto de vista, ni fracaso del poema, ni fracaso del lenguaje; el error de ellos se halla en interpretar la clausura del *signo lingüístico* como fracaso total del lenguaje, porque, en efecto, lo que sucede en *Altazor* tiene que ver con la suspensión del lenguaje en su función significativa, pero pensar que el lenguaje se reduce a dicha función es limitar el lenguaje, es decir, que en los últimos cantos la dualidad del signo lingüístico (significante/significado) no opera ya, es sólo la manera como Huidobro nos dice que el lenguaje tiene otras posibilidades más allá de la función significativa que hace que un signo remita a un signo; en los últimos dos cantos, los “signos” ya no remiten a signos, remiten a posibilidades enteramente inusitadas, indudablemente inconcebibles desde el punto de vista de la significancia; de ahí que nosotros no veamos en *Altazor* fracaso del lenguaje, y mucho menos que la caída esté asociada a dicho fracaso.

3) Una de las características, común a los distintos movimientos vanguardistas tanto europeos como americanos, es la reflexión sobre la libertad como condición necesaria al arte; no en todos los movimientos esta reflexión se da unívocamente, pero desde el expresionismo al surrealismo, aquello que se juega para el arte es la libertad, tanto como aquello que la amenaza o constriñe; de ahí se deriva también la postura crítica de las vanguardias frente a la condición del hombre y del arte en la modernidad.

4) En el aspecto formal, el modernismo significa un tipo especial de poema, sobre todo en cuanto a las formas clásicas: sonetos, pareados, cuartetas, romances, etc.; y aunque hay una renovación de la métrica, que incluye la versificación irregular, llegando incluso hasta el verso libre, la verdadera revolución en lo formal es llevada a cabo por las vanguardias; todo esto se resume en el carácter decididamente experimental de la vanguardia. En comparación con este espíritu, el modernismo aparece más bien como un movimiento conservador, que se entiende mejor si se piensa que en muchos aspectos, el modernismo es un encuentro o un reencuentro con la(s) tradición(es).

5) Mario De Micheli analiza el expresionismo como un movimiento de oposición al positivismo, cuya función fue *ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa* (De Micheli, 1999:65). Más adelante De Micheli dice: *El expresionismo nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo. [...] De todos modos lo que se puede decir de entrada es que el expresionismo es, sin duda un arte de oposición.* (De Micheli, 1999:66). A este respecto resulta interesante contrastar esta visión del expresionismo con la visión de Paz sobre el modernismo: en ambos casos el positivismo es el fondo sobre el cual aparecen y contra el cual se manifiesta. Por lo demás, de acuerdo a lo expuesto por De Micheli, el expresionismo implica una relación pasional del artista con los materiales de trabajo, así como una mirada sobre los márgenes del mundo burgués; desde este punto de vista, Baudelaire vendría a ser uno de los padres o precursores de esta tendencia artística.

6) Al respecto, Mario De Micheli, en su libro sobre las vanguardias, cita uno de los más celebres textos de Tzara, donde la palabra “grito”, organizada con singular y geométrica monotonía, aparece en siete columnas, cada una de las cuales la repite veintiún veces, para un total de ciento cuarenta y siete. Es necesario decir, por otra parte, que la presencia del dadaísmo en poemas como *Altazor*, es fundamental para su poética; gran parte de la iconoclastia y rebeldía altazoriana guarda estrecha relación con esta definición: *Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del*

*expresionismo, pero sus medios son más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal y lo general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen si y el si donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. (De Micheli, 1999:134,135)*

7) Deleuze-Guattari identifican cinco regímenes de signos: un régimen presignificante, un régimen significativo, un régimen postsignificante, y un régimen asignificante. Cada uno de estos regímenes configura una semiótica. Lo importante para nuestro trabajo es pensar que en ciertas zonas de *Altazor* empieza a funcionar una semiótica distinta a las cuatro primeras, una semiótica asignificante en donde ya lo que importa no es la relación significado/significante, si no la experimentación por fuera de la tiranía del signo lingüístico. Al respecto Deleuze Guattari, dicen: *¡Para! ¡Me fatigas! ¡Experimenta en lugar de significar y de interpretar!* (Deleuze-Guattari, 1997:141).

8) René de Costa quien, en su ensayo sobre Huidobro, intenta explicar y justificar la imperfección del poema a partir de la dispersión temporal que implicó la escritura de *Altazor*, y que recurre a un razonamiento independiente de cada canto; cuando llega a los últimos dos cantos (VI y VII) se adscribe también a la interpretación negativa del poema: *Si los cantos VI y VII fueron concebidos para allanar el pasado y presente de la poesía de vanguardia, nivelándola en un formalismo carente de sentido, el sexto, junto con el último, preconizan un futuro igualmente vacuo: callejón sin salida en que ya exhaustas las posibilidades combinatorias, la poesía es reducida a sonidos desprovistos de significado. (De Costa, 1997:164).* De nuevo, lo que se le pide a los cantos huidobrianos, es que signifiquen, es decir, que el signo remita a otro signo. Pero contra todos estos reclamos futuros, Huidobro se niega, a favor de arremeter contra los límites de la significancia, pero no así del lenguaje, pues, *cada régimen de signos efectúa la condición del lenguaje y utiliza los elementos de la lengua, pero nada más (Deleuze-Guattari, 1997:142),* en consecuencia, no se puede identificar la totalidad del lenguaje con la significancia; la consecuencia de tal identificación queda precisamente ejemplificada con las interpretaciones negativas en torno a *Altazor*: ahí donde Huidobro pone experimentación y vida, muchas interpretaciones ven fracaso y muerte del lenguaje.

9) Al respecto, el análisis de Yurkievich, dice: *Hasta el canto III la visión circula por los carriles elucutivos de la enunciación frástica. A partir del canto IV el avance lineal del despliegue sintagmático, perturbado por los aflujos desestructurantes, comienza a desquiciarse, con cortocircuitos en las frases y cataclismos en la gramática". La progresión horizontal es incidida, agujereada por esos empujes que la atraviesan y la descomponen, por esas desarticulaciones inciertas, inestables, escurridizas, por esos ataques, por esas descargas que no se dejan asentar ni asignar ni designar, por esa significancia errática, irruptiva y eruptiva que indisponen, malbarata, malquista la concordancia instituida entre el sujeto, el lenguaje y el mundo (Yurkievich, 1997: 144) .*

10) Sobre el numero siete, el diccionario de símbolos afirma: *Las seis direcciones del espacio tienen un punto medio o central, que da el número siete. Simboliza la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo. [...] Se atribuye a*

*Hipócrates la siguiente sentencia: el número siete, por sus virtudes escondidas, mantiene todas las cosas en el ser; dispensa vida y movimiento; influye hasta en los seres celestiales. [...] El número siete es casi universalmente el símbolo de una totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total. [...] El siete, número del hombre perfecto –es decir, del hombre perfectamente realizado-, es pues, como fácilmente puede comprenderse, el número del andrógino hermético. (Chevalier-Gheerbrant, 1995: 942, 943, 946,947).*

## CONCLUSIÓN

La exigencia de claridad en la exposición de la poética de lo icárico, nos ha llevado a ser lo suficientemente reiterativos como para realizar de nuevo una recapitulación de lo dicho; sin embargo, y como una perspectiva conclusiva sobre lo escrito, cabría subrayar que nuestro trabajo puede leerse básicamente en tres direcciones: como la posible historia de una metáfora, en este aspecto no hemos podido sino proceder de la forma más clásica: pensar en un instante genético de la caída y, a partir de ahí, continuar paralelamente al fluir general de la cronología de occidente en sus momentos más visibles, mas no por ello ha sido nuestra intención plantear esta historia en términos teleológicos, pues, si bien con Huidobro hemos visto que esta poética alcanza un punto culminante, no significa que ahí termine, bien lo hemos subrayado al final de la introducción al mencionar otros poetas hispanoamericanos donde lo icárico vuelve a insertarse. Y es aquí precisamente donde se abre una segunda dirección: nuestro trabajo ha quedado circunscrito a lo literario, con mayor tendencia al “género” poesía, salvo algunas excepciones; con ello señalamos que nuestro marco disciplinario tiene como zona específica lo que podríamos denominar los estudios literarios; sin embargo, no por ello la poética de lo icárico es exclusiva de la poesía, y menos aún de la literatura, con lo cual advertimos que el estudio de esta poética se

enriquecerá en el momento de integrar, por ejemplo, expresiones pictóricas y cinematográficas, donde el campo de esta poética se hace extensivo. Y una tercera dirección se relaciona con la hermenéutica: lo icárico, a la vez que ha sido nuestro objeto hermenéutico, se convierte también en un punto de vista interpretativo que nos ha permitido al final entender de forma positiva un poema como Altazor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. 4ª edición, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

BACHELARD, Gastón. *El Aire y los Sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: ediciones Taurus, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *El Espacio Literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

BLOOM, Harold. *La Angustia de las Influencias*. 2ª edición, Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

CARROLL, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas. Al Otro Lado del Espejo* 9ª edición. México: Editorial Porrúa, 1993.

CASTANEDA, Carlos. *Relatos de Poder*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

COLLI, Giogio. *El Nacimiento de la Filosofía*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Barcelona: *Diccionario de Símbolos*. 5ª edición, Editorial Herder, 1995.

De Costa, Mario. “*Altazor*”, en: “*Lectura Crítica de la Literatura de da Literatura Americana, Vanguardias y Tomas de Posesión*” Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial Ensayo. 1999.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. 5ª edición, Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997.

FOUCAULT, Michel. *La Palabras y las Cosas. Una Arqueología de la Ciencias Humanas*. Siglo XXI Editores, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la Lírica Moderna 1ª. Edición*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.

GRAVES, Robert, PATAI, Raphael. *Los Mitos Hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GRAVES, Robert. *Los Mitos Griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

HUIDOBRO, Vicente. *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

JÜNGER, Ernest. *El Autor y la Escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

MATEO, “*Evangelio Según San Mateo*”. en Biblia Latinoamericana.

MARX, Carlos, ENGELS, Federico. *Manifiesto del Partido Comunista*. 4ª edición, Bogotá: Editorial Panamericana, 1997.

MICHAUX, Henri. *Miserable Milagro. La Mezcalina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. 1ª reimpresión, Madrid: Editorial Alba, 1999.

MITRE, Eduardo. *Huidobro, Hambre de Espacio y Sed de Cielo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

MOSCOSO DE CORDERO, María Eugenia. *La Metáfora en Altazor*. Cuenca (Ecuador): Universidad de Cuenca, 1987.

NERVAL, Gerard. “*Cristo en el Monte de los Olivos*”. En, Tinta China, Revista de literatura, Año I, número 1, traducción Pedro José Vizzo, Sevilla, mayo de 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así Habló Zaratustra*. 10ª edición, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. 1ª reimpresión, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

NORTHROP. Frye. *El Gran Código: Una Lectura Literaria y Mitológica de la Biblia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1988.

Centro de investigaciones literarias, *Interrogando a Lezama Lima*. Cuadernos Anagrama. Barcelona, 1971.

LINH., Enrique. *El Lugar de Huidobro*.

[http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos\\_principal.htm](http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos_principal.htm). Consultado octubre de 2002.

OVIDIO. *Las Metamorfosis*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.

SANTAYANA, George. *Interpretación de Poesía y Religión*. Barcelona: Editorial Cátedra, 1993.

SCHOPF, Federico. *Introducción a Huidobro*

[.http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos\\_principal.htm](http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayos_principal.htm). Consultado octubre de 2002.

SPINOZA, Baruch. *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SUCRE, Guillermo. *La Máscara, la Transparencia*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VALENCIA, Guillermo. *Obras Poéticas Completas*. 3ª edición, Madrid: Aguilar, 1955.

VALENTE, José Ángel. *Entrada en Materia*. Madrid: Cátedra, 2001.

YURKIEVICH, Saúl. *La Movediza Modernidad*. Madrid: Taurus, 1996.

YURKIEVICH, Saúl. *Suma Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.