

97
2 ej.



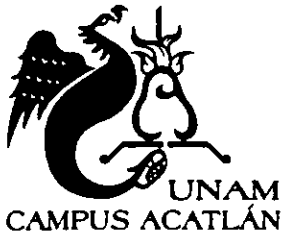
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

CAMPUS "ACATLAN"

Tradición y ruptura: las constantes estilísticas en
El poeta y el río de Manuel Maples Arce.

S E M I N A R I O - T A L L E R
E X T R A C U R R I C U L A R
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
L I C E N C I A D O E N L E N G U A
Y L I T E R A T U R A H I S P A N I C A S
P R E S E N T A:
L U I S M A R T I N S A A V E D R A S A L D I V A R

ASESOR: MTR. HENOC VALENCIA MORALES



SANTA CRUZ ACATLAN, EDO. DE VERACRUZ



266176



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la eterna sonrisa de mi padre.

*A la niña que sueño que sueña que soñamos.
A mis pequeños pintores de ilusiones.
A mi madre por enseñarme a soñar con ilusión.
A mis hermanos, socios en el proyecto de la vida.*

Lic. Henoc Valencia Morales:

*La métrica y el ritmo forjaron su pensamiento
y con elegancia y pulcritud guió
mis palabras por el correcto sendero.
Por la amable dedicación a mi trabajo,
le agradezco.*

Contenido

	<u>Págs.</u>
Introducción	6
Cap. 1. Tradición y ruptura.	11
1.1 El movimiento estridentista. (Generalidades y características).	12
1.1.1 El estridentismo ante el concepto de tradición.	14
1.1.2 El estridentismo ante el concepto de ruptura.	17
1.2 Manuel Maples Arce.	21
1.2.1 Primera etapa. Su participación durante el estridentismo.	21
1.2.2 Segunda etapa. Su producción poética posterior al estridentismo.	38
1.3 El concepto de estilística aplicado a la obra de Maples Arce.	39
Cap. 2 El soneto. Historia y valoración.	47
2.1 El soneto como estructura tradicional.	48
2.2 Las principales rupturas en la estructura del soneto.	59
2.3 Entre la tradición y la ruptura: el concepto de estilística aplicado a los sonetos de <i>El poeta y el río</i> de Manuel Maples Arce.	69
Cap. 3 Los poemas de Manuel Maples Arce en <i>El poeta y el río</i> .	79
3.1 Arte poética de Manuel Maples Arce.	80
3.2 Análisis de los poemas en <i>El poeta y el río</i> .	93
3.2.1 La velocidad del pensamiento.	93
3.2.2 La claridad de lo profundo.	103
Conclusiones.	109
Bibliografía.	114
Anexo	1 - X

FALTAN PAGINAS

De la:

1

A la:

5

Introducción

La presente investigación ofrece los lineamientos para acercarse a las constantes estilísticas que presenta Maples Arce en *El poeta y el río*. La secuencia para detectarla parte de la revisión de los conceptos de tradición y ruptura; posteriormente se realiza un minucioso estudio de la estructura del soneto como forma tradicional, puesto que en la obra señalada es la estructura que predomina. Finalmente, en el tercero y último apartado se realizará la interpretación de los sonetos en dos partes: la primera a través de una revisión de la velocidad del pensamiento que plasma el poeta en su obra, en la segunda se estudia la claridad de lo profundo, es decir, el sentido metafórico del lenguaje empleado por Maples.

Los límites de una revisión estilística de la obra de Maples se encuentra en lo abundante que debe hacerse la confrontación de la obra del autor con los escritores que han influido en él y por lo que utiliza la forma tradicional del soneto. La revisión histórica de la estructura del soneto es necesaria para precisar los elementos distintivos en Maples. Las diversas marcas personales del autor se cotejaron con infinidad de autores para precisar las correspondencias, la posible intertextualidad del autor

con los poetas de la tradición. Asimismo fue conveniente revisar la poética del autor para delimitar la influencia de autores en su obra.

Las obras de Maples Arce durante su etapa estridentista se distinguen por un léxico que respondía a la necesidad de renovación, de un cambio en la forma de manifestarse en la literatura mexicana, tal vez el léxico escandaloso utilizado durante el estridentismo haya sido el origen de esta investigación.

Después de una minuciosa lectura de la obra estridentista fue indispensable una segunda lectura del resto de la obra del autor. De inmediato se aprecia una modificación en la posición adoptada por Maples en sus años de madurez; su obra resulta contraria a los principios promulgados durante el estridentismo.

Por otra parte la intención de este trabajo de investigación cubre el vacío inmenso respecto a la obra no estridentista de Maples Arce. Dicho desconocimiento ha permitido que la obra de éste pase lentamente al olvido. Manifestar en esta investigación la armonía del poeta con el hombre y señalar las aportaciones líricas del profundo valor metafísico-existencial será de utilidad a los lectores que se han conformado con la obra de la primera etapa, porque desconocen el valor de la segunda.

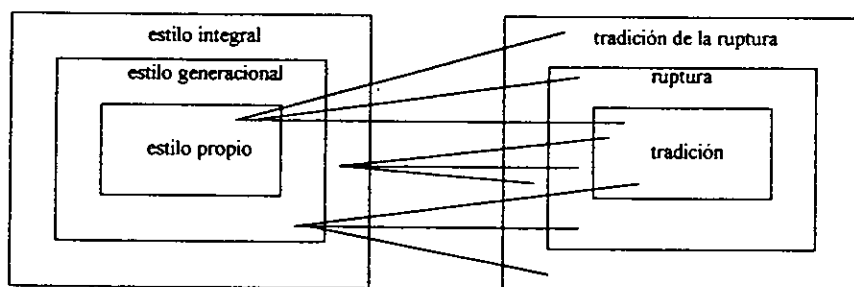
La difusión de obras posestridentistas es casi nula; parece que la mayoría de los artistas de este grupo sucumbieron con el estridentismo. Pocos estudiosos de la literatura han dedicado estudios a la segunda etapa de la obra de Maples; ésta la integran poemas fundamentales como: *Memorial de la sangre*, *Tres canciones existenciales*, la obra teatral *Hamlet o el oscuro*, y desde luego la obra del presente trabajo: *El poeta y el río*.

La utilidad de este trabajo es diversa; en él aparecen disertaciones respecto a conceptos y temas que se abordan constantemente en el

campo literario: tradición, ruptura, tradición de la ruptura, soneto, estilo, estructura, poética, intertextualidad. La profundidad con la que se han abordado permitirá al lector una mayor precisión de ellos.

Esta investigación sugiere una revisión futura a nivel comparativo entre lo estridentista y lo no estridentista. De esta manera los estudiosos podrán profundizar en obras y autores de mayor intensidad filosófica.

La presente investigación se ha realizado desde el punto de vista de la estilística integral, la cual comprende el estilo individual y el estilo generacional. Asimismo se ha intentado relacionarlos con los conceptos de tradición, ruptura y tradición de la ruptura.



Posteriormente, de manera global se ha hecho la revisión de la poética del autor, en la que se encuentran implícitos todos los conceptos anteriores, dando como resultado una obra e integral. A partir de la idea que afirma que el estilo es el hombre mismo y que los estilos son nacionales y por lo tanto no existen los estilos individuales a pesar de los rasgos que los distinguen. Se argumentará que los estilos existen en la medida que más o

dos artistas han experimentado no en forma única, las mismas estructuras, los mismos temas, los mismos géneros, etc.

Sin incurrir en aspectos biográficos se ha realizado una revisión histórico-cronológica del soneto, el análisis métrico-rítmico de los sonetos y retórico-semántico-lógico para culminar con la interpretación del conjunto de poemas.

Con rigurosa disciplina fue necesario crear un conjunto de esquemas y cuadros que fueron llenándose conforme realizaba la investigación. Infinidad de fichas de trabajo fueron utilizadas, aunque sólo unas cuantas tuvieron importancia para la redacción final. Los aspectos biográficos de las memorias aportaron muy poco en el momento de analizar el texto poético. La entrevista con Mireya Maples V., hija del poeta, permitió conocer algunos rasgos de la personalidad del escritor. Por otra parte, se asistió a un homenaje en la ciudad de Tuxpan. La oportunidad de recorrer el río aportó cierto deleite que transformado en palabras evocan a Maples y sus sonetos. El río que corre hacia la mar, mar de la existencia y de la preocupación existencial del autor.

El presente trabajo es el resultado de confrontar una bibliografía amplia, tanto biográfica como crítica en la que destacan los tres tomos autobiográficos que publicó Maples. La fortuna permitió que se lograra la adquisición original de los dos primeros tomos que se publicaron en España y que desafortunadamente no se han reeditado en México.

La lectura minuciosa de la bibliografía favoreció la creación de un amplio acervo referente a la vanguardia, aunque posteriormente la investigación se inclinó por los poemas de su edad madura, la obra posvanguardista. Al final se anexa la bibliografía complementaria de todos los libros consultados y un anexo que contiene *El poeta y el río* de Maples Arce.

CAPÍTULO UNO
Tradicón y ruptura.

1.1 El movimiento estridentista. (Generalidades y características).

Las fronteras invisibles, pero existentes en la literatura, han dividido a lo largo del tiempo las manifestaciones que el hombre ha creado para satisfacer sus pasiones ocultas que pocas veces han pasado inadvertidas. El hombre, que evoluciona constantemente, ha ido marcando a través del tiempo las diferencias entre una época y la otra; tal parece que el anhelo de renovación es un proceso natural, por lo que la tradición, perenne, en la mayoría de las ocasiones se ve incrementada con las aportaciones constantes de las denominadas rupturas.

El estridentismo, movimiento de vanguardia, según los manifiestos de Manuel Maples Arce, su creador, imita el estilo de las tendencias europeas para anunciar su arribo. En diciembre de 1921, la ocurrencia maplesiana pasó de la idea a la acción con la aparición del primer manifiesto estridentista *Actual No. 1*.¹ A éste le siguieron en años posteriores, debido al aumento de simpatizantes, las publicaciones de nuevos manifiestos. Al

¹ Manuel Maples Arce, *Actual No. 1* (Comprimido estridentista), s. f. ni p. i.

respecto puede afirmarse que éstos no corrieron con la misma suerte que el primero.

Luis Mario Schneider recrea el ambiente en *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*,² obra fundamental que tiene cierto valor documental, no así crítico, ya que deja ver las inclinaciones del autor por el movimiento. Por su parte, Germán List Arzubide, también miembro del grupo, escribió *El movimiento estridentista*,³ publicado por primera vez por Ediciones de Horizonte (Jalapa, 1926), obra en la que narra los principales hechos que caracterizaron a los integrantes del grupo vanguardista. Predomina en los comentarios de Germán List un tono irónico y sarcástico, en el que lo rescatable es la recreación de la época y del ambiente en que tuvieron que imponer sus ideas. Las frases ocurrentes cargadas de sarcasmo demeritan la verdadera intención del estridentismo como movimiento de ruptura.

Algunas ideas de Germán List que aparecen en el libro antes citado son las siguientes:

*¡Hermosos días en que jugábamos con el insulto y coronamos de sol el odio de las oficinas! Éramos tan pocos, que tuvimos que afebramos trabajando; y todavía nos sobró tiempo para decorar de bocas pintadas nuestro abrazo de machos.*⁴

(List, 1987, p.128)

*Hoy el estridentismo se ha impuesto y sólo nos falta un premio pedante para que la Academia solicite a Maples Arce, pero en aquellos días, era necesario andar armado avizorando las encrucijadas del peligro; entonces el poeta descansaba sus teorías sobre una fantástica pistola que enseñaba los dientes a los contrarios y su bastón de Apizaco, regalo de Diego Rivera, se asomaba a todas la conciencias enemigas.*⁵

(List, 1987, p.23)

² Luis Mario Schneider, *El estridentismo, una literatura de la estrategia*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

³ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. México, SEP/FEM, 1987.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

Tampoco con anécdotas estridentistas se pretende llegar a la valoración exacta de este movimiento dentro de la literatura mexicana. Para lograrlo, será conveniente profundizar en los conceptos de tradición y ruptura. Por medio de la exposición comparativa de los términos se ofrecerá una breve revisión por parte de algunos especialistas que han tratado en forma directa dicho paralelismo.

1.1.1 El estridentismo ante el concepto de tradición.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz, precisa el concepto de tradición cuando afirma:

*"Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición."*⁶

(Paz, 1985, p.17)

Por su parte, Manuel Maples Arce afirma lo siguiente en su libro autobiográfico *Soberana juventud* (1967), segunda de tres partes en que divide su vida y sus memorias:

*Yo perseguía un arte que correspondiera a mi propio gusto y no al halago de los demás. Promovía algo nuevo. Las modalidades líricas del modernismo y aun del postmodernismo me parecían preteridas, y había que renovarlas. Interesábanme las imágenes enigmáticas que no pudieran formularse racionalmente. Mi tentativa muy pronto me distanció de los poetas mexicanos, y mis ataques contra algunos de ellos contribuyeron a aislarme; pero yo encontraba en mi soledad un motivo de satisfacción, y en mi poesía, sin apoyo de maestros ni aplausos conformistas, una experiencia integral y una fuerza superadora."*⁷

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*. *Vuelta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 17

⁷ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967, p. 120.

Las explicaciones expuestas por Octavio Paz respecto a la tradición y la ruptura justifican la forma escandalosa en que Maples Arce interrumpió la transmisión de la tradición modernista. Al contrastar las notas anteriores, se percibe de inmediato una concordancia entre la visión crítica de Paz y la añoranza de Maples.

El anhelo de encontrar un arte nuevo que acabara con los modelos modernistas y posmodernistas, ya tradicionales para principios del siglo XX, justifican la rebeldía manifestada por Maples. En este sentido, la idea de ruptura, como interrupción de la tradición, toma más fuerza. La aparición del estridentismo en 1921 cumplió con su objetivo: manifestarse como un movimiento de ruptura.

Es necesario precisar aún los conceptos de tradición y ruptura; éstos, semejan almas gemelas nacidas de un mismo origen, pero con diferente destino. Tradición y ruptura semejan la paridad de la existencia, es decir, la dualidad de conceptos que determinan al hombre. La noche se contraponen al día, cuando ambos conforman un solo concepto temporal; de igual manera, vemos en los sentimientos esta dualidad, no podemos separar el bien del mal, ni lo bello de lo grotesco; en fin, hay conceptos que resultan inseparables. Hablar de uno en forma aislada resulta casi imposible; la dualidad es inevitable.

La tradición es eterna, de igual manera lo es la ruptura. Ambas se enfrascan en una dualidad que no puede separarse. ¿Cómo romper el tiempo en dos partes? Si el pasado no es tradición y no es ruptura, tampoco lo es el presente ni lo será el futuro. Realmente la dualidad se inclina a niveles subjetivos e imaginarios que ha creado el hombre para diferenciar estilos, escuelas, tendencias, géneros, etc.

Hablamos de tradición cuando hallamos constantes o repeticiones en un determinado lapso de tiempo, y conforme evolucionan hacia otro

estilo o forma de expresión, ya sea paulatina o radicalmente, esta tradición se transforma inconscientemente en ruptura.

Octavio Paz en *Los hijos del limo*, ofrece una versión que se acerca bastante a las ideas de Schneider; el primero afirma que "cada ruptura es un comienzo"⁸ mientras que el segundo justifica en *Ruptura y continuidad* que la tradición "exige la ruptura a fin de mantener la continuidad".⁹

Schneider habla con términos distintos a los propuestos por Octavio Paz, pero ambos se comunican en un lenguaje superior en el que se dan paralelismos, pues ambos suponen la necesidad de la continuidad. ¿Y qué es la continuidad? Lo permanente, repito, implica la tradición y la interrupción de ésta, la ruptura.

De nueva cuenta se incurre en el juego de términos, conceptos y expresiones propias de Octavio Paz, quien abusa de su dominio del lenguaje; ya nos aclara el concepto de tradición, ya lo oscurece con el poder de su palabra. La tradición es producto de su misma negación, es ruptura, pero al negarla justificamos su existencia.

Es tal su propuesta que la claridad de su texto nos incita a la paráfrasis, no de manera directa, sino como una afirmación de que estamos de acuerdo con sus ideas. El poder de su lenguaje nos acerca al valor mismo del texto crítico.

Por otra parte, Schneider divide en cinco apartados cronológicos su libro *Ruptura y continuidad*; éstos reflejan las diversas etapas en que se divide el estudio de la literatura mexicana: la colonia, el neoclasicismo, el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo.

⁸ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 17.

⁹ Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La Literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1970.

La parte que cierra este libro es un comentario crítico que aparece con el título de "Remate".¹⁰ En él, Schneider se autoanaliza como crítico. El atrevimiento de señalar la ruptura en la literatura mexicana, confirma, aunque resulta redundante, la idea de la tradición de la ruptura, es decir, el proceso permanente de la continuidad.

La literatura mexicana no cesa; cambia constantemente, al ritmo de los cambios conductuales del hombre, de sus pasiones. No confundamos pasiones con sentimientos; las pasiones son capaces de transformar al ser humano de manera radical; me refiero a las pasiones del alma, del espíritu, de la forma de ser el individuo en determinada época.

Concluye su "Remate" con la explicación en torno a los rasgos distintivos de una generación. Divide y sentencia a los artistas que se oponen al cambio, a la ruptura, a la continuidad.

En forma idealista, ajena a un crítico, parte en dos grupos a los que se aferran a la tradición y los que se dejan llevar por el afán de la ruptura. En esta división, justifica en forma indirecta la obra estridentista y por consecuencia la de Manuel Maples Arce, su creador.

1.1.2 El estridentismo ante el concepto de ruptura.

Cuando pronunciamos la palabra "ruptura" en el ámbito literario, de manera inmediata la relacionamos con movimientos resultantes, con escuelas que modifican la visión del mundo y por tanto la creación de una forma "nueva" para expresar la realidad.

En su momento, el barroco rompió con la visión armoniosa y tradicional del renacimiento; en su momento, tal ruptura conmovió a la

¹⁰ *Ibidem*, pp. 190-193.

sociedad de aquel tiempo; no obstante, ahora, las obras del barroco, a pesar de la estética propuesta, tan renovada y rebuscada, se catalogan como parte de la tradición, es decir, de la literatura que se mantiene actual en nuestro pensamiento, a pesar de que su origen data de hace mucho tiempo.

Nadie puede delimitar exactamente entre lo "tradicional" y lo "nuevo", aunque existen características creadas por la crítica para señalar tal dualidad.

Lo "tradicional" responde a patrones que se han consolidado; así, el barroco, en el momento de su aparición, se clasifica como un movimiento de ruptura; pero ya afianzado (sujeto a moldes elaborados de construcción sintáctica, semántica, retórica, etc.) pertenece a la tradición. Por su parte, lo "nuevo" es aquello que no encaja con los valores establecidos dentro de un sistema, llámese sociedad, obra literaria o simplemente texto.

El uso que se hace de un estilo encasilla a la literatura dentro de la tradición. En tal forma ocurrió al Barroco.

Muchos años después, como resultado de las constantes rupturas en la literatura, apareció el modernismo americano. En su momento, éste manifestó constante oposición ante los excesos del romanticismo, pero como todo movimiento, debido al desgaste tan excesivo de los recursos estilísticos propuestos principalmente por Rubén Darío, llegó a su ocaso.

Años después, ocurrió algo similar con el estridentismo mexicano, movimiento denominado de vanguardia encabezado por el escritor veracruzano Manuel Maples Arce.

Maples Arce, elogiado por unos cuantos críticos y menospreciado por la mayoría, es a mi parecer un escritor que permite adentrarnos en

reflexiones que van mucho más allá de la renovación estética propuesta en 1921. De ahí la necesidad de escudriñar en *El poeta y el río* " una verdad más profunda y contundente en su obra.

Respecto a la ruptura es conveniente señalar que desde la aparición del soneto "La muerte del cisne" de Enrique González Martínez publicado en 1911 en *Los senderos ocultos*,¹² los indicios de una renovación literaria están manifiestos. Tuvieron que pasar diez años para que un segundo intento causara tanto revuelo. Me refiero al estridentismo, movimiento pionero de vanguardia en nuestro país.

Finalmente, Pedro Salinas en *Literatura española siglo XX* (1983)¹³ dedica un estudio completo en torno a la pluralidad simbólica que existe entre el cisne y el búho, entre lo tradicional y lo nuevo. El acierto de Salinas en este ensayo radica en su interpretación de la imagen del cisne. Señala que la renovación del cisne por el búho responde al proceso lógico de la literatura, del enfrentamiento entre dos aves del mundo clásico: el cisne, que representa a Leda, y el búho a Atenea.

Este conflicto entre las dos aves no fue suficiente para los ánimos de Maples Arce. Su opinión, en torno a este enfrentamiento, aparece en su libro *Soberana juventud*.

Vano es atribuir al cisne y al búho tales características, porque no son congénitas a la poesía. Ésta, por supuesto tampoco encarna en la alondra, como quiere Shelley, o en un ruiseñor como sugiere Keats, o en la mujer, como pretende Bécquer. El tema y

¹¹ Manuel Maples Arce, *A la orilla de este río*, Madrid, Plenitud, 1964.

¹² Cf. en Pedro Salinas, "El problema del Modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus" y "El cisne y el búho. Apuntes para una historia de la poesía modernista" en *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

¹³ *Loc. cit.*

*el símbolo nada son sin el el halago imaginativo, sin el estremecimiento lírico.*¹⁴

(Maples, *Soberana*, p.116)

No conforme con sus apreciaciones en torno al momento en que se dio la ruptura, el mismo Maples realiza en sus memorias el relato de la noche en que decidió redactar su primer manifiesto *Actual número 1*, destacando en él títulos como: "Muera el cura Hidalgo", "Abajo San Rafael-San Lázaro", "Chopin a la silla eléctrica".

Más adelante, en el mismo texto afirma que conserva la métrica del modernismo y del posmodernismo;¹⁵ con ello se justifica que la ruptura se sustenta en la tradición y por tanto en la continuidad; es decir, la ruptura en forma radical no existe, tiene que ocurrir una traslación paulatina de los modelos tradicionales a los nuevos que se proponen; es a ese paso a lo que se llama continuidad, y a su resultante, ruptura.

Las rupturas consolidadas no pueden ser eternas; al respecto Emir Rodríguez Monegal señala en "Tradición y ruptura" que aparece incluido en el libro *América latina en su literatura*, (1982),¹⁶ la forma en que éstas cubren períodos muy equitativos; según él, el lapso entre cada una de las rupturas es aproximadamente de veinte años.

Las principales rupturas señaladas por Emir Rodríguez Monegal corresponden a tres momentos históricos de este siglo: La primera se refiere a los movimientos de vanguardia de los años veintes. La segunda fue motivada por la guerra civil española y la segunda guerra mundial y,

¹⁴ Manuel Maples Arce, *Soberana...*, p. 116.

¹⁵ *Ibidem*, p. 125.

¹⁶ Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y ruptura" en *América latina en su literatura*. Comp. por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1982.

finalmente, la tercera, ocasionada por la difusión de la revolución cubana.¹⁷

Es necesario insistir que el concepto de ruptura no debe oponerse al de tradición; no son contrarios, sino complementarios. Ambos cubren diferentes momentos dentro del tiempo-espacio en que se manifiesta la literatura, en que se expresa el hombre.

El hombre es al mismo tiempo tradición y ruptura. Éste busca en forma constante una respuesta que sólo le complace en determinado tiempo; cuando ya no le satisface, la elimina, la modifica. Ese afán de cambio constante, de continuidad, es lo que permite la tradición de la ruptura, la permanencia del cambio, la continuidad de la ruptura como producto de la tradición. La literatura no es estática, el hombre tampoco lo es.

1.2 Manuel Maples Arce.

Maples Arce plasma su vida en tres tomos de memorias: *A la orilla de este río* (1964); *Soberana juventud* (1967) y *Mi vida por el mundo* (1982). El primero abarca desde su nacimiento hasta el momento de partir hacia el puerto de Veracruz (1916); el segundo trata desde su arribo al puerto de Veracruz hasta 1935 cuando parte a Europa para desempeñar nuevos cargos diplomáticos; finalmente, en el tercero narra su función como diplomático en diversos países.

1.2.1 Primera etapa. Su participación durante el estridentismo.

En 1981 se realizó en Jalapa el simposio *El estridentismo, memoria y valoración*,¹⁸ organizado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-

¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁸ Esther Hernández Palacios, *Estridentismo, memoria y valoración*. México, FCE, 1983, SEP/80 No. 50.

Literarias de la Universidad Veracruzana. En este simposio Jorge Ruffinelli presentó la ponencia "Las memorias (editadas e inéditas) de Manuel Maples Arce". Ruffinelli inicia la revisión de las memorias acertadamente, ya que menciona el nacimiento del poeta de la siguiente manera: "Manuel Maples Arce, nacido con el siglo, en Papantla, fundador del movimiento estridentista, poeta él mismo, y muy buen poeta aunque hasta hoy relegado..."¹⁹

La fecha de nacimiento de Manuel Maples Arce ha sido motivo de confusión debido al error cometido por Jorge Cuesta al compilar *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928)²⁰ en la que afirma que Maples nació en 1898. La corrección de este dato aparece en *Aclaraciones sobre Manuel Maples Arce*²¹ redactado por Mireya Maples V. En este mismo documento aclara que su padre nació en Papantla, Veracruz, y no en Tuxpan, ciudad a la que llegó cuando tenía cuarenta días de nacido.

El autor lo reafirma en *A la orilla de este río* (1964):

Yo nací en Papantla, tierra de la vainilla, cerca de las pirámides totonacas cubiertas de silencio. No habían transcurrido cuarenta días, cuando la voz que ordena los destinos dijo: "Llevad a este niño a la orilla del gran río que brilla más allá del castillo de Teayo. Y se hizo así."²²

A partir de un imperativo de carácter profético, Maples Arce manifiesta su conformidad de vivir a la orilla del gran río. El destino impuesto por esa voz divina sentencia la condición humana a un determinismo social. Al río maplesiano que aparece como eje en la obra del artista.

¹⁹ *Ibidem*, p. 111.

²⁰ Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, FCE, 1985.

²¹ Mireya Maples V., *Aclaraciones sobre Manuel Maples Arce*. Documento de carácter familiar facilitado en conversación directa.

²² Manuel Maples Arce, *A la orilla...*, p. 7.

El río de Maples no debe considerarse como un paisaje aislado que está fuera del artista, sino como parte vital e inseparable de su obra intelectual. Puede afirmarse que el paisaje del río, no está frente a sus ojos; no, el paisaje está en forma interna en cada pensamiento del poeta, es decir, forma parte de la existencia de Maples.

En *A la orilla de este río* el poeta desnuda sus sentimientos, manifiesta sus conflictos y sus experiencias. Asimismo, cuenta las costumbres tuxpeñas, su gusto por la lectura, sus pasatiempos, etc. Pero uno de los datos más importantes es la veneración hacia el río, hacia el paisaje selvático, hacia la orilla "viva" del río en donde los lugareños desempeñaban sus labores.

La relación entre Maples y el río se fue incrementando conforme pasaron los años. La comunión entre hombre y naturaleza se aprecia desde los primeros balbuceos poéticos de Manuel Maples Arce. Durante esta primera época la influencia modernista es latente. Claros ejemplos de ello son las imágenes inspiradas en el río.

Ruffinelli señala en su ponencia aspectos anecdóticos, respetando la línea cronológica en que Maples dividió sus memorias. En este sentido es conveniente enfatizar que no es necesario repetir paso a paso la vida del poeta, pues lo valioso consiste en rescatar los elementos biográficos que definen el estilo del autor.

Es rescatable, en la ponencia de Ruffinelli, la parte en que señala el encuentro en 1926 entre John Dos Passos y Maples. El resultado de este encuentro fue positivo para el veracruzano, ya que Dos Passos realizó la traducción al inglés de *Urbe* con el título *Metropolis* en 1929.

Respecto a la publicación de memorias, Augusto Monterroso afirma en *La palabra mágica*: "Pero para publicar un libro sobre la propia vida no es necesario ser nadie ni ser algo ni ser nada. Se necesita únicamente

escribirlo y, si es posible, escribirlo bien".²³ En este sentido, las memorias de Maples presentan un estilo excelente; éstas se leen con gran fluidez. Cada episodio es recreado magistralmente por el autor. La permanencia de Maples en Tuxpan durante su niñez fue determinante para poder escribir su primer libro de Memorias *A la orilla de este río*, por otra parte, en su etapa de madurez rinde tributo al río Tuxpan en los poemas *El poeta y el río*.

Tal veneración por el paisaje del río nos lleva a la siguiente reflexión. En uno de los pasajes de *A la orilla de este río*, Maples manifiesta su admiración por el poema "Idilio salvaje" de Manuel José Othón,²⁴ del cual recupera un verso para usarlo como epígrafe en el grupo de sonetos dedicados al río: "y una eterna nostalgia de esmeralda".

El epígrafe, define Helena Beristáin; es: "*Cita o sentencia (intertexto) que, a guisa de lema o divisa, antecede a una obra o a cada uno de sus capítulos, encabezándolos. Resume los presupuestos del texto que preside, y anticipa su orientación general.*"²⁵

A partir de esta definición podemos afirmar que el paralelismo entre Maples y Manuel José Othón es evidente. Ambos poetas utilizan el soneto como estructura poética; el tema del paisaje como parte esencial y no decorativa los acerca en el estilo. En ambos el paisaje provoca reflexiones internas del poeta, es decir, refleja el espíritu del artista.

El epígrafe "y una eterna nostalgia de esmeralda" hace referencia, según Maples Arce, "a lo moderno". En este sentido lo moderno se aproxima a la renovación que buscaba de la literatura mexicana.

La excelencia que plasmó Othón en el "Idilio salvaje" repercutió en Maples al grado de motivar en él la anhelada ruptura de las formas

²³ Augusto Monterroso, *La palabra mágica*. México, Era, 1991, p.98.

²⁴ Manuel José Othón, *Paisaje*. México, UNAM, 1994, p. 110.

²⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985, s. v. *Epigrafe*.

tradicionales. La poesía de Othón fue contundente en la formación poética de Maples Arce. Recordemos que el mismo Maples se define modernista en sus inicios.

Una muestra del estilo modernista de Maples Arce es el primer poema, titulado "Cuando llegue el otoño" que rescató Kenneth Monahan.

Cuando llegue el otoño²⁶

*Cuando llegue el otoño, los floridos rosales
enfemizados y mustios en el huerto han de ser,
como la vieja fuente cuyos dos manantiales
me están diciendo cosas de tu alma de mujer...*

*Cuando llegue el otoño, de la vieja poltrona
melancólica y triste contemplando el recreo
de alegres colegialas, tomarás a Verona
a fingirte Julieta y a llamarme Romeo...*

*Cuando llegue el otoño, el calor de mis manos
ha de ser cual las teclas de marfil de los pianos
que sus cuifas contaron a la novia soñada...*

*Cuando llegue el otoño en el dolor incierto,
vendrá desde tan lejos a la verde enramada
el corazón de un vivo, por un camino muerto.*

El estilo del soneto es evidente: utiliza versos alejandrinos, en los que aparecen dos hemistiquios; la temática es propia de un modernismo con ciertos elementos de un romanticismo tardío. Predomina el uso del adjetivo

²⁶ Manuel Maples Arce, publicado en *El Dictamen*, Veracruz, 30 de abril de 1917, T. XIX, número 2063, p. 5.

calificativo y los posesivos, que son característicos del lirismo más tradicional.

Se aprecia un paralelismo entre el segundo verso del primer serventesio y el segundo verso del segundo serventesio. La estructura sintáctica que utiliza está formada por un adjetivo calificativo + nexos copulativo + adjetivo calificativo. El uso de los adjetivos calificativos enfatizan el estado melancólico del poeta, sentimiento característico de un romanticismo tardío.

enfermos	y	mustios
adj.	conjunción	adj.

melancólica	y	triste
adj.	conjunción	adj.

Asimismo, el uso de la anáfora en las cuatro estrofas revela la insistencia del poeta por el tiempo venidero, que anuncia una visión futura; visión profética que se justifica en la biografía del autor, principalmente en el tercer tomo; *Mi vida por el mundo*,²⁷ en él el autor narra en forma minuciosa su recorrido por diversos países en los que desempeñó funciones diplomáticas.

El sentido profético señalado en el párrafo anterior se encuentra en el segundo terceto:

*Cuando llegue el otoño en el dolor incierto,
vendrá desde tan lejos a la verde enramada
el corazón de un vivo, por un camino muerto.*

²⁷ Manuel Males Arce, *Mi vida por el mundo*. México, Universidad Veracruzana, 1983.

Destaca el segundo verso por la incertidumbre que encierra tal aseveración. El otoño como tiempo futuro o el ocaso del artista; él lo llama "dolor incierto"; le concederá la oportunidad de regresar desde tan lejos a la "verde enramada", la ciudad de Tuxpan.

Aunque resulta arriesgado, vale la pena asumir el riesgo de interpretar, en este poema: Maples Arce añora la posibilidad de "ir" hacia otra parte del mundo para experimentar, para vivir nuevas experiencias, para liberar su ansiedad; pero sin olvidar jamás su lugar de origen. En otros términos, el poeta anhela mayor interrelación con poetas y artistas de otras latitudes para enriquecer su visión regionalista que limitaba su vocación intelectual.

En este sentido el autor manifiesta afinidad con los escritores de finales del siglo XIX, quienes pretendieron una visión cosmopolita sin despojarse totalmente del arraigado descriptivismo, tan en boga en esa época. El mismo Maples en su autobiografía señala cierta predilección por los escritores modernistas Othón, Santos Chocano, Lugones, etc.

Por otra parte, es conveniente señalar que este poema, "Cuando llegue el otoño", publicado en 1917 en *El Dictamen*, según afirma Kenneth Monahan, se complementa con el soneto "Evocando del tiempo..." que aparece impreso en *A la orilla de este río*, primera de las tres partes en que se divide la biografía de Maples Arce.

El paralelismo entre ambos sonetos se encuentra manifiesto en las sentencias que aparecen en los tercetos:

En "Cuando llegue el otoño":

Vendrá desde tan lejos a la verde enramada

En "Evocando del tiempo...":

Volveré a tus riberas, claro río

En el primer verso citado el poeta utiliza el tiempo futuro en tercera persona. De esta manera se despersonaliza el poema. En el segundo soneto se advierte la conjugación del tiempo futuro, sólo que ahora utiliza la primera persona, dejando al descubierto, en forma evidente, la enunciación directa del poeta.

En ambos sonetos se mantiene firme la convicción de regresar al lugar de origen. En el primero hace alusión a la vegetación típica que circunda al río Tuxpan. En el segundo dicha alusión es aún más directa.

La importancia del río Tuxpan es determinante en la vida y obra de Maples Arce. Él mismo en varias ocasiones lo señala, no sólo en su biografía, sino también en otros diferentes pasajes de su obra poética:

Motivo de encantamiento fue el descubrimiento del río que corría a la distancia de una calle.

(*A la orilla...* p. 113)

La aventura del río es inacabable.

(*A la orilla...* p. 190)

A cada paso, en nuestra vida cotidiana, el río estaba a la vista, y por eso me causa tanto deleite recordar los años de mi niñez, gratificada por su espíritu. Horas sin fin pasé en su fecunda intimidad: él fue casi el único confidente de mis primeras fantasías poéticas.

(*A la orilla...* p. 191)

El río confidente permitió a Maples Arce salir de Tuxpan hacia el puerto de Veracruz en 1916, hacia el encuentro de su destino. Al respecto el autor dice:

Por el contrario, me imaginaba ir a otro destino, que me parecía más interesante y sugestivo y ante esa expectativa, sentía una especie de perfecta complacencia, que deleitaba mis sentimientos.

(*A la orilla...* p. 275)

Aún es más contundente cuando afirma:

Yo buscaba otra cosa, algo nuevo: grandes cambios, la vida de las ciudades con todo lo que yo había oído y leído de ellas.

(*A la orilla...* p. 277)

La cita de estos acontecimientos tiene la finalidad de enfatizar las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que vivió Maples durante su infancia; éstas, en principios de siglo eran realmente precarias, no sólo en Veracruz, sino hasta en la ciudad de México debido al movimiento armado, a la Revolución Mexicana. A pesar de todo, la capacidad de Maples Arce lo lleva a idealizar una ciudad plusmoderna, a la que cantaría en sus poemas vanguardistas.

Las ciudades que soñaba conocer Maples Arce eran utópicas, al menos en nuestro país, pues no existían con las características que él anuncia en sus poemas. Las pláticas de los marinos y viajeros que llegaban ocasionalmente a Tuxpan fueron forjando en Maples obsesión por conocer otros lugares. El mismo lo afirma al finalizar *A la orilla de este río*:

El presente se había convertido en pasado. Mi infancia también quedaba atrás, convertida en pretérito, recuerdos y sombras fugitivas. La vida -dice el maravilloso cantar- son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir... Así comenzó mi peregrinaje de desterrado de aquel paraíso junto al río.

(*A la orilla...* p. 283)

Mudarse a Veracruz le permitió adueñarse de su libertad desde los dieciséis años, y el mundo le ofreció la posibilidad de recorrerlo. En la cita anterior destaca la referencia que hace de Jorge Manrique; éste aparece constantemente en su obra, en ocasiones parafraseado, en otras como eje referencial de las ideas existenciales del poeta, del hombre. El tono lírico de Maples para contar su vida resulta exagerado cuando afirma: "comenzó mi peregrinaje de desterrado", ya que dicho destino era el que anhelaba.

Reafirma la idea del destierro la siguiente nota en que recurre a la parábola evangélica para enaltecer su destino.

Lo que me parecía magnífica era la parábola del hijo pródigo, que se fuga de su casa, y cuando vuelve, lo perdonan y además, le dan la hacienda. ¡Quién pudiera andar como el hijo pródigo, visitando ciudades y países!

(A la orilla... p. 133)

No tuvieron que pasar muchos años; entre 1913 y 1914 conoció el puerto de Tampico. Su asombro por el primer contacto con una ciudad "moderna" fue grande en el joven poeta que anhelaba ese tipo de encuentros. Al respecto dice:

No olvidaré aquella estancia en Tampico. Mi primera salida hacia el mundo, la primera ciudad que conocía. Calles pavimentadas, edificios con ascensores, hoteles lujosos y una animación que superaba lo hasta entonces visto. (A la orilla... p. 260)

Este primer contacto con la ciudad despertó en Maples el anhelo de ir más lejos, en busca de la ciudad de México. Sus ideas de renovación del arte comenzaron a germinar en su mente.

En 1917 durante su estancia en el puerto de Veracruz, en donde estudiaba, inició su labor literaria. Sus primeras colaboraciones fueron en el periódico escolar *Órgano de la Sociedad de Estudiantes*, asimismo comenzó a colaborar en *El Dictamen* y *La Opinión*, periódicos locales del estado de Veracruz que existen aún en nuestros días.

En 1918 vino a la ciudad de México. Una de sus primeras visitas fue a la Redacción de *Revista de Revistas*, donde conoció a Ramón López Velarde. El año siguiente sus padres aceptaron que residiera en la ciudad de México para continuar sus estudios. Atrás quedaba el anhelo; por fin se encontraron el poeta y la ciudad. Al respecto afirma: "Cuando abandoné Veracruz, una etapa de mi vida había concluido".

Desde su llegada a la ciudad de México, el poeta se interesó por integrarse a grupos de escritores que se reunían en torno a los diarios y revistas de la época. El estilo predominante a principios del siglo XX era entonces el modernismo decadente que influyó en la mayoría de los poetas de finales del siglo XIX y principios del XX. Las ideas de Rubén Darío prevalecían aún en el estilo de los escritores de los años 20'.

Las aspiraciones de Maples Arce no parten de impulsos infundados, ¡no!. Desde su llegada a la capital se conecta con el círculo de escritores que destacaban en esa época. Además estaba consciente de que los valores de arte son universales y que no deben satisfacer cuestiones personales. La imitación de los sentimientos debe eliminarse; lo que debe prevalecer es un espíritu cosmopolita, es decir, un lenguaje poético universal. Entre los escritores que más influyeron en los jóvenes poetas de principios de siglo -Maples no fue la excepción- cabe mencionar a Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Rubén Darío, Amado Nervo y Luis G. Urbina.

La poca originalidad de los escritores de la segunda década del siglo XX obligó a Maples Arce a un examen minucioso de sus principios

estéticos. Su espíritu inconforme se manifiesta desde su llegada a la ciudad de México. En este sentido afirma en *Soberana juventud*:

Mi condición interior era un compuesto de aspiraciones trascendentes, de impulsos y de inconformidades, de voluntad autónoma y de retenciones equilibradas. Entregado a estas peculiaridades, trataba de definir mi propia personalidad, pero la conciencia infinitamente fugaz, sólo me comunicaba una porción de mí mismo, dejando a oscuras zonas inalcanzables de mi ser. Así vivía y circulaba entre el gozo y el pasmo de la vida.

(*Soberana juventud*, p. 49)

Maples afirma en reiteradas ocasiones que era un poeta modernista; no obstante, manifiesta cierta inconformidad sobre el estilo globalizado que utilizaban los escritores modernistas, aunque afirma su predilección por la obra de Lugones. Al respecto dice:

A pesar de la actitud amable del catedrático, las lecciones no constituían una emulación, sino al contrario, me irritaba que se condenaran como torpes y viciosas las metáforas de los sonetos de Lugones, que en vez de censurables me resultaban exquisitas.

(*Soberana juventud*, p. 27)

En este breve letargo, en el que aparecían pequeños destellos de madurez intelectual, convivió con el poeta López Velarde, que se encontraba en su época más fecunda y de mayor calidad. La relación con él pudo ser determinante para definir su posición en la literatura mexicana.

Puede afirmarse que ambos poetas pertenecen al posmodernismo, aunque el afán de Maples por conectar su obra a los cambios modernos

lo llevan a utilizar los lineamientos de la vanguardia europea. Erróneamente se afirma que su obra no responde a las condiciones reales que vivía el país después de 1920. Se le censura sólo por su atrevimiento de incorporar los elementos cotidianos en la literatura, por cantar a una ciudad ajena a la realidad. Es absurdo que un poeta sólo tenga que escribir acerca de la realidad; ¿dónde queda, entonces, la capacidad intuitiva del poeta para describir un mundo futuro, un mundo interior con visión futurista?

La muerte prematura de López Velarde consternó a Maples; quizás ésta sea una de las razones por las que en el mismo año (1921) apareció el primer manifiesto estridentista. El proyecto de renovación literaria tenía que confirmarse, y Maples lo hizo de manera escandalosa.

El decadentismo literario en que se encontraba el país llevó poco a poco a Maples Arce a formular una teoría de renovación artística en México: el estridentismo. (1921-1927). En diciembre de 1921 Maples Arce decidió romper el silencio, proclamó su primer manifiesto estridentista basado en los movimientos europeos de vanguardia. En este sentido, la crítica afirma que el estridentismo es un movimiento intrascendente, por lo que no merece espacios en antologías ni en reseñas periodísticas. Su atrevimiento conmovió a la sociedad intelectual de su época.

Lo más desconcertante en el estilo que asume Maples Arce se encuentra en el juego de imágenes audaces y en el uso del léxico novedoso; respecto a la métrica y la rima, sus aportaciones son mínimas. Predominan los versos alejandrinos, tanto en forma lineal (repartidos en hemistiquios que simulan versos libres) como en forma escalonada.

La proclamación escandalosa del estridentismo hecha por Maples Arce en *Actual No. 1* tuvo repercusión en el ambiente de la época. La continuidad había sido quebrantada por el estridente pensamiento de un grupo de jóvenes artistas.

La crítica señala que el único y verdadero estridentista fue Maples Arce; el resto sólo se concretó a imitarlo. Son tan repetidas las imágenes en torno a la ciudad, al progreso, a las formas geométricas implícitas en la realidad, que difícilmente pueden señalarse diferencias estilísticas entre los integrantes del grupo. Sin duda estamos ante un modelo de estilística generacional, en la que las afinidades van más allá de ciertas innovaciones métricas, rítmicas, léxicas, etc. La estilística generacional trata de encontrar las razones ideológicas, afectivas, estructurales, etc., que permiten a un grupo de artistas la comunión que profesan.

La participación de Maples Arce en el estridentismo no se limitó a la promulgación de un manifiesto, pues los planteamientos propuestos en *Actual No. 1* pretendían impulsar a los artistas a una renovación global del arte en México. Pocos se enteraron de este proyecto y continuaron usando los viejos modelos del siglo pasado propuestos por Darío.

A pesar de que infinidad de críticos se han empeñado en minimizar al movimiento estridentista (Villaumutia, Cuesta, Leiva) el acierto del grupo radica en el giro que da la literatura mexicana desde su aparición en el contexto literario de la segunda década del siglo XX.

Entre los principales innovaciones estridentistas destacan:

- a) La ruptura en cuanto a temática y uso del léxico estridente.
- b) La publicación de manifiestos con el afán de actualizar la literatura mexicana respecto a las vanguardias europeas.
- c) La introducción en la poesía de imágenes urbanas que se opusieron a la tradición.
- d) La asunción de las tendencias artísticas de la vanguardia europea: futurismo, cubismo, ultraísmo, etc.

e) La publicación de libros y revistas para difundir sus ideas.

f) El énfasis en torno al carácter efímero de las escuelas de vanguardia y de la literatura.

Para comprender mejor la participación de los integrantes del grupo, a continuación aparecen en forma cronológica los principales hechos relacionados con el estridentismo.

1921 Diciembre. Manuel Maples Arce publica *Actual No. 1*. Primer manifiesto estridentista en la ciudad de México. Contiene un prólogo, catorce puntos tomados del manifiesto futurista y un directorio selecto.

1922 Manuel Maples Arce publica *Andamios interiores*. Aparece en *El Universal Ilustrado* el suplemento titulado "La novela semanal". Se encuentran por primera ocasión Maples Arce y Germán List Arzubide en la ciudad de Puebla. Circula la revista *Ser*. Carlos Hope es nombrado director del *Universal Ilustrado*. Arqueles Vela publica *La señorita Etcétera*.

1923 Aparece el segundo manifiesto estridentista. Arqueles Vela se une al grupo como secretario de redacción. Se transmite por XEW el poema *T. H. S. Toman* como centro de reunión el Café Europeo, más tarde llamado por los estridentistas "El café de nadie". Aparece la segunda revista: *Irradiador*. Se publica *Esquina* de Germán List Arzubide y Kin-taniya publica *Avión*.

1924 Maples tiene a su cargo una página literaria en *El Universal Ilustrado*. Se realiza una exposición en el Café de nadie. Aparece publicado en inglés el poema *Urbe*.

- 1925 Los estridentistas se trasladan a Xalapa, llamada por ellos "Estridentópolis". Heriberto Jara, gobernador del estado de Veracruz respalda al grupo. Publican la revista *Horizonte*, cuyo director es Germán List Arzubide. Aparece el tercer Manifiesto estridentista en la ciudad de Zacatecas.
- 1926 Arqueles Vela publica *El café de nadie* y *Un crimen pasional*. Por su parte Germán List publica *El viajero en el vértice* y *El movimiento estridentista*. Aparece el cuarto Manifiesto en Ciudad Victoria, Tamaulipas.
- 1927 Maples publica *Poemas interdictos* obra que marca el final del estridentismo.

A pesar de la participación activa de todos los integrantes del grupo estridentista, la figura de Maples Arce destaca sobre el resto. Su ingenio es muy superior al de sus seguidores que se concretaron a imitarlo.

Con justa razón Xavier Villaurrutia señala en su ensayo *La poesía de los jóvenes de México* lo siguiente: "*Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecersele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal.*"²⁸

De igual manera, Raúl Leiva en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*²⁹ expresa los juicios más severos en torno a la poesía de Maples Arce, a tal grado que se percibe cierto rencor hacia la obra de criticado. La última parte de su estudio es tal vez la única que ofrece coherencia. En ella analiza la obra posterior al estridentismo, es decir, la de sus años de mayor profundidad.

²⁸ Xavier Villaurrutia, *Obras completas*, México, FCE, 1974.

²⁹ Raúl Leiva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Imprenta Universitaria, 1959.

Leiva ataca a los estridentistas con saña y menosprecio. No valora su esfuerzo por modificar los caminos que debería seguir el arte después de la Revolución Mexicana. Al respecto afirma:

No era con "manifiestos" y truculencias poéticas como se iba a superar el atraso e indefensión en todos los órdenes del pueblo de México.³⁰

Raúl Leiva expone en su ensayo juicios que se alejan de la realidad. Él los llama "rebeldes"; no por el hecho de manifestar su inquietud juvenil por medio del arte, de la palabra, sino tratando de insinuar que su impulso juvenil respondió solamente a un estado primitivo de barbarie, de moda intrascendente, de estridencia vacía hecha palabra.

La crítica mordaz de Leiva se transforma paulatinamente conforme avanza en su recorrido por la obra de Maples. En este sentido resulta absurdo, ya que niega rotundamente que la obra anterior, la del estridentismo, tenga la suficiente fuerza expresiva, sintáctica y retórica para pensar en ella.

Es evidente que Leiva se inclina por la obra posterior al estridentismo. Esta segunda etapa es la de mayor perfección, ya que el poeta se humaniza, es menos estridentista. Leiva afirma al respecto:

Maples Arce... prueba una cosa: cada vez que es menos estridentista, menos rumboso, comienza a mostrar una poesía que podríamos llamar suya. Es original cuando no se lo propone, cuando su voz alcanza registros imprevistos, acentos propios.³¹

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 72.

1.2.2 Segunda etapa. Su producción poética posterior al estridentismo.

A partir de *Poemas interdictos* Manuel Maples Arce modifica los elementos de su poesía; los poemas de esta época están contruidos orgánicamente y ofrecen una visión más serena y reflexiva de la realidad. En síntesis, una estética que deja a un lado las ideas impulsivas del estridentismo; el poeta se humaniza y descubre su mundo interno que comparte en nuevos poemas.

En 1947, veinticinco años después, Maples Arce publica su libro de mayor profundidad filosófica: *Memorial de la sangre*.³² En él se advierte un tono distinto a los anteriores, un cambio radical en su estilo, en su forma de ver la realidad. En él encontramos un poeta más humano, menos mecanizado. El uso de recursos estilísticos, así como de la métrica y la rima, se ajusta a los lineamientos de la tradición. La rebeldía estridentista de Maples se sujeta a los esquemas y modelos tradicionales que en años pasados trató de abolir.

Los elementos escandalosos desaparecen de su obra; afirma Leiva: "Aquí ya no existe huella de los motores, hélices, pesadas maquinarias y estridencias de su postizo lirismo anterior"³³ No hay tales elementos porque la vanguardia propuesta por los estridentistas tuvo un ocaso como todo movimiento de esa índole. Los integrantes del grupo estridentista señalan 1927 como el año que marca el fin del movimiento. El desgaste generacional había llegado a su límite; no tenía sentido continuar con un estilo que ya había dado los frutos suficientes. La ruptura marcada en la literatura estaba consumada.

³² Manuel Maples Arce, *Memorial de la sangre*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1947.

³³ Raul Leiva, *Op. cit.*, p. 73

Después de la publicación de *Memorial de la sangre* pasaron casi veinte años para que aparecieran los sonetos dedicados al río Tuxpan, bajo el título *El poeta y el río*, escritos entre 1964 y 1967, lapso en el que fueron publicados en España sus libros autobiográficos *A la orilla de este río* (1964) y *Soberana juventud* (1967).

En esta segunda etapa los ímpetus estridentistas fueron perdiendo fuerza. La perfección alcanzada por Maples Arce se apoya en los modelos de la tradición: rigor métrico y rítmico e imágenes mejor logradas que marchan por su obra con gran calidad.

Definitivamente, la segunda etapa, la posterior al estridentismo, requiere de más atención, ya que la mayoría de los estudios en torno a la obra de Maples Arce se centran en la etapa vanguardista y no en los aspectos tradicionales.

1.3 El concepto de estilística aplicado a la obra de Maples Arce.

La inquietud por conocer los aspectos tradicionales en un poeta vanguardista lleva al investigador a una minuciosa revisión de cada uno de los sonetos que conforman *El poeta y el río*.

Investigar hasta dónde la vanguardia puede erradicarse de un espíritu renovador resulta interesante. Asimismo, es determinante interpretar cada relación interna que esconde cada soneto; me refiero a los análisis estructurales que más adelante permitirán explicar e interpretar la visión del artista a partir del texto mismo.

La estilística es la ciencia y teoría de los estilos. Originalmente, compréndese por estilo el punzón agudo por un extremo y plano por el otro, con que los antiguos escribían y borraban en tablillas enceradas. El ejercicio de esta actividad se realizaba con total libertad, por lo que cada

escritura resultaba diferente, es decir, manifestaba rasgos distintivos. No había dos idénticas. En igual forma ocurre con el estilo artístico o literario. Cada escritor tiene uno propio. No hay dos idénticos; si acaso similares; el estilo es como las huellas digitales: no existen dos personas que las tengan iguales. El estilo también puede compararse con la diversidad de estructuras multiformes que tienen los copos de nieve: cada copo es único.

El estilo no sólo es el conjunto de relaciones sintácticas, métricas, rítmicas, gramaticales. No, el estilo no se queda en el plano de la estadística que se conforma con enlistar relaciones y repeticiones en la obra de un artista. Dámaso Alonso afirma que: "El estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura consiste en diferenciar, valorar, concatenar y señalar los estilos particulares".³⁴

Considerando que existen diversos conceptos de estilo y diversos modos de abordar el campo de su investigación, es necesario delimitar y simplificar los aspectos generales sobre los cuales descansará el presente trabajo.

En torno a la estilística existen dos concepciones: una anticuada y otra que queda fuera del campo de la literatura. La primera predomina en los métodos de trabajo del siglo XIX y considera la obra poética como algo "fabricado", es decir, como un producto de cierta calidad que se ha embellecido con recursos (figuras retóricas). Este tipo de estudios consiste en enlistar las figuras que se han utilizado, como si analizáramos un libro y realizáramos una lista de las partes que lo constituyen.

³⁴ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayos de Métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1964.

Una tercera propuesta, la estilística moderna, se basa en tres concepciones diferentes, afirma Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*.³⁵ La primera se refiere al enfoque lingüístico que ofrece Charles Bally, jefe de la escuela de Ginebra. Éste afirma que lo emocional o afectivo es lo único que realmente tiene sentido en la obra. Otros lingüistas de esta tendencia fueron Frédéric Paulhan y Emil Winkler.

La segunda concepción está ligada a Karl Vossler, Leo Spitzer y otros miembros de la escuela de Munich y parte de la idea de Benedetto Croce: la poesía debe ser interpretada como lengua madre de la humanidad; en otras palabras, "lengua y poesía son en el fondo una misma cosa"³⁶, asimismo "fueron ellos quienes marcaron el rumbo a la investigación de las diferentes lenguas nacionales como estilos".³⁷

El método propuesto por Leo Spitzer "se basa en la explicación lingüística de las obras literarias. A toda particularidad idiomática en el estilo de un autor corresponde una particularidad psíquica".³⁸

La estilística propuesta por la escuela de Vossler consiste en:

Interpretar el sistema lingüístico personal de un poeta como expresión de su personalidad (...) Así, Vossler considera el estilo de un escritor determinado como el "lugar anímico", el "imán o polo", al cual convergen y en torno al cual cristalizan y se ordenan en un sistema lingüístico personal "una serie de formas significativas lingüísticas que, diseminadas y ocasionalmente, aparecen en todas las lenguas de todos los tiempos y pueblos".³⁹

³⁵ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de Ma. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1981.

³⁶ *Ibidem*, p. 366.

³⁷ *Ibidem*, p. 367.

³⁸ *Ibidem*, p. 366.

³⁹ *Ibidem*, p. 367.

Leo Spitzer difiere de las ideas de Vossler; el primero da mayor importancia a los aspectos psíquicos, el segundo al aspecto estético. La interpretación psicológica de los rasgos estilísticos propuesta por Spitzer puede desviar la dirección del análisis objetivo del texto. La personalidad del autor puede manifestar ciertas anomalías conductuales que lleven al estudioso a profundizar más en el autor que en su obra, cuando lo que pretende encontrar la estilística son aquellos valores que están en la obra como elementos independientes de su creador.

No interesan a la estilística los motivos que llevaron al artista a crear la obra en determinada forma; lo que debe interesarle es la concordancia que conforma el estilo orgánico del poeta, pero a partir del texto mismo. Por lo tanto, el texto pierde paternidad, es decir, relación con su creador.

En este sentido la obra de Maples Arce puede analizarse a partir de esta dualidad, desde un enfoque de la estilística apegada a la época y posteriormente a la personalidad del autor.

La comunión entre estilo y época se mantuvo firme principalmente a fines del siglo XIX. La literatura impuso su estructuración a las otras artes: Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Modernismo, Vanguardismo, etc. El concepto de "espíritu de la época" se empleó también para indicar el "portador del estilo", el sustrato, lo interior que se expresa en las formas.⁴⁰

La tercera concepción se enriquece con las aportaciones de Wölfflin, quien desde 1915 ofrece un nuevo enfoque metodológico basado principalmente en los siete campos de observación propuesto por Julius Petersen:

- | | |
|-----------------------|------------------|
| 1) La escritura | 4) Su colocación |
| 2) La palabra aislada | 5) La sintaxis |

⁴⁰ *Ibidem*, p. 367.

- 3) La vinculación de las palabras 6) El periodo y
7) La estructura

Cada uno de estos campos debe ser determinado por medio de 10 parejas de categorías opuestas.

- 1) Plástico – musical
2) objetivo – subjetivo
3) claro – oscuro
4) común – peculiar
5) vulgar – recargado
6) sensible – conceptual
7) insinuante – distanciador
8) lógico – fantástico
9) lúdico – imaginario
10) acumulación antitética – simetría armoniosa.

Tanto los campos de observación como las categorías opuestas permiten el acercamiento a la obra literaria, pero no completan la valoración total del texto. No obstante, pueden tomarse en cuenta para llegar a comprender las categorías de cada obra en particular.

Un aspecto que no debe pasar inadvertido es el "concepto de unidad, implícito en el concepto de estilo; sólo puede alcanzar fuerza vital en vista del objeto individual, ya sea ésta la obra, la personalidad, la época, etc."⁴¹

En los tres niveles enunciados podemos afirmar que existe relación del concepto de estilo con la obra de Manuel Maples Arce, ya que en su obra podemos apreciar cierta coherencia temática en los nueve sonetos que analizaremos; de igual manera, la personalidad del autor se

⁴¹ *Ibidem*, p. 373.

encuentra manifiesta en cada uno de los poemas, enunciado en el tono lírico de la primera persona. Finalmente el estilo ofrece unidad respecto a la época. Es la obra de la madurez del artista, que deja una sensación de equilibrio en la simetría de sus poemas.

Para Bally y su escuela el estilo es un fenómeno de las lenguas nacionales; en cambio para Vossler, Spitzer y otros, es un fenómeno de la personalidad artística; para los más de los investigadores que siguen la corriente influida por la ciencia del arte, es un fenómeno de la época; para algunos, incluso, de la edad, de la generación, de la raza, etc.

Las diversas concepciones coinciden en que el estilo es algo individual: lo peculiar de un hombre, de una época, etc. En este punto el concepto de estilo puede aplicarse a la obra de Maples Arce. Recordemos que el objetivo del presente trabajo consiste en demostrar de qué manera se armonizan los recursos estilísticos en *El poeta y el río*.

La segunda coincidencia entre los investigadores de la estilística es que todos consideran la "unidad" como parte fundamental para un estudio en torno al estilo. Este concepto no es aplicable a la obra de Manuel Maples Arce, ya que los sonetos que analizaremos guardan ciertas regularidades en su formación métrica, rítmica y, desde luego, temática, pero no concuerdan con el estilo propuesto durante la vanguardia, pues se contraponen y no conforman la "unidad" estilística.

La comunión entre los conceptos de estilo y expresión permite determinar la relación que guarda la obra respecto de su creador. La forma de manifestar el "yo" se encuentra implícita en el mecanismo adoptado en la mayoría de las ocasiones por el artista. Éste actúa motivado por factores externos que lo obligan a construir internamente un mundo de relaciones que conformarán su estilo. De otra manera, lo que permite reconocer un estilo es lo interno; la esencia poética que sólo el

artista puede ver y que responde a impulsos que parten del interior, es decir del yo, personalizado a su máxima potencia.

Los recursos utilizados por el artista no conforman aisladamente el estilo; deben sumarse todos armónicamente. La conjunción de elementos internos dará como resultado la personalidad. Los recursos estilísticos que presentan los poemas de Manuel Maples Arce en *El poeta y el río* servirán para definir el estilo del poeta, su personalidad artística. El nivel que se alcance permitirá a su vez estructurar el nivel superior de la personalidad, de la individualidad creadora de Maples. Nos referimos a la posibilidad de enunciar los rasgos de una estilística generacional. Para ello será necesario realizar comparaciones con los escritores que del grupo estridentista, así como con algunos poetas modernistas que influyeron en la obra poética de nuestro autor.

La personalidad que manifiesta Manuel Maples Arce en *El poeta y el río* es producto de ciertos indicios que analizaremos en el tercer capítulo del presente trabajo, es decir en el momento de la interpretación del texto en estudio.

Una investigación de carácter estilístico no debe hacerse de manera general, ya que existen autores que manifiestan variedad en su estilo. Tal es el caso de Maples Arce; no podemos aplicar a su obra el concepto de "unidad" abiertamente pues es muy somera; si acaso en el fondo filosófico que ofrece en sus dos épocas: la vanguardista y la posvanguardista. En ambas se observan indicios que denotan la personalidad de Maples, pero no concuerdan en la intensidad expresiva. En la primera época, dejan ver a un poeta llevado por el arrebató juvenil y por el afán de romper con los modelos establecidos; por el contrario, en la segunda época predomina un tono sereno y reflexivo que se contrapone radicalmente a sus ímpetus juveniles.

En el segundo capítulo profundizaremos en torno a la estilística generacional; asimismo en la relación que guardan los géneros literarios con el concepto de estilo y señalaremos de manera ejemplificada la dualidad estilística en Maples Arce a partir de los indicios de sus dos épocas en que incursionó en la literatura mexicana.

Para concluir este capítulo, afirmamos que las constantes estilísticas que ofrece cada autor en forma independiente no conforman su estilo; sólo en conjunto permiten conocer la personalidad del autor y por tanto su estilo; en otras palabras, no basta con analizar un solo poema. Para realizar un estudio estilístico es necesario recurrir a la comparación, tomando como referencia dos obras del mismo género, de la misma época y en la misma fase de la vida de sus autores. Dos obras que no dependan una de otra y que fraten del mismo asunto.

Al respecto parece pertinente comparar algunos fragmentos de la obra de Manuel José Othón, principalmente de "Idilio salvaje"; con los sonetos de Maples en *El poeta y el río*. No pretendemos generalizar en tomo al estilo del autor; tan sólo precisaremos las constantes de una obra específica, en esta ocasión de los sonetos dedicados al río Tuxpan. La simple idea de revisar toda la obra del autor resulta absurda, por ello centraremos el presente estudio en la comparación entre las manifestaciones del autor durante las dos épocas en que publicó su obra.

Cada obra será analizada según el concepto de estilo que le sea apropiado para su interpretación.

CAPÍTULO DOS

El soneto. Historia y valoración.

2.1 El soneto como estructura tradicional.

El soneto es una composición que consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos por lo general en dos cuartetos y dos tercetos, con rima consonante en la siguiente distribución: ABBA, ABBA para los cuartetos y CDC DCD para los tercetos, aunque éste último varía de acuerdo al gusto o necesidad expresiva del poeta. Las variantes más frecuentes que se usan en los tercetos son: CDE CDE o CDE DCE.

El soneto es la estructura tradicional que se ha consolidado a través de los siglos a pesar de las diferentes tendencias y movimientos que se han dado en la literatura; en este capítulo se revisará su estructura; de la que señalaremos las modificaciones que se han intentado.

La forma rígida del soneto ha capturado el pensamiento de los poetas a través del tiempo; y los ha sometido a la disciplina severa de un bloque numérico que tiende a la perfección. Lo conforman 154 sílabas, éstas encierran el pensamiento profundo de los artistas que lo ejercitan.

Se confirma con esta constante que los estilos son nacionales y que no se quedan en la personalidad del autor. La idea de Vossler respecto al estilo se confirma: "Una serie de formas significativas lingüísticas que, diseminadas y ocasionalmente aparecen en todas las lenguas de todos los tiempos y pueblos."¹

Los sonetos que citaremos más adelante no fueron elegidos al azar; se tomaron en cuenta aquellos que determinaron o influyeron no sólo en la trayectoria del artista, sino que permiten marcar la cronología del soneto y la línea de éste como un estilo que prevalece como estructura tradicional en nuestro tiempo.

Existen infinidad de estudios y tratados sobre el soneto; para realizar este trabajo nos referiremos principalmente a las ideas que ofrece Bernardo Gicovate en *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*.²

Nuestro propósito no es hacer un muestrario o antología de sonetos, pues consideramos que el valor de la estilística que rige nuestro trabajo, profundiza en los recursos lingüísticos, métricos, rítmicos, retóricos, etc. que dan armonía interna a la obra, no sólo del autor como persona, sino como engrane del estilo de la humanidad. "*Le style c'est l'homme même*".³ Estas palabras de Buffon acuden puntuales al presente estudio, con la siguiente interpretación: El estilo no corresponde al individuo específico que tiene personalidad social, sino a la esencia humana que esconde en su cuerpo. El hombre debe desligarse de su obra desde el momento en que la ha terminado y pertenece a la humanidad, que ha servido como eje para su formación.

¹ Wolfgang Kayser, *Ob. cit.*, p. 367.

² Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y Estructura*. México, UNAM, 1992.

³ Wolfgang Kayser, *Ob. cit.*, p. 363.

Los recursos que aparecen en la obra literaria no responden necesariamente a los intereses del autor, del poeta como creador; son propiedad de la sociedad y se encuentran implícitos en lo cotidiano, en la realidad, en su contexto. Desde este momento, la obra se despersonaliza, se hace universal.

De acuerdo con documentos históricos, el soneto apareció "alrededor de 1230 y 1240 en los escritorios de Pier delle Vigne, Giacomo Pugliese, Guido y Odo delle Colonne, Rinaldo d'Aquino y en los de Giacomo da Lentini, notario de la corte de Federico II."⁴

El estudio de Gicovate es convincente cuando afirma que sus hipótesis, en relación con el origen del soneto, han sido criticadas, pues se cree que el soneto tiene ascendencia toscana o provenzal. Con honestidad afirma que no existen documentos probatorios.

Otro posible origen del soneto es la obra de Guittont de Arezzo en la segunda mitad del siglo XIII. Este autor fue el primero que utilizó un par de octavas cruzadas. Su estilo fue perfeccionado posteriormente por Dante y Petrarca, quienes regularizaron por completo las octavas abrazadas.

Erróneamente se considera a Petrarca como creador del soneto. Desde el punto de vista de la crítica la obra del artista no tiene filiación. Los géneros son producto de la humanidad, es decir, de las formas racionales que puede adoptar el pensamiento.

Los géneros literarios como los conocemos actualmente, permiten clasificar las obras de acuerdo con ciertas características afines, que en la mayoría de las ocasiones son superadas por los contenidos de las obras, que por lo general, son plurales. Las obras abarcan los lineamientos de

⁴ Bernardo Gicovate, *Ob. cit.*, p. 12

más de uno de los supuestos géneros que el hombre ha creado para encasillar las obras literarias.

Esta forma añeja de clasificación pasa por alto la posibilidad de los géneros que son "singulares" a cada obra. Las clasificaciones tradicionales en este sentido son caducas, puesto que sólo consideran los aspectos exteriores y dejan en el olvido la valoración íntima que esconde la obra con su creador.

La trascendencia de la obra sonetista de Petrarca radica en el ritmo, es decir, en la música interna lograda en los endecasílabos por la armoniosa distribución de los acentos. Años después Garcilaso y Boscán lo introdujeron y perfeccionaron en lengua castellana.

Realmente no fueron Garcilaso y Boscán los que introdujeron el soneto en España, puesto que desde 1450 Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, en su madurez poética ya había intentado imitar el estilo musical de Petrarca.

De esta manera el verso de arte mayor tan usado por los escritores españoles fue sustituido por el endecasílabo de origen italiano. Los cuarenta y dos *sonetos fechos al itálico modo* representan con gran acierto la cimentación de la renovada versificación española. Un ejemplo de estos sonetos es:

XI⁵

*Desped con aflato doloroso,
tristes sospiros, la pesada lengua:
mío es el daño, e suya la mengua
que jamás yo así visa congojoso.*

⁵ Marqués de Santillana. Antología poética. México, Eds. Oasis, 1967, p. 111

*¿Por ventura será que habrá reposo
cuando recontaré mis vejaciones
a aquella a quien sus crueles presiones
ligan mis fuerzas con perno amoroso ?*

*¿Quieres que muera o viva padeciendo,
o sea oculta mi grave dolencia,
la cual me gasta o vame disminuyendo,
e sus langores no han resistencia ?
¿De qué temedes ? Ca yo no entiendo
morir callando sea gran sciencia.*

En este soneto se aprecia la distribución clásica ABBA ABBA CDC DCD, cuyo origen parte de una octava o *pietà*, generalmente ABBAABBA, y la *volta*, compuesta de dos tercetos que presentan combinaciones irregulares; predominan los sonetos con dos o tres rimas, produciendo una gran cantidad de posibilidades. Destacan durante el renacimiento español y específicamente en el soneto anterior, las rimas ABBA ABBA CDC DCD; estas terminaciones encadenadas son las que aparecen con mayor frecuencia en diversos escritores renacentistas.

Otras rimas de uso frecuente para los tercetos durante el renacimiento fueron: CCD EED que predominaron en los sonetos de origen francés; o los de origen inglés, usados por William Shakespeare CDCD EE.

La transición de la métrica en este período es lo más importante, pues a partir de esta época el soneto se conserva como una estructura de uso frecuente en los escritores de todos los tiempos.

El perfeccionamiento del soneto lo inician Juan Boscán de Almogáver y Garcilaso de la Vega. La palabra se engatana y se ajusta al rigor del nuevo metro. El mérito de esta experimentación italianizante en

versos españoles se debe a Andrea Navagero, quien sugirió a Boscán que ensayara sonetos en lengua castellana.

La diferencia entre los sonetos de Santillana y Boscán se encuentran principalmente en la distribución de los acentos; en el primero el orden es rígido, no así en el segundo que ofrece gran flexibilidad, lo cual provoca una sensación rítmica y musical.

Garcilaso de la Vega supera a Boscán en la elaboración de sonetos; en el uso meticuloso de la métrica y el ritmo, asimismo la rima aparece en combinaciones más regulares; es decir, no experimenta, sino que consolida el uso de las rimas correlativas en el sexteto CDE CDE o rimas entrelazadas CDC DCD.

*En tanto que de rosa y azucena⁶
se muestra la color en vuestro gesto,
y que con vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena,*

*y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se encogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;*

*coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el viento airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento helado;
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.*

⁶ Garcilaso de la Vega, *Antología*. Madrid, Coculsa, 1967. (Colección Primera Biblioteca núm. 10), p.22.

La estructura del soneto utilizada por Garcilaso por lo regular estaba formada por una octava y un sexteto. Otra de las reglas estructurales que respeta Garcilaso de la Vega es no utilizar pareados al comenzar el sexteto, ni al final. Asimismo deben evitarse las rimas asonantes; el uso de ellas se considera incorrecto. La influencia de Garcilaso de la Vega y de Juan Boscán en los poetas españoles del siglo de oro fue evidente. No hubo desde aquel tiempo escritores que no hayan intentado la elaboración de sonetos.

El perfeccionamiento de la estructura del soneto durante el renacimiento español fue determinante para moldear a su vez el pensamiento de una época; cuando ocurren este tipo de cambios en las artes se evocan inmediatamente las palabras de Karl Vossler y Leo Spitzer que afirman que los estilos son nacionales, no sólo por lo novedoso de usar el soneto como una estructura "nueva", sino por la generalización en torno a una forma de expresar el arte, el pensamiento de una época.

Gutierre de Cetina, gran conocedor de los sonetos de Garcilaso de la Vega, posiblemente fue de los primeros que introdujeron en nuestro continente la estructura del soneto, composición que utilizaron los novohispanos Francisco de Terrazas, Carlos de Sigüenza y Góngora, Ignacio Diez de la Barrera, Lucas Fernández del Rincón, don Luis de Sandoval y Zapata y Sor Juana Inés de la Cruz.

La plenitud del soneto tiene como representantes a Fray Luis de León y a Fernando de Herrera; ambos son opuestos en el enfoque que dan a sus poemas. Fray Luis ofrece aspectos religiosos; Fernando de Herrera prefiere los temas patrióticos y amorosos. Sus aportaciones se encuentran en el nivel temático, pero en el métrico, rítmico y de la rima son mínimas las modificaciones que hicieron.

El grado máximo de perfección del soneto lo inicia Lope de Vega; posteriormente Luis de Góngora y Francisco de Quevedo harán los sonetos

más sobresalientes de este período, no sólo por su rigor métrico, rítmico y sintáctico o por la distribución de la rima, sino también por su grandeza temática.

La influencia de Garcilaso de la Vega tanto en Lope de Vega como Luis de Góngora es evidente; ambos usan en sus poemas elementos de una doble tradición "grecolatina-italiana por una parte y popular-musical por la otra"⁷

Ambas influencias no obligaron a Lope de Vega ni a Luis de Góngora a escribir en forma similar; su genio permitió que cada uno creara una obra original; al respecto Bernardo Gicovate afirma:

En su totalidad, el Barroco no ofrece innovaciones importantes en las estructuras métricas; se atiende más bien a conservar, limar, adornar, explotar y explorar lo heredado. Esto no significa que las innovaciones de estilo, en la dicción y en la actitud poética no estén delineando un mundo artístico propio que se continuará a pesar de los ataques del Neoclasicismo posterior.⁸

Respecto a las innovaciones realizadas por Luis de Góngora cabe señalar la modificación de las rimas a los tercetos; Garcilaso de la Vega utiliza rimas CDE DCE; por su parte Góngora presenta rimas CDC DCD. El cambio no sólo se observa en la distribución sino en el mensaje, en la intención del poeta.

*Mientras por competir con tu cabello,⁹
oro bruñido, el sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lino bello;*

⁷ Bernardo Gicovate, Ob. cit. p. 77.

⁸ Ibidem, p. 78.

⁹ Luis de Góngora, *Antología*. Madrid, Cocusa, 1967. (Colección Primera Biblioteca núm. 21).

*mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que el clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello;*

*goza cuello, cabello, labio y frente,
antes de lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata, en viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

Otra de las innovaciones de los escritores durante el barroco consiste en el estilo satírico empleado en la construcción de sonetos. Destaca el escrito por Francisco de Quevedo "A una nariz":

*Érase un hombre a una nariz pegado,¹⁰
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado,*

*era un reloj del sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado,*

*érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era,*

¹⁰ Francisco de Quevedo. *Antología*. España, Cocusa, 1967. (Colección Primera Biblioteca núm. 22).

*érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito.*

Por su parte, Lope de Vega utiliza su ingenio para escribir sonetos de estilo satírico y burlesco en los que predominan los juegos de palabras; no obstante, en este tipo de composiciones Lope somete el lenguaje al rigor poético.

*Un soneto me manda hacer Violante,¹¹
y en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.*

*Yo pensé que no hallara consonante
y estoy en la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.*

*Por el primer terceto voy entrando
y aun presumo que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.*

*Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.*

El ingenio de Lope de Vega es evidente en el soneto anterior; su dominio del idioma permitió que escribiera no sólo sobre temas religiosos, amorosos o mitológicos, sino también de carácter festivo y burlesco. La musicalidad

¹¹ Lope de Vega, *Antología poética*. España, Cocusa, 1967. (Colección Primera Biblioteca núm. 25). p.40.

manifiesta en los sonetos de Lope representa el triunfo del endecasílabo en la poesía española. Con gran maestría, el ritmo logrado en los sonetos regirá a los poetas de su tiempo.

La tercera innovación de esta época la realiza Miguel de Cervantes Saavedra, que recurre al estrambote, "conjunto de versos que se suman a una composición poética que presenta una forma fija y cerrada, sobre todo al soneto y a la octava."¹²

Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca cierran el ciclo del barroco español y del soneto italianizante propuesto en España por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega; asimismo consolidan el uso del soneto como forma clásica. Los sonetos de esta última etapa ofrecen una profunda reflexión sobre la época. Algunas veces con sentido moralista, otras con inconfundible tono satírico. La agudeza para percibir los problemas humanos les permitió escribir sonetos magistrales. Muestra de este tipo de composición es el soneto de Quevedo titulado "Amor constante más allá de la muerte".¹³

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;*

*Mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.*

¹² *Enciclopedia de la Literatura*. Barcelona, Eds. Garzanti, 1991, p. 1330.

¹³ *Antología de poetas líricos castellanos*. México, Cumbre, 1982, p. 257.

*Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
médulas, que han gloriosamente ardido,*

*Su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

La estructura del soneto durante el barroco alcanza su máximo nivel expresivo, no sólo en España, sino también en el continente americano. La innovación de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega trasciende no sólo a los seguidores de la escuela de Salamanca y la escuela sevillana; tal influencia motiva a los escritores del barroco a usar el soneto y perfeccionarlo, logrando con su ejercicio composiciones de calidad insuperable.

En los años siguientes los modelos propuestos por los escritores renacentistas y barrocos españoles se respetan, observándose cambios sólo en el aspecto temático, en el fondo.

2.2 Las principales rupturas en la estructura del soneto.

La revisión histórica del soneto español realizada en líneas anteriores abarca desde sus primeras manifestaciones por parte del Marqués de Santillana hasta la perfección de la estructura del soneto en Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo. En las siguientes líneas se abordarán simplemente las innovaciones realizadas por los escritores de finales del siglo XIX durante el modernismo.

Durante el siglo XIX el soneto es utilizado con innovaciones en diferentes niveles. Entre las más sobresalientes se encuentran el uso de versos alejandrinos o versos octosílabos. Respecto a la rima, se escriben

sonetos con dos o una sola rima. El afán renovador distingue a los escritores americanos. La ruptura es inminente. Nuevas formas aparecen como respuesta a una necesidad de cambio.

Antes de mencionar las innovaciones hechas por los escritores modernistas a la estructura del soneto, es conveniente enlistar las aportaciones realizadas por los escritores americanos desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta finales del siglo XIX, tiempo en el que aparece el modernismo.

1) Los escritores novohispanos respetan la influencia italianizante que perfeccionaron Lope de Vega y Góngora.

2) La capacidad creadora de Sor Juana Inés de la Cruz le permitió incursionar en la elaboración de sonetos; con maestría incomparable abordó temas diversos. Con gran deleite perfeccionó sonetos amorosos, con elocuencia los de carácter filosófico y moral, con gracia e ingenio los de tipo satírico burlesco y haciendo gala de erudición escribió sonetos histórico-mitológicos. La sed infinita de plasmar su inteligencia en versos, la llevó a la creación de obras perfectas en la estructura. En su elaboración siguió los modelos propuestos por Góngora y Quevedo.

Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su divertimento a las musas¹⁴

*En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*

¹⁴ Gran Colección de la Literatura Mexicana. "Sor Juana Inés de la Cruz (1615-1695)" en *La literatura de la colonia*. México, Promexa, 1985, p. 575.

*Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.*

*Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fermentada,*

*teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.*

Su erudición fue puesta a prueba en diversas ocasiones; muestra de ello es el siguiente soneto¹⁵ del que le proporcionaron las consonantes forzadas, juego muy frecuente en su época.

*Inés, cuando te riñen por bellaca,
para disculpas no te falta achaque
porque dices que trague y que barraque;
con que sabes muy bien tapar la caca.*

*y coges la parola, no hay urraca
que así la gorja, del mal año saque;
y con tronidos, más que un triquitraque,
a todo mundo aturdes cual matraca.*

*Ese bullicio todo lo trabuca,
ese embeleso todo lo embeleca;
mas aunque eres, Inés, tan mala cuca,*

¹⁵ *Ibidem*, p. 582.

*sabe mi amor muy bien lo que se peca:
y así con tu afición no se embabuca,
aunque eres zancarrón y yo de Meca.*

El estilo de Sor Juana Inés de la Cruz abarcó las dos tendencias barrocas: el culteranismo y el concepto.

3) Durante el romanticismo en España aún se conservan resonancias de Garcilaso de la Vega y de Fernando de Herrera. El estilo patriótico es característico en los sonetos de José de Espronceda. Otro ejemplo del soneto durante el romanticismo fueron los escritos por El Duque de Rivas en los que predominan los temas de índole amorosa y la técnica descriptiva.

Los sonetos escritos por Enrique Gil y Carrasco (m. 1846) presentan modificaciones que deben tomarse en cuenta. En un intento de originalidad modifica la rima de los cuartetos; al respecto propone cuatro rimas cruzadas ABAB CDCD, además de heptasilabos en los tercetos, estructura asimétrica empleada en algunos sonetos por Luis de Góngora.

El afán de manifestar las pasiones tanto amorosas como ideológicas, impidió sujetar el pensamiento impulsivo a moldes tan estrictos como el del soneto. Por el contrario, los versos polirítmicos o polimétricos marcan un claro antecedente del inminente modernismo de finales del siglo XIX.

El paisaje que sirve de marco a los grandes amores durante el romanticismo se transforma conforme transcurre el siglo XIX. Los escritores románticos describen en forma subjetiva, tratando de asemejar el paisaje a sus estados de ánimo; por el contrario el modernismo ofrece un paisaje aislado a los sentimientos del poeta, un panorama nuevo que anuncia desde entonces un giro en la manera de plasmar la realidad en la poesía y especialmente en el soneto.

La precisión espacio-temporal es indispensable para fijar la problemática del poeta y su obra, del poeta y sus sensaciones. La contextualidad de la obra poética, aunque abarque un plano superpuesto a la realidad no parte de un referente inexistente, de la nada. La inspiración no existe en la medida que el proceso de recuperación de la realidad cumpla con el objetivo de capturar la imagen y la transforma posteriormente en palabra, en escritura.

Uno de los fundamentos más importantes del modernismo señala la necesidad de innovar, afirma Rubén Darío: "Lo primero, no imitar a nadie";¹⁴ por esta razón, sus contemporáneos prefieren los temas con motivos y ambientes exóticos e irreal, alejados del tiempo y de las circunstancias de la vida cotidiana.

La renovación artística propuesta por Rubén Darío y sus seguidores no descarta el uso del soneto; por el contrario renuevan y lo acoplan a sus necesidades.

El retorno a los clásicos permite actualizar la estructura añeja del soneto; ya usan versos alejandrinos, ya versos con métricas nunca antes empleadas en la elaboración de tales composiciones. La preocupación por la métrica y el ritmo compensó el esfuerzo de los poetas que se aventuraron en la ardua elaboración de los sonetos.

La influencia del parnasianismo se aprecia en el rigor formal que siguen los escritores modernistas para construir sus versos. La grandeza de Rubén Darío va más allá de la versificación, pues incorpora en sus poemas un ritmo de acuerdo con el asunto o estado de ánimo; asimismo, en sus versos los colores guardan relación con el contenido o estado de ánimo del poeta.

¹⁴ Rubén Darío, *Antología poética*. España, Cocolsa, 1967. (Colección Primera Biblioteca núm 56).

Por su parte Giocovate afirma:

Los modernistas, muy al tanto de las modas parisienses, no dejan por eso de observar la naturaleza que los rodea y de querer afirmar su americanismo.¹⁷

El conjunto de sonetos de *El poeta y el río* siguen la línea propia del modernismo. Los poetas americanos escriben de tal manera que el paisaje resalta en la mayoría como muestra de la identidad que separa a América del resto del mundo.

Entre las principales innovaciones de los modernistas al soneto deben señalarse:

1) Usaron paralelamente al endecasílabo, versos eneasílabos, dodecasílabos (hemistiquios de 7+5) y alejandrinos.

2) Modificaron la rima en los cuartetos; predomina el serventesio (rimas cruzadas) y sonetos con una o dos rimas.

3) Componen sonetos en versos de arte menor, lo denominan sonetillo. Predominan los hexasílabos y octosílabos.

4) Realizan combinaciones métricas en la elaboración de sonetos (endecasílabos con heptasílabos).

5) Una de las últimas innovaciones consistió en componer sonetos con rimas asonantes y versos blancos.

6) Tiene auge la rima afrancesada ABBA ABBA CCD EED.

¹⁷ Bernardo Giocovate, *Ob. cit.*, p. 150.

El ocaso del modernismo lo marca la publicación del soneto "La muerte del cisne" de Enrique González Martínez publicado en 1911 en *Los senderos ocultos*. Este poema ofrece en su conjunto los elementos del modernismo. Fue escrito en versos alejandrinos, rimado a la francesa ABBA ABBA CCD EED. Su mención es inevitable, pues marca una época de plenitud, que dejaría herencia en los poetas posteriores. El afán de renovación constante que distinguió a la vanguardia lo justificaron.

Enrique González Martínez despide al modernismo con el siguiente soneto alejandrino¹⁸.

*Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.*

*Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.*

*Mira el sapiente búho cómo extiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...*

*Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.*

¹⁸ Enrique González Martínez, *Tuércelo el cuello al cisne*. México, FCE, 1984. (Lecturas Mexicanas núm. 67).

Durante la vanguardia el soneto parte de la dualidad francesa, es decir de dos tendencias: parnasianismo y simbolismo. La primera en decadencia, pues las reglas por lo general se modifican en cada escritor, quien desde principios de siglo pretende encontrar en la realidad el juego oculto de las relaciones simbólicas.

El simbolismo es el antecedente de la vanguardia. Tal parece que el soneto es una estrofa elástica, capaz de resistir a las necesidades del hombre de todos los tiempos. Los intentos de renovación se prolongan hasta las primeras décadas del siglo XX; los poetas experimentaron combinaciones poco frecuentes, se aprecia en los sonetos de Banchs: AAAB AAAB AAB AAB.

Durante la vanguardia se rompe totalmente la estructura del soneto; la importancia del pensamiento artístico no se sujeta al de la estructura tradicional. Las imágenes, el ritmo y la transformación del concepto de la belleza dejan el paso a nuevas rutas para plasmar el arte.

A partir de los años veinte, el soneto se ha estructurado de acuerdo con inquietudes de cada personalidad creadora. Se escriben sonetos de 6 ó 7 rimas combinadas por lo general en forma arbitraria. Es la vanguardia manifestada en contra de la tradición. El caos inevitable; en algunos sonetos se observa influencia italiana, en otros francesa, en otros simplemente elementos mexicanos. El soneto es una estructura que intentan aún los escritores de nuestro tiempo y con muy buen estilo.

En América, las renovaciones a la estructura del soneto son mínimas; los cambios no atentan en contra de la estructura tradicional, por lo general respetan la distribución: dos cuartetos y dos tercetos.

Las innovaciones que hacen se encuentran principalmente en el fondo. El soneto es usado para satisfacer un anhelo de ruptura; para revolucionar el concepto de belleza estética. Fernández Moreno en

"Soneto de tus vísceras"¹⁹ ofrece la nueva concepción de la belleza de principios del siglo XX.

*Harto ya de alabar tu piel dorada,
tus externas y muchas perfecciones,
canto al jardín azul de tus pulmones
y a tu tráquea elegante y anillada.*

*Canto a tu masa intestinal rosada,
al bazo, al páncreas, a los epiplones,
al doble filtro gris de tus riñones
y a tu matriz profunda y renovada.*

*Canto al tuétano dulce de tus huesos,
a la linfa que embebe tus tejidos,
al acre olor orgánico que exhalas.*

*Quiero gastar tus vísceras a besos,
vivir dentro de ti con mis sentidos...
Yo soy un sapo negro, con dos alas.*

La rebeldía del lenguaje da nueva vida al soneto. Su estructura se ajusta a la modernidad, al hombre contemporáneo. En este siglo muy pocos sonetos ofrecen novedades estructurales; de las más importantes cabe mencionar la aparición de sonetos sin rima, lo que ha dado a llamarse antisonetos. Otros han hecho gala de su ingenio; respetan la distribución tradicional de dos cuartetos y dos tercetos, pero en lugar de utilizar versos endecásilabos, usan versos de arte menor; a este tipo de composiciones se les llama sonetillo o sonetino.

¹⁹ César Fernández Moreno. "Soneto de tus vísceras" en *Introducción a la poesía*. México, FCE, 1983. (Colección Popular núm. 30).

Más allá del ingenio, los sonetos escritos en este siglo aportan en su contenido la visión profunda del hombre contemporáneo, producto de la angustia y las crisis existenciales, provocadas principalmente por las grandes conflagraciones de principios de siglo: la Primera y Segunda Guerra Mundiales.

En este siglo la dependencia literaria aparece como constante en varios escritores; la proximidad y diversidad de realidades les lleva a crear obras, si no colectivas, si con elementos pluriculturales. El poema es el hombre, por tanto, la forma reflejará no un estilo individual, más bien un estilo generacional, en donde los límites se encuentran en el lenguaje mismo. A mayor intertextualidad mayor profundidad humana.

La intertextualidad en nuestro siglo permite ver las relaciones existentes entre escritores de diferentes épocas, grupos, tendencias, movimientos, etc. Más allá de la simple influencia o dependencia, se pretende descubrir el lazo que une el pensamiento creativo del artista; de los artistas a través del tiempo.

Durante la vanguardia escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Jorge Guillén, Jaime Torres Bodet recurrieron al soneto, no para alterar su estructura y su forma, sino para enriquecerla bajo el rigor más estricto posible. La métrica, la rima y el ritmo son respetados; el rigor en la construcción sigue los parámetros más rígidos de la tradición.

Los poetas más radicales de nuestro siglo recurrieron a la estructura del soneto para plasmar sus inquietudes políticas y sociales. Entre estos escritores destacan Pablo Neruda y César Vallejo; éste último, que en sus inicios arremetió contra la forma en *Trilce*, sucumbe a la fuerza estructural y perfecta del soneto. Se aprecia el rigor a la forma clásica en "Intensidad y altura" que forma parte de *Poemas humanos*.

*Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.*

*Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me escebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.*

*Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruto de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.*

*¡Vámonos ! ¡Vámonos ! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.*

El lenguaje de Vallejo recupera el tono melancólico de Garcilaso; el hombre una vez más encuadra sus blasfemias y gritos de impotencia en la prisión del soneto. La poesía tradicional emerge de la ruptura hacia la continuidad, hacia la tradición de la ruptura.

2.3 Entre la tradición y la ruptura: el concepto de estilística aplicado a los sonetos de *El poeta y el río* de Manuel Maples Arce.

Las primeras composiciones modernistas ofrecen elementos variados; destacan los asuntos americanos, la descripción de paisajes tropicales y tipos regionales. Estos elementos, característicos en el modernismo, se aprecian en los sonetos de Manuel Maples Arce, no sólo en *El poeta y el río*, sino también en otros de su obra poética.

Se deduce por lo tanto que la obra de Maples Arce conserva elementos del modernismo, pero no el de la plenitud, sino el de los albores. Aquel modernismo de transición entre lo romántico y lo moderno en el que predomina la voz melancólica del poeta y sus sentimientos, transformados en un lenguaje que desnuda y muestra la condición del hombre.

Una constante generacional en los poetas modernistas se observa en su capacidad de síntesis descriptiva. El paisaje ocupa un lugar determinante en el estilo de finales del siglo XIX; la proximidad con el realismo, en el que el detallismo fue característico, favorece a la creación de poemas que evocan los diversos paisajes americanos.

Ejemplos de esta tendencia los encontramos en Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón, escritores indefinidos o de transición, que presentan valiosas innovaciones que los alejan más del romanticismo y los acercan al nuevo espíritu propuesto por Rubén Darío.

Luis Leal, en el prólogo que aparece en *Antología Poética*²⁰ afirma que la obra de Díaz Mirón " puede dividirse en dos épocas, perfectamente diferenciadas. la primera va de 1876 (fecha de su composición más antigua) a 1891 (...) Pero en 1892... empieza su segunda época representada por las poesías de *Lascas* (1901) y las que compuso después y aparecieron en periódicos y revistas"²¹.

En México, los primeros indicios del modernismo se encuentran en las obras de Salvador Díaz Mirón y de Manuel José Othón; se consolida con las obras de Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo y culmina con las obras de Ramón López Velarde y Enrique González Martínez.

²⁰ Salvador Díaz Mirón, *Antología poética*. Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal. México, UNAM, 1985. (Biblioteca del estudiante universitario núm. 78).

²¹ *Ibidem*, pp. xii-xiv.

La atmósfera que precede a Manuel Maples Arce ofrece elementos suficientes para seguir las propuestas modernistas. Los primeros poemas escritos por Maples Arce datan de 1916, fecha no tan lejana a la plenitud del modernismo.

La influencia de Manuel José Othón aparece latente en los poemas de Maples Arce. El canto al paisaje americano por parte de Othón es acertado y melódico.

Las coincidencias entre Díaz Mirón y Manuel José Othón son mínimas, pero es conveniente señalarlas.

1) Díaz Mirón y Manuel José Othón presentan en sus obras elementos románticos con tendencia a una renovación.

2) Ambos escriben poemas en los que predomina el paisaje como elemento esencial para plasmar sus inquietudes sentimentales.

3) El conocimiento de los clásicos castellanos les permite escribir una obra sólida respecto a la estructura métrico-rítmica. Tal perfeccionamiento es superado por Díaz Mirón en su segunda época literaria en la que usa gran cantidad de recursos estilísticos.

Coincidencias, mas no paralelismo, pues cada escritor dio un tratamiento distinto a la materia poética. En los poemas de Díaz Mirón se observa la actitud rebelde e iracunda de un poeta temperamental; no así en la obra de Othón en la que se aprecia un tono más delicado y sublime.

Maples Arce asimila de ambos escritores su predilección por el paisaje; de Díaz Mirón imita el afán de perfección en la forma; de Othón la profundidad reflexiva de un romántico tardío, para el que la soledad es su único confidente.

La relación Othón-Maples se ve reflejada en *El poeta y el río*. La admiración por el "Idilio salvaje" y por la obra de Othón se observa en el epígrafe que precede a los nueve sonetos "... y una eterna nostalgia de esmeralda."; asimismo, en uno de sus sonetos Maples Arce realiza una paráfrasis del mismo verso:

*Contemplando en tus aguas de esmeralda
mi nostalgia y tu eterna primavera,
una vez más la parda sembrera
dará su fruto escarlata y gualda.*

(Maples, *Semillas*, S. VII, p. 13)

El paisaje en los sonetos de Maples Arce no es estático, está vivo. Presenta síntomas que responden a su sensibilidad poética; tal parece que el río al que canta se entenece por la admiración que le rinde el poeta. La dualidad poeta-río se funde en un solo latido.

Río de cristal, sí, adiós te digo,
con las mismas palabras de un amigo
que como yo vagó por los océanos,

(Maples, *Semillas*, S. IX, p. 135)

El paisaje de Maples es resultado del acto de mirar, de explorar su capacidad sensorial y de transformar la naturaleza en imágenes poéticas. El procedimiento para lograr tal comunicación radica en la importancia que representa el color. Al respecto Maples Arce afirma en *Incitaciones y valoraciones*²² lo siguiente:

²² Manuel Maples Arce, *Incitaciones y valoraciones*. México, Cuadernos Americanos, 1956. Núm. 50.

La actitud y el gesto traducen a la vez los más íntimos estados de espíritu. ¿La mirada no es acaso indicio sutil de la vida interior? En ocasiones la visión del color suele asociarse a un sentimiento. Homero habla de la "muerte púrpura". Rimbaud del color de las vocales. Mirar, en suma, es una lección de evidencia.

El paisaje, insiste Maples Arce, ha inspirado a todos los artistas, les provoca un goce estético que transforman posteriormente en palabras y éstas en poemas: "De la impresión meditativa del campo, los bosques y el mar recibe el espíritu una infinitud de sugerencias que lo afectan en forma imprevisible."²³

La obra paisajista de Maples Arce no parte de la intuición, sino de una profunda reflexión, de un análisis total de la realidad que lo circunda. La perspectiva de éste no es simplemente imitativa; por el contrario, en cada verso da vida a los elementos que encuentra a su paso.

Los valores estéticos alcanzan plenitud en su palabra poética. El estilo vanguardista de sus primeros años queda relegado a segundo término. La poesía sustancial emana del artista veracruzano con madurez y fuerza emotiva.

En este sentido es conveniente aclarar que cada poeta presenta un individual proceso de evolución de su estilo, que si no es una regla, puede servir para delimitar las etapas productivas del artista.

Durante la primera etapa Maples Arce escribe sus primeros poemas utilizando los modelos propuestos por los modernistas. La tradición modernista es latente en los escritores de principio de siglo. El uso excesivo de las formas propuestas por Rubén Darío sirvieron de molde a los poetas

²³ *Ibidem*, p. 18.

que en aquellos años se iniciaban en la poesía; Maples no fue la excepción.

Durante la segunda etapa Maples Arce rompe en forma impulsiva con la tradición modernista; la ruptura inminente la marca la aparición del estridentismo en diciembre de 1921. La ruptura, fenómeno necesario en la literatura, señala el fin del modernismo.

La falsa originalidad propuesta por Maples Arce sólo cubrió con un ciclo. Todo poeta se inicia imitando a sus escritores favoritos, ya sean contemporáneos o por influencia de una tradición inculcada en las horas de escuela; en el caso de Maples por la influencia de su padre, quien destacó como poeta en las regiones veracruzanas.

En un apartado de sus memorias, Maples confiesa su predilección por los poetas modernistas: Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Amado Nervo, Manuel José Othón, etc. Dicha predilección justifica el estilo manifestado en sus poemas juveniles; por lo tanto su visión inicial es netamente modernista. La influencia poética modernista fue inevitable.

En el ocaso del modernismo el poeta intenta sacudirse la influencia decimonónica. Su espíritu se estremeció ante los acontecimientos artísticos que aparecieron en Europa. La crítica en este sentido afirma que la relación de Maples Arce con escritores europeos fue ficticia; dudan que Maples realmente haya tenido comunicación con los artistas; se afirma que conoció algunas publicaciones de las revistas vanguardistas; de éstas copió el directorio de los escritores y artistas; y no conforme aún redactó los manifiestos; el estridentismo como movimiento vanguardista ocupa un lugar en la literatura mexicana. En este sentido, la crítica erróneamente le niega tal acierto. Tal desconocimiento niega la existencia del grupo o generación de artistas del periodo (1921-1927), y por tanto del estilo generacional de los estridentistas.

Por estilo generacional se comprende, por oposición al estilo propio o individual, la concordancia entre los artistas que comparten afinidades estéticas, políticas, plásticas, etc. La similitud de edades justifica tal afirmación. Las manifestaciones escandalosas de los estridentistas son el resultado del nuevo espíritu que nació con el siglo. Los jóvenes anhelantes de un país renovado incursionaron en el arte para sacudir el tedio monótono en que se encontraba la literatura. El pecado tal vez fue su juventud inexperta, que en la mayoría de las ocasiones se perdió como un grito estridente que sólo despertó a los artistas, pero después no dijeron nada.

La similitud de estilo los hace indistinguibles; en este sentido el estilo individual sucumbe ante el estilo generacional. Son tan idénticos en este periodo que parece la obra de un solo escritor. Los matices diferenciales entre ellos son imperceptibles.

La grandeza de Maples Arce va más allá de la ruptura que propone en 1921 con el estridentismo. El afán artístico no se limita a un periodo, su visión integral del arte se prolonga a su edad madura, en la que consolida la estética que lo distingue como un excelso poeta. La propuesta estridentista fue como todo movimiento vanguardista, una manifestación transitoria, una incitación para corregir el rumbo de la literatura mexicana.

Su visión cosmopolita nacida de la influencia modernista le permitieron, en su edad de madurez, el encuentro con su voz propia, es decir con su estilo propio o individual.

El estilo propio o individual difícilmente puede apreciarse en un escritor. Por lo general el idelecto²⁴, uso individual de la lengua, parte del sociolecto²⁵, uso de la lengua a nivel social, ya sea por un grupo

²⁴ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1994. Paidós Comunicación núm. 28. p. 127.

²⁵ *Ibidem*, p. 127.

determinado por circunstancias histórico culturales, ya por afinidades estéticas.

Por lo tanto, Maples Arce en *El poeta y el río* ofrece una visión reflexiva de la realidad que lo circundó; en tal sentido, sería erróneo acercarse a sus poemas para buscar indicios de su individualidad estilística, sin tomar en cuenta la tradición que sigue latente en su obra.

La estilística en este sentido señala la dualidad: toda obra contiene elementos que permiten reconocer al autor, pero en el momento de enfrentar el texto no deben influir en su interpretación. La obra por si misma tiene un valor intrínseco, propio. El paralelismo autor-obra debe superarse, sólo de esta forma se encontrarán los valores universales del poeta, que han permitido que su obra se prolongue más allá de una época.

El análisis de una obra artística radica en señalar los elementos universales que ha utilizado el autor; pero no interesa mencionarlos sólo como un listado, sino cómo los ha transformado, cómo les ha individualizado, como les ha dado un sello distintivo y particular. El texto mismo es una manifestación del idiolecto, pero su existencia requiere necesariamente de un lenguaje generacional, no sólo de la época que precede al autor sino a su obra. De ahí la necesidad del rastreo en la tradición.

En este sentido Wolfgang Kayser es contundente cuando afirma:

Pero las dificultades aumentan. Si dirigimos nuestra mirada más allá de las obras del autor, muchas veces llegaremos a la conclusión de que un rasgo estilístico típico y expresivo no es tan personal si no aparece también en otras obras con la misma frecuencia. En una poesía barroca, las metáforas ingeniosas y brillantes constituyen, ciertamente, un rasgo estilístico inconfundible, pero no podemos

afirmar de ningún modo que sólo sea típico del autor, sino que es típico de toda la poesía.²⁶

Así, la estilística deja de ser individual y generacional; no interesa de los sonetos de *El poeta y el río* los fundamentos de Maples-autor, ni la contradicción con su poética vanguardista; lo que importa en primer lugar es la proyección del texto poético por sí mismo; las constantes del texto deben fundamentarse a partir de la revisión integral de la poética del artista. En otras palabras, la estilística integral permite descubrir los mecanismos internos que llevaron al artista a la construcción del texto. El análisis mismo permitirá descubrir las influencias o dependencias del autor para crear su poemas y la frecuencia para utilizar las diversas licencias métricas, rítmicas, lexicales, retóricas, etc.

La confrontación con obras similares tanto estructurales como temáticas han permitirán señalar los rasgos distintivos del poeta en el texto estudiado. En este sentido Wolfgang Kayser afirma:

Cada obra literaria representa, pues, un mundo poético uniformemente estructurado. Captar el estilo de una obra significa, según esto, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. Podemos decir también, con otras palabras que el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción.²⁷

El siguiente capítulo se ofrecerá una somera revisión de los sonetos de *El poeta y el río*. El énfasis recaerá en la dualidad que da nombre a este grupo de poemas; asimismo se analizará el paisaje como un todo integral.

²⁶ Wolfgang Kayser, *Ob. cit.*, p. 378.

²⁷ *Ibidem*, p. 386.

Paisaje como núcleo en el que descansan las preocupaciones metafísicas y espirituales de Maples Arce. Respecto a la estilística descriptiva²⁸, afirma Martín Alonso:

Comprende la representación de cosas, seres y paisajes, explicando sus diversas partes, cualidades o circunstancias. Como medio de expresión, se exterioriza por el empleo abundante de adjetivos calificativos.

Este tipo de estilística propone la siguiente clasificación de análisis:

- a) Topografía: descripción de un lugar.
- b) Cronología: descripción de una época.
- c) Prosopografía: descripción de las cualidades físicas de la persona.
- d) Etopeya: descripción de cualidades morales.
- e) Retrato: cuando se refiere a la descripción de cualidades físicas y morales de una persona.

Las imágenes del río toman vida en la palabra del poeta. La evocación constante del pasado y de las experiencias vividas en los márgenes del río le permiten producir sensaciones poéticas de un alto nivel reflexivo. La maestría de Maples abarca el paisaje de manera integral, por lo que cada elemento guarda perfecta simetría en la forma del soneto. Nada es gratuito. El ritmo, la rima, la métrica, el léxico, ofrecen un equilibrio armónico, propio de un poeta profundo y culto.

No son versos que nacen de la intuición ni de la emotividad; por el contrario se aprecian los fundamentos poéticos y estéticos del arte que anhelaba y que encontró en su madurez.

²⁸ Martín Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. México, Aguilar, 1992. T.I p. 408.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CAPÍTULO TRES

Los poemas de Manuel Maples Arce en *El poeta y el río*.

3.1 Arte poética de Manuel Maples Arce.

Ars poética¹

- [1] *Hay algo todavía que no debo callar.*
- [2] *Es siempre preferible solamente gustar*
- [3] *a unos cuantos selectos que a mil de lo vulgar.*
- [4] *No busques a la Plebe, no sigas las charangas.*
- [5] *No creas que la poesía es un juego de mangas.*
- [6] *Tampoco el espejo del tiempo en que te ves.*
- [7] *Es lo real absoluto como dijo un romántico.*
- [8] *¿El rosal, la mujer, la estrella de mi cántico*
- [9] *o la viva nostalgia de lo que pudo ser?*
- [10] *Poesía es lo que es.*
- [11] *Son Las flores del mal, de Carlos Baudelaire,*
- [12] *Rimbaud, Nerval, Stéphan Mallarmé,*
- [13] *maestro de la ausencia y el imposible ¿qué?*
- [14] *Cendrars, Apollinaire.*

¹ Manuel Maples Arce. "Ars poética" en *Las semillas del tiempo*, México, FCE, 1981. Colección Letras Mexicanas.

- [15] *Incluyo a las Españas:*
 [16] *A Jorge Manrique, el de la muerte sentida,*
 [17] *Góngora, Quevedo, quien dijo del Osuna:*
 [18] *"Su tumba son de Flandes las campañas*
 [19] *y su epitafio la sangrienta luna",*
 [20] *Juan Ramón, andaluz de universal medida,*
 [21] *García Lorca, el gitano, eterno asesinado*
 [22] *Aleixandre, el Nobel de vendimias extrañas,*
 [23] *el segundo Machado, el del tiempo y la vida.*
 [24] *A México también con Ramón López Velarde,*
 [25] *el primero en Zozobra, sin desdén para tantos*
 [26] *de un afán infinito, cuyo corazón arde*
 [27] *bajo el cielo sediento de pájaros y hechizos*
 [28] *en las altas planicies, y los que nuevos cantos*
 [29] *trajimos de los ríos de viejos paraísos.*
 [30] *La poesía es lo que vive más que una sepultura.*
 [31] *Es la pura excepción. Un soplo de altura.*
 [32] *La flor invulnerable a la espada temida.*
 [33] *El último reducto que nos deja la vida.*
 [34] *Es angustia, horizonte, anhelo del confín.*

Maples señala en "Ars poética" los lineamientos que le ayudaron a formalizar su estilo; asimismo menciona la dualidad de escritores franco-españoles que influyeron en la creación de su obra. El poema lo componen treinta y cuatro versos repartidos en dos estrofas, en las que predominan los versos alejandrinos con rima consonante; el autor intercala tres heptasílabos para puntualizar aspectos trascendentales y marcar el giro temático de una estrofa a la otra.

En primer término Maples alude a los poetas simbolistas; posteriormente a los de origen español y concluye el poema con la evocación de Ramón López Velarde. En el mismo texto aparecen postulados y sentencias personales en torno al arte; tales fundamentos permiten apreciar un poeta profundo; es decir, con sólidos conocimientos

sobre la tradición poética. Respecto al concepto de poética, Helena Beristáin afirma:

La poética de un autor es importante para ser tomada en cuenta cuando se lee su obra porque la explica, la aclara, la hace comprensible en mayor medida. La poética de un escritor es la flor de su ser artístico, la idea asumida por él acerca de lo que es el arte de la palabra; idea puesta en práctica en su producción literaria.²

"Ars poética" se divide en cinco partes de acuerdo con los fundamentos que expone el poeta. En la primera generaliza; su pensamiento marca la dirección del arte, la preferencia por un arte para la élite, no para las masas; el poeta despectivamente les llama "plebe". Tal afirmación resulta antitética de su visión vanguardista, aunque el estridentismo tampoco fue un movimiento social, pues pocos lograron comprender su léxico ni su intención en la literatura. En esta primera parte enfatiza que el arte es intemporal, por lo que el poeta debe alejarse del carácter anecdótico para buscar por medio del pensamiento la esencia de la poesía.

En la segunda parte el autor hace referencia a la influencia ejercida por los poetas simbolistas: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé; asimismo señala la influencia por parte de Apollinaire y Cendrars, precursores teóricos de la vanguardia. El primero respaldó las tendencias más dispares que intentaban abolir la tradición, proclamó manifiestos teóricos en favor del cubismo; asimismo inició el uso de ideogramas líricos. El segundo se afanó en romper los vínculos con la tradición, apoyándose en la poesía irracional que reflejaba la amargura de la vida.

En la tercera parte se hace referencia a la tradición española por un lado y a los poetas españoles más destacados de principios del siglo XX

² Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), Cuadernos del Seminario de poética No. 12, 1989.

por el otro. Lo desconcertante en la poética de Maples radica en el giro que hace hacia los poetas clásicos y conservadores de la "forma". El proceso reversible que utiliza en su poética consolida el concepto de intertextualidad; la ruptura misma tiene que recurrir a la dependencia del pasado para afirmarse.

En el cuarto apartado Maples menciona a Ramón López Velarde; señala su predilección por *Zozobra* (1919)³ del que forman parte los poemas "No me condenes...", "Memoria del circo", "Tierra mojada". En estos poemas se aprecia una adjetivación novedosa que deja sentir un naciente estridentismo.

*Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.
Llamábase María; vivía en un suburbio,
y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio.
Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la Estación de los ferrocarriles,
y, ¿qué noviazgo puede ser duradero, entre
campanadas centrifugas y silbatos febriles?
(No me condenes... p. 51)*

*Irumpía el payaso
como una estridencia
ambigua, y era a un tiempo
manicomio, niñez, golpe contuso,
pesadilla y licencia.
(Memorias del circo... p. 63)*

³ Ramón López Velarde. "De Zozobra" en *El león y la virgen*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario No. 40), 1971. Los fragmentos que cito pertenecen al mismo libro, se señala entre paréntesis los títulos de los poemas y la página en que aparecen.

*Tierra mojada de las tardes líquidas
en que la lluvia cuchichea
y en que se reblandecen las señoritas, bajo
el redoble del agua en la azotea...*

(Tierra mojada... p.67)

Concluye "Ars poética" con generalizaciones respecto a la poesía. La poesía es eterna, es pureza y es perfección, es insustituible y absoluta. Es verdad pura, arte hecho palabra. Es en forma concluyente todo y nada. Sentencia el mismo autor: "Es angustia, horizonte, anhelo del confín".

La gradación que hace Maples para concluir su poética termina en un absoluto que afirma la existencia. La elaboración de la poética es una necesidad del poeta que intenta un acercamiento con el lector; gran parte de los escritores han redactado su visión global acerca de la obra que han creado. Desde diferentes perspectivas lanzan sus postulados, pero la mayoría apunta hacia el mismo fin de la creación poética, hacia el arte por el arte.

Destacan en esta revisión: Salvador Díaz Mirón, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges.

Salvador Díaz Mirón afirma en "Qué es poesía":⁴

*¡La poesía ! Pugna sagrada,
radioso arcángel de ardiente espada,
tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.*

⁴ Salvador Díaz Mirón. Op. cit., p. 58.

Por su parte, Huidobro, el poeta vanguardista, afirma:⁵

*Que el verso sea como una llave
que abre mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuando miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.*

Jorge Luis Borges plasma en "Arte poética"⁶ las siguientes ideas:

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.[...]*

*También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.*

Finalmente es conveniente citar a Pablo Neruda:⁷

*A la poesía la erige el tiempo,
como erige a las estalactitas.*

*Por fin a pique,
estamos siendo
totalidad absoluta indecible
en el centro del Tiempo.*

⁵ Vicente Huidobro. *Poética y estética creacionistas*, Prólogo y selección de Vicente Quirarte, México, UNAM, 1994.

⁶ Jorge Luis Borges. *Antología poética 1923-1977*, España, Planeta-Agostini, 1986.

⁷ Ramón Xirau. Comp. "Arte poética" en *Poesía iberoamericana contemporánea. Una antología general*. México, SEP/UNAM (Clásicos americanos), 1982, p. 188.

Los escritores resumen mediante la poética los elementos esenciales que les han servido de inspiración; pero no sólo los elementos espacio-temporales, sino también los principios artísticos contra los que se han opuesto o han tratado de oponerse.

La intertextualidad se percibe en el momento de analizar la poética. Influencias, dependencias, amistades o enemistades marcan la trayectoria del artista; la poética permite conocer la línea oculta que sigue cada escritor para consolidar su pensamiento, su arte. Helena Beristáin simplifica el concepto de intertextualidad:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso); ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación.⁸

La poética de Maples Arce se apoya en el ideal de ruptura, de búsqueda de valores absolutos; los valores que impulsaron a la renovación del arte. La constante en los escritores que menciona es la rebeldía total en el uso del lenguaje poético.

En forma somera es necesario señalar la concordancia y el pensamiento de los poetas que aparecen en el "Ars poética".

Baudelaire: Su obra marca la transición de la poesía romántica a la poesía de nuestro siglo. Marca el inicio de la "poesía pura" y el simbolismo

⁸ Helena Beristáin. b) *Op. cit.* s. v. "intertextualidad".

que logra la correspondencia entre los perfumes, colores y sonidos. La perfección musical de su estilo se percibe en la elaboración de los sonetos de Maples Arce.

Rimbaud: Señalado como el poeta de la destrucción. "Poeta maldito", precursor del surrealismo. Presenta la tesis del poeta "vidente" capaz de llegar, mediante un desarreglo de todos los sentidos, a una visión de lo desconocido, que es al mismo tiempo visión de lo absoluto.

Nerval: En él predomina el sentido de irrealidad. Su obra presenta una multiplicación de planos, intercalados con la transcripción onírica. Intenta la recuperación del tiempo por medio del recuerdo.

Mallarmé: Su ansiedad por nombrar lo absoluto lo llevó a una poesía que consiste no en describir el objeto, sino el efecto que éste produce. En su obra los símbolos se convierten en medio para aprehender el mundo de los sueños y representar lo absoluto.

Cendrars: Procuraba plasmar en su poesía la expresión de lo irracional, de la inquietud interior, de la amargura de la vida.

Apollinaire: Su mayor originalidad es el ritmo acelerado, el habla continua, la discursividad ininterrumpida y la liberación total de la sintaxis.

Este primer grupo de poetas influyeron en el espíritu de Maples Arce. Sus ideas por encontrar lo absoluto en la poesía repercutió en el escritor veracruzano. Primero de manera estridente y después en el retorno a los verdaderos valores que encierra la poesía tradicional.

La visión vanguardista de estos poemas aparece manifiesta en *El poeta y el río*. A partir de sensaciones Maples Arce recupera el paisaje que conforma el ambiente para sus poemas. En estos sonetos los perfumes, colores y sonidos están presentes en el fondo temático de la obra:

*aspiro el alto don de su fragancia.*⁹
(S-I)

*y en mi pecho encendiste la amarilla
brasa del trópico altanero.*
(S-II)

en la marina azul del tremolío
(S-III)

dragón verde que guardas mi tesoro
(S-V)

*y despacioso pasas por mi puerta
cantando tus baladas de marino.*
(S-V)

*una vez más la parda sementera
dará su fruto escarlata y gualda.*
(S-VII)

*Como el pájaro oculto entre las brumas
que lanza al aire su dolido grito,*
(S-VII)

Esta evocación al color es producto de la influencia que recibió de los poetas simbolistas, influencia que recibió en forma indirecta por medio de la lectura de los poetas modernistas; escritores que se dejaron arrastrar por la influencia francesa para elaborar sus obras.

⁹ A partir de estas citas se utiliza la numeración romana para identificar los nueve sonetos que conforman el texto *El poeta y el río*. Cfr. el anexo al final del trabajo.

En el segundo grupo de poetas que señala Maples Arce en "Ars poética" destacan Jorge Manrique, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo.

Jorge Manrique, poeta de la elegía y de "*la muerte sentida*", indudablemente ejerce influencia en la obra de Maples, pues no sólo lo evoca éste en *El poeta y el río*, sino que también lo menciona y parafrasea en sus memorias: "Cuando pienso en los Minondo... la vida -dice el maravilloso cantar- son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir..."¹⁰

Los ríos de ambos poetas tienen en común el movimiento eterno de sus aguas, el fluir de la existencia, la incertidumbre y la fugacidad de la vida. En este sentido es conveniente recordar la creencia medieval que afirma que el hombre tiene tres vidas. La primera es la perdurable o eterna; la segunda, la mortal o perecedera y la tercera, la de la fama o de la posteridad.

La añoranza de la juventud y del tiempo pasado es constante en los sonetos de Maples Arce. El tiempo cíclico del hombre aturde el pensamiento del poeta, de ahí la necesidad de evocarlo insistentemente.

Maples evoca las coplas de Manrique en el siguiente verso:

Corren hacia la mar y hacia la nada.

(S.I)

O en tono interrogante:

¿Qué es lo que me agurda cuando muera?

(S. IV)

Otra aproximación entre Maples Y Manrique se observa en la dualidad temática: muerte-vida, al respecto escribe Manrique es sus inmortales coplas:

¹⁰ Manuel Maples Arce. A la orilla... p. 283

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando:
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parescer
cualquiera tiempo pasado
fué mejor."*

Por su parte Maples utiliza antítesis en las que contraponen los términos vida-muerte; asimismo aparece latente el movimiento, el fluir constante del río; el tiempo hecho palabra:

*Oigo el pulso latir de tus riberas
que la vida y la muerte me enseñaron;
forastero, crecí junto a tus eras,
y tus aguas al mundo me llevaron.*
(S. IV)

O la metáfora de la muerte:

*... siento ya que se acerca a mi latido
la amarga broca de la edad postrera.*
(S. VII)

¹¹ Jorge Manrique "Coplas a la muerte del maestro de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre" en *Poetas cortesanos del siglo XV*, Madrid, Cocusa, 1967, (Colección Primera Biblioteca).

Menores aportaciones ofrecen los restantes escritores españoles a la obra de Maples. De Góngora y Quevedo sigue los modelos clásicos de la estructura del soneto; el rigor métrico y formal se observan en cada verso. De Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre asume los principios de la poesía pura, de la creación poética que intenta manifestar valores universales ajenos a los sentimientos y a los aspectos exteriores del hombre. La búsqueda de lo eterno y de lo absoluto es recíproco en ellos.

Maples Arce menciona al final a Antonio Machado. Con este último presenta mayor afinidad. Los temas cruciales que usan ambos concuerdan perfectamente: el tiempo, la vida y la muerte. La cronología del poeta se manifiesta tanto en la obra de Maples como en la de Machado:

*Evocando del tiempo en la distancia
el río de mi edad amanecida,*

(S. I)

Como en un espejismo de mi infancia...

*miro el agua correr desde la orilla
igual que en tiempos de mi amor primero.*

(S. I)

Los fragmentos de tales versos permiten evocar *Campos de Castilla*¹² en los que Machado hace referencia a su niñez y una revisión de la fugacidad del tiempo.

*Lloviendo está en los habares
y en las pardas sementeras;
hay sol en los encinares,
charcos por las carreteras.*¹³

¹² Antonio Machado. *Antología poética*. Barcelona, Salvat, 1971.

Por su parte Maples escribe:

*Contemplando en tus aguas de esmeralda
mi nostalgia y tu eterna primavera,
una vez más la parda sembradora
dará su fruto escartata y gualda.*

(S. VII)

Hay cierta afinidad de pensamiento en los siguientes versos que tratan el tema de la muerte:

*Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tomar,
me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.¹⁴*

Maples matiza el concepto de la muerte; se refiere a ella en un tono melancólico, en el tono del hombre que se ha resignado a morir. Asimismo abundan referencias suficientes en su obra para respaldar la idea de que la intertextualidad es aplicable a autores de diferentes épocas; a partir de tal paralelismo en la escritura, es conveniente señalar algunas marcas que justifican tal afirmación.

*Esperaré paciente en la ribera
Que a mí llegue el tiempo prometido:
siento ya que se acerca a mi latido
la amarga broca de la edad postrera.*

(S. VII)

¹³ Antonio Machado. Ob. cit., p. 82.

¹⁴ Antonio Machado. Ob. cit., p. 74.

3.2 Análisis de los poemas en *El poeta y el río*.

3.2.1 La velocidad del pensamiento en *El poeta y el río*.

En los poemas de *El poeta y el río*, escritos entre 1963-1964, Maples Arce utiliza endecasílabos melódicos, con acentos en tercera, sexta y décima sílabas. La estratégica colocación de los acentos en los versos permite la musicalidad en los sonetos. El poeta sigue el modelo clásico del soneto, tanto a nivel métrico como rítmico, aunque es característico del verso español la alternancia de otras variedades rítmicas. El uso depende de la inquietud íntima que se desea plasmar; usa endecasílabos melódicos o enfáticos cuando se requiere sentenciar o afirmar en forma categórica.

La presencia del endecasílabo melódico es una constante en la poesía de Garcilaso de la Vega. Su uso corresponde a un tono suave y delicado que refleja el estado emocional del poeta. La brusca alternancia con otros tipos de endecasílabos es con el fin de acelerar las acciones y el pensamiento del poeta ante la necesidad de gritar y vociferar la angustia de la vida ante la muerte.

*Oigo el pulso latir de tus riberas
que la vida y la muerte me enseñaron;
forastero, crecí junto a tus eras,
y tus aguas al mundo me llevaron.*

(S. IV)

En otros versos utiliza la distribución francesa: con acentos en cuarta, sexta y décima, que se distingue porque la cuarta sílaba es aguda. El conocimiento de estas reglas permite afirmar que Maples era gran conocedor de la preceptiva y de las reglas generales de versificación las cuales trató de imponer en su obra. Este tipo de endecasílabo se aprecia en el la siguiente estrofa:

*Volveré a tus riberas, claro río
a retemplar mi espíritu en tu brío,
antes de andar la última jornada.*

(S. I)

La regularidad en los sonetos permite generalizar que Maples usa un ritmo melódico suave que se manifiesta en la fluidez de su palabra. La repetición periódica de los acentos deja al descubierto el ritmo interno del poeta. No obstante, lo distintivo se encuentra en el intercambio que provoca la inclusión de endecasílabos heroicos con acentos en segunda, sexta y décima.

*Cuando acabe el favor de la mentira
despliega el rumor de tus pulmones
y mira con amor a quien te mira.*

(S. IV)

La única variante significativa en los sonetos de Maples es la inclusión de heptasílabos que rompen el ritmo del endecasílabo; dando la sensación de un derumbe. Éste implica la connotación de lo profundo, de lo íntimo, de la reflexiva mentalidad del poeta que somete su voluntad al verso y desde luego a la estructura del soneto.

*Como en un espejismo de mi infancia,
miro el confín. El alma desasida
del mundo y de su ansia,
tiene un leve temblor de despedida.*

(S. I)

Por otra parte, el encabalgamiento entre el segundo y el tercer versos agiliza la lectura y por tanto el ritmo sufre una variación interna, producto de la emotividad del poeta, de la preocupación existencial del artista.

Otra característica detectada en los sonetos de Maples Arce es la sinalefa; ésta acelera el ritmo de la lectura del poema; parece que el ritmo interno del poeta sigue presente. La velocidad del pensamiento se transforma en imagen y posteriormente en palabra.

La lectura de los poemas requiere dinamismo en el lector para asimilar en forma global el panorama exuberante del río y sus alrededores, un lector dinámico con capacidad de saltar de una imagen poética al plano interno del pensamiento del poeta.

La sinalefa destruye la posibilidad de un verso alejandrino puro, es decir, el tipo tradicional usado durante el Mester de Clerecía. Tal uso consistía en contar las sílabas gramaticales, no así las sílabas fonéticas.

¿Por qué en su a fán / la car ne flo re ci da
1 2 3 4 5 6+1 8 9 10 11 12 13 14

La perfecta división del alejandrino en dos hemistiquios reafirma la inclinación modernista del poeta por este tipo de verso, tan usado por Rubén Darío, quien pretendió recuperar la métrica medieval que estaba fuera de uso. "La princesa está triste./ ¿Qué tendrá la princesa?"¹⁵

El encabalgamiento como figura retórica es una constante en la poesía; en los sonetos de Maples tienen como finalidad acelerar la lectura. En los sonetos abundan los encabalgamientos suaves. En este sentido, las relaciones sintácticas más frecuentes son:

Adjetivo + complemento adnominal.

¹⁵ Rubén Darío. "Sonatina" en *Poesías completas*, España. Aguilar, 1961, p. 623.

*Como en un espejismo de mi infancia
miro el confin. El alma, desasida
del mundo y de su ansia,
tiene un leve temblor de despedida.*

(S. I)

O bien:

*Al ocaso arderán las viejas fraguas
del sol. Mientras tus aguas
corren hacia la mar y hacia la nada.*

(S. I)

En el segundo ejemplo aparece una estructura simétrica en la que el poeta ha recurrido a la elipsis, es decir, a la supresión del verbo de la segunda oración que aparece coordinada por medio de un nexo copulativo. La simetría es perfecta: Verbo + preposición + artículo + sustantivo.

Corren hacia la mar y (corren) hacia la nada.*

(S. I)

Los sonetos de Maples se distinguen por el uso del encabalgamiento con verbos que expresan movimiento o inducen velocidad: predominan los siguientes verbos: andar, correr, avanzar, pasar, ir, agitar, vagar, fluir, alcanzar, llevar, devolver, contemplar, enviar, conducir, marchar, etc.

En el ejemplo anterior la acción del verbo "corren" aparece en forma de gradación, de lo material a lo absoluto, de lo concreto a lo abstracto. El anhelo de búsqueda infinita. El agua en movimiento se equipara al poeta que anhela el encuentro con su destino, con la nada, con la muerte inevitable.

Otra constante del encabalgamiento consiste en la subordinación entre el verso que encabalga y el encabalgado. Tal repetición puede considerarse como rasgo distintivo del estilo del poeta. La frecuencia de su uso es tan importante que aparece en todos los sonetos. Destaca en los siguientes ejemplos:

a) Encabalgamiento con interrogación retórica:

*¿Mi carne es sólo un fruto magullado
que se pudre al sol de las praderas?*
(S. IV)

b) Encabalgamiento que se extiende de una estrofa a la otra:

*Como el pájaro oculto entre las brumas
que lanza al aire su dolido grito.*
(S. VII)

c) Existen estrofas con doble encabalgamiento:

*Tú fuiste el paraíso temprano
en que colmé las ansias de tu arcilla,
y en mi pecho encendiste la amarilla
brasa del trópico altanero.*
(S. II)

El doble encabalgamiento en el cuarteto anterior obliga a una aceleración en la lectura. En la estrofa anterior, también es observable el encabalgamiento sintáctico (adjetivo + sustantivo + complemento adnominal).

El complemento adnominal es utilizado constantemente por Maples Arce; la dependencia con el núcleo que lo precede obliga a una conexión inmediata en momento de leer.

La imagen aludida obliga a una continuidad en la lectura y a la negación rotunda de la pausa interna. El ritmo de Maples es vigoroso en la mayoría de las ocasiones, muy vanguardista, muy del siglo XX.

La enumeración por asíndeton y polisíndeton aparece alterna entre los elementos que evoca el poeta.

*Contigo van mi alma y mi albedrío,
mi afán, mi vida y mis desvelos,*

(S. III)

O bien:

*El poema labrado y sin astillas,
la caoba y el cedro que deploro,
lucen en ti el cielo con que brillas,
las arenas, las estrellas de oro.*

(S. V)

Por último, el nexos copulativo -y- es muy frecuente para concluir algunas estrofas. Su tono sentencioso engrandece el mensaje del poema.

*Mientras que yo contemplo mi destino
y los despojos de mi vida muerta.*

(S. V)

*Cuando acabe el favor de la mentira,
despliega el rumor de tus palmeras
y mira con amor a quien te mira.*

(S. IV)

O con uso de la interrogación retórica.

*¿Qué misterio te lleva, linfa pura
para bajar curiosa a la llanura
y volcarte en el mar de tu destino?*

Para concluir la primera parte de la interpretación del texto se presenta una revisión somera de la rima que usa Maples Arce en *El poeta y el río*. Las modificaciones en la rima de los sonetos aparecen en el siguiente cuadro.

SONETO	MÉTRICA	1 C	2C	1T	2T
1 XIV	11	ABAB	ABaB	CCD	EeD
2 XIV	11	ABBA	ABBA	CDCDCD	
3 XIV	11	ABBA	ABBA	CCD	EED
4 XIV	11	ABAB	ABAB	ABA	CAC
5 XIV	11	ABBA	ABAB	CCD	EED
6 XIV	11	ABBA	CDDC	EFE	GFG
7 XIV	11	ABBA	CAAC	DDE	FFE
8 XIV	11	ABBA	ABBA	CCD	EEF
9 XIV	11	ABAB	ABAB	CCD	EDE

La irregularidad rímica en los sonetos de Maples Arce es evidente, no obstante se aprecian ciertas peculiaridades que deben señalarse, pues en conjunto conforman parte del estilo del poeta.

El primer soneto está formado por dos serventesios; el segundo presenta irregularidad asimétrica en el tercer verso, se ha utilizado un heptasílabo. Tal irregularidad también aparece en "Un soneto a Cervantes"¹⁶ escrito por Rubén Darío, no obstante la rima consonante se respeta:

¹⁶ Rubén Darío, "Un soneto a Cervantes" en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1961.

*Él es la Vida y la Naturaleza;
regula un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.*

Por su parte Maples escribe:

*Como en un espejismo de mi infancia,
miro el confín. El alma desasida
del mundo y de su ansia,
tiene un leve temblor de despedida.*
(S. I)

De igual forma lo utiliza en el terceto:

*Al ocaso arderán las viejas
fraguas del sol, mientras tus aguas
corren hacia la mar y hacia la nada.*
(S. I)

En el segundo soneto Maples respeta el modelo clásico ABBA ABBA CDC DCD, la única variación se aprecia en los tercetos que aparecen encabalgados, formando un sexteto:

*Ya cristalino o empañado espejo,
a medida que avanza tu corriente,
hundidos sueños por el cauce viejo
suman las sombras de aquel tiempo ausente,
y me parecen ver en tu reflejo
los años que pasaron por mí frente.*
(S. II)

En el tercer soneto¹⁷ se respeta el modelo tradicional; presenta las rimas más frecuentes: ABBA ABBA CCD EED. Este soneto sobresale por su perfección métrico-rítmica y rímica.

En el cuarto soneto Maples rompe el esquema tradicional; la estructura presenta dos serventesios, además los tercetos presentan las rimas ABA CAC; también poco frecuente, pues limita al soneto a tres rimas. Esto provoca una tenue cacofonía en la lectura.

El quinto presenta irregularidad en la distribución de las rimas; el poeta emplea un cuarteto y un serventesio; respeta las rimas mas no la armonía en su distribución. Los tercetos siguen la combinación más frecuente CCD EED.

El sexto resulta el más valioso, pues rompe totalmente con la estructura rímica del soneto. La estructura ABBA CDDC EFE GFG permite apreciar siete rimas. Con este modelo Maples Arce rebasa los límites que impone la tradición a la innovación del artista:

*Como Leopardi miro el infinito
de la antigua colina de mi infancia;
el lejano cristal en la distancia
corriendo va a la mar de ronco grito.*

*El reflejo del tiempo indiferente
-esencia de las cosas que pasaron-
se parece a las tramas que llevaron
mi fortuna y mi ansia a tu corriente.*

*Vosotras aguas hondas y sumisas,
apariencia de cosas verdaderas,
tan sólo sois las sombras tomadizas*

¹⁷ Cfr. Anexo S. III.

*de la vida. los juegos temporales,
la malla, el pensamiento, las quimeras
del hombre y sus duelos ancestrales.*

(S. V)

El séptimo soneto es muy parecido al anterior, repite las rimas del primer cuarteto en el segundo, sólo que no respetan el orden del primero. Los tercetos respetan el modelo tradicional DDE FFE. En total aparecen seis rimas, lo cual no es normal en un soneto tradicional:

*Esperaré paciente en la ribera
que a mi llegue el tiempo prometido:
siento ya que se acerca a mi latido
la amarga broca de la edad postrera.*

*Contemplando en tus aguas de esmeralda
mi nostalgia y tu eterna primavera,
una vez más la parda sementera
dará su fruto escarlata y gualda.*

(S. VII)

El octavo respeta la distribución rímica en los cuartetos; por su parte los tercetos presentan irregularidad en el segundo terceto. Aparece un verso aliterado, es decir con una rima falsa: arboleda/alborada.

*A través de las sombras de abalorio,
la luna de ámbar como un ostensorio,
silenciosa resbala en la arboleda.*

*Yo conduzco a mi pueblo, peregrino,
entre votivas piedras y adivino
cerca el mar de la sal y la alborada.*

Finalmente, la estructura del noveno lo forman dos serventesios y dos tercetos en el orden CCD EDE.

3.2.2 La claridad de lo profundo.

En el conjunto de sonetos de *El poeta y el río* abundan repeticiones obvias al lector; el uso de acciones enfatizadas por la acción de mirar, permiten el primer acercamiento al plano obscuro de la retórica, que refleja el espíritu del poeta; espíritu que parte de la claridad de lo profundo.

A partir de una adecuada adjetivación, las imágenes poéticas surgen conforme se avanza en la lectura. En este sentido destaca la dualidad poeta-río. El adjetivo posesivo juega un papel importante porque determina la dualidad entre dos elementos que no se encuentran reñidos; por el contrario, aparecen en armonía.

Por medio de la oposición de adjetivos posesivos *mi* y *tu/su*, el poeta marca la dependencia entre ambos. Se aprecia un orden gradual y cronológico que se intensifica en los últimos sonetos. Predomina la construcción (adjetivo posesivo + sustantivo). Las obsesiones del poeta se descubren en los sonetos por contraste al paisaje del río; eterno confidente que es testigo de las debilidades y aspiraciones del poeta.

LA DUALIDAD

POETA	*	RÍO
Mi edad amanecida		el alto don de su fragancia
mi pasmo		su ansia
mi infancia		tus riberas
mi espíritu		tu brío
mi amor primero		tus aguas
mi arcilla		tu corriente

mi pecho
mi frente
mi alma
mi albedrío
mi afán
mi vida
mis desvelos
mis anhelos
mi memoria
mi tesoro
mis quillas
mi puerta
mi destino
mi vida muerta
mi fortuna
mi ansia
mi latido
mi nostalgia

tu cauce frío
tus cristales
tu historia
tus eras
tus palmeras
tus frescas muchachas
tus fuerzas
tus banderas
tu claro satín
tus baladas de marino
tus aguas de esmeralda
tu etema primavera
tu destino
tu sentencia
tu experiencia
tus fondos
tus ramajes

Esta dualidad permite la presencia de imágenes que operan sobre el plano del contenido. Las figuras que abundan son las metáforas que por lo general hacen referencia al río.

Abundan las metáforas *in praesentia*; en menor cantidad las metáforas *in absentia*, siendo éstas las de mayor carga semántica, se ha optado por analizarlas, pues se consideran metáforas verdaderas, ya que sólo se comprenden por medio del contexto en que se encuentran.

Las principales formas de evocar al río corresponden a este plano superior, en él que se entretajan la substancia poética y la naturaleza; el poema se enriquece al rebasar los niveles denotativos, es decir, la connotación es lo que realmente da vida a la metáfora.

Dragón verde que guardas mi tesoro

(S. V)

La metáfora "Dragón verde que guardas mi tesoro" dentro de un plano lógico no guarda relación con el referente que es el río; pero al ubicar este verso dentro del contexto, la relación se hace evidente. Para no incurrir en errores al interpretar una metáfora debe evitarse el léxico que sustituya, pues las metáforas no tienen sinónimos ni deben transformarse a un lenguaje coloquial. En este sentido, el lector debe intuir la relación que guardan los semas e interpretar dentro del contexto el valor de la metáfora.

En la metáfora anterior el poeta evoca desde la perspectiva medieval al dragón, que en lugar de lanzar fuego, sirve como un espejo en el que se reflejan los rayos solares. El río manifiesta diferentes tonalidades, en ocasiones presenta un tono verde debido al reflejo de la vegetación que lo escolta. Asimismo, el tesoro que menciona el poeta se encuentra aludido en otras metáforas: "paraíso tempranero", "el fluir de los cristales", o metáforas más amplias como: "La marina azul del tremolío".

La prosopopeya es otro de los recursos empleados por el poeta para señalar que el río está vivo y que es el confidente que lo escucha, lo ve, le canta, le hace sentir su compañía, etc.

El río está vivo:

Oigo el pulso latir de tus riberas

(S. IV)

El río tiene la capacidad de mirar:

y mira con amor a quien te mira.

(S. IV)

El río tiene movimiento y voz:

*y despasioso pasas por mi puerta
cantando tus baladas de marino*
(S. V)

En otro nivel del poema abundan las comparaciones; destacan las que enfrentan la dualidad del tiempo y por ende la de la vida del poeta que lucha ante la adversidad del destino:

*Miro el agua correr desde la orilla
igual que en tiempos de mi amor primero.*
(S. II)

El amor que manifiesta hacia el río en cada uno de los sonetos alcanza un nivel sublime próximo a la veneración. La gratitud del poeta es infinita. El río confidente de su juventud le es fiel aun en sus momentos de flaqueza, antes de partir a su destino... antes de encontrarse con la muerte.

La profundidad que plasma Maples en los sonetos se confirma al contrastarlo con el poema de Leopardi titulado *El infinito*,¹⁸ las alusiones que aparecen en éste sugieren paralelismo entre ambos escritores.

*Siempre cara me fue esta yerma loma
y esta maleza, la que tanta parte
del último horizonte ver impide.
Sentado aquí, contemplo interminables
espacios detrás de ella, y sobrehumanos
silencios, y una calma profundísima
mi pensamiento finge: poco falta*

¹⁸ Giacomo Leopardi. *Cantos*, México, Origen-OMGSA, 1985, p. 47 .

*para que el corazón se espante. Escucho
el viento susurrar entre estas ramas,
y comparando voy a aquel silencio
infinito, esta voz; y pienso entonces
en lo eterno, en las muertas estaciones
y en la presente, rumorosa. En esta
inmensidad se anega el pensamiento,
y el naufragar en este mar me es dulce.*

Por su parte Maples escribe:

*Como Leopardi miro el infinito
de la antigua colina de mi infancia;
el lejano cristal de la distancia
corriendo va a la mar de ronco grito. (S. VI)*

O bien en la comparación siguiente:

*¿Por qué en su afán la came florecida
junta al goce la pena de la vida?
Como el pájaro oculto entre las brumas*

*que lanza al aire su dolido grito,
envío mi mensaje al infinito,
sobre el sueño del mar y las espumas.
(S. VII)*

El paralelismo entre Leopardi y Maples radica en la búsqueda de valores universales del arte. Se deduce que Maples ofrece una poesía no intuitiva, sino que fue escrita en un nivel de sublime meditación. El pensamiento profundo del artista es producto del reflejo constante de las hechos que pasaron en otro tiempo. Remata Maples Arce con la evocación de los elementos que conformaron la realidad en su niñez, en su juventud, en su pasado:

*Vosotras aguas hondas y sumisas,
apariencia de cosas verdaderas,
tan sólo sois las sombras tomadizas*

*de la vida, los juegos temporales,
la malla, el pensamiento, las quimeras
del hombre y sus duelos ancestrales.*

(S. VI)

El concepto de intertextualidad puede aplicarse a la obra de Maples Arce, puesto que su obra es producto de la tradición, no sólo clásica, sino de sus antecesores modernistas, a su vez, parnasianos y simbolistas, medievales, renacentistas; y en poetas de renovación vanguardista. Maples ofrece en *El poeta y el río* una poesía sólida que ofrece profundidad y equilibrio.

Las preocupaciones de Maples se reflejan en obras posteriores: *Tres canciones existenciales*; y en la obra teatral *Hamlet o el oscuro*. Las connotaciones del léxico empleado en los sonetos permiten reconocer al poeta más sensible y humano. El poeta vanguardista ha dejado de vociferar; la edad madura le ha otorgado un tono más profundo para plasmar sus principios.

Predominan en todos los sonetos imágenes que aluden a lo profundo; además insiste en bajar dentro del agua cristalina; al respecto es posible que Maples se refiera al encuentro de la esencia de la poesía, de la vida misma.

La plenitud del artista consiste en buscar en lo profundo, no en las estrellas ni en el cielo. Afirma Maples: "Para escribir poesía se debe calar en lo profundo, descubrir la esencia poética. Buscar la claridad de lo profundo del pensamiento humano".

Conclusiones

En la realización de este trabajo no se escatimó tiempo ni esfuerzo; por el contrario se hicieron análisis que resultaron obsoletos; asimismo, se hizo un viaje a Tuxpan, Veracruz para conocer el lugar histórico-geográfico que refiere en los sonetos. Se tomaron fotos de la casa en donde vivió la mayor parte de su niñez y de lugares estratégicos que narra en sus memorias. El material obtenido durante este viaje resultó de escaso valor; predomina el de tipo hemerográfico.

En el aspecto teórico se cubrieron todas las expectativas propuestas en el esquema. Las variantes realizadas no afectaron la propuesta inicial; éstas ofrecen, por el contrario, un enriquecimiento para lograr el fin propuesto. El único cambio de importancia aparece en el tercer capítulo, en el que se simplificaron los niveles propuestos por Helena Beristáin en dos puntos: la velocidad del pensamiento y la claridad de lo profundo. El cambio sólo se da en la enunciación de los incisos en que se divide el trabajo, no así en el contenido.

En el presente estudio se revisaron conceptos fundamentales que atañen no sólo a la obra de Maples Arce, sino también a la literatura en

general. En el primer capítulo se confrontaron los conceptos de tradición y ruptura, tomando como referencia las apreciaciones de Octavio Paz; asimismo se explicó qué se comprende por tradición de la ruptura. En este mismo capítulo se aclaró el concepto de estilo a partir de los postulados teóricos de Kayser. En el segundo capítulo se realizó la revisión de la estructura del soneto con el fin de señalar las principales innovaciones que ha tenido a lo largo del tiempo.

En la segunda parte del trabajo se recurrió a la muestra poética de los principales modelos de dicha estructura con el afán de detectar las influencias asimiladas por Maples Arce para construir sus sonetos. En este sentido se precisaron los principales cambios operados por los escritores en cuanto a la rima, la métrica y el ritmo. Finalmente se lograron detectar las constantes estilísticas en los sonetos de Maples Arce por medio del análisis global de los sonetos. Mediante cuadros comparativos se identificaron los elementos que en forma periódica se repetían. La magnitud métrica y rítmica permitieron cercar al poema. Para lograr tal objetivo se realizaron los siguientes análisis: a) Análisis métrico-rítmico, b) Análisis de la rima, c) Análisis gramatical, d) Análisis morfosintáctico y e) Análisis retórico.

A partir de ellos se fue perfilando la dirección para la redacción final de la interpretación de los poemas. En el tercer capítulo aparece de la interpretación de los análisis. Se seleccionaron sólo las constantes que se daban en cada soneto, y se descartaron aquellas que se consideran como parte esencial en cada tipo de poema.

Entre los puntos que no fueron alcanzados y que podrían servir para una investigación posterior se encuentran:

La confrontación de términos que guardan cierta afinidad en el momento de analizar una obra literaria:

tradición	ruptura	continuidad
tradición de la ruptura	estilo	poética

intertextualidad
sociolecto

estilística
estructura

idiolecto
género

La comunicación entre los conceptos anteriores es tan estrecha que existen puntos de afinidad entre algunos; tal concordancia permite arriesgar la suposición de que toda obra abarca todos los conceptos anteriores en conjunto, y la revisión de ellos conforma lo peculiar o distintivo de un artista.

El presente trabajo ha demostrado que es posible un acercamiento a las constantes del estilo de un escritor mediante la revisión del concepto de tradición por oposición al de ruptura; asimismo se ha demostrado que por medio del contraste no sólo histórico y generacional se pueden reconocer las particularidades de un artista.

La revisión de estos sonetos deja abierta la posibilidad a jóvenes dedicados a la literatura y aún a los especialistas que niegan la posibilidad de una revisión estilística de la obra de un autor específico. En este sentido se ha logrado un acercamiento objetivo y serio de como se debe ver e interpretar la obra de un autor.

Al finalizar este estudio se concluye lo siguiente:

1) Todo escritor forma parte de la tradición, aunque ciertas circunstancias ofrezcan la posibilidad de romper con lo establecido, de romper y proponer lo "nuevo".

2) La ruptura como elemento dentro del proceso de continuidad de la tradición, la tradición de la ruptura como un engrane inevitable en el proceso creativo del hombre.

3) La visión de un artista, estilo individual, carecerá de sentido en la medida en que no exista otro estilo con similitudes, es decir, con los rasgos

estilísticos similares (estilo generacional), para concluir nuevamente en un estilo integral en el que la dualidad tradición-ruptura ejerce influencia en cualquier escritor.

4) La revisión estilística de Maples Arce ha permitido acercarnos a la velocidad del pensamiento, la maestría del poeta ha utilizado el encabalgamiento, la sinalefa, los nexos copulativos y las oraciones subordinadas para acelerar la lectura. Tal velocidad es sinónimo de la forma de vida del hombre del siglo XX.

5) La realización de este trabajo se concretó en señalar sólo los recursos que aparecen en forma reiterada en los sonetos de Maples Arce, por lo que se descartaron los de menor frecuencia en su obra. Destaca en el análisis: la metáfora, la antítesis, la comparación y la prosopopeya. El poeta comprende perfectamente que lo profundo del mensaje poético se encuentra en los metasemas y en la lógica del lenguaje poético. La palabra transformada en poesía requiere la transposición del referente al significado de la realidad tangible a temas absolutos, los temas del que el hombre se ha empeñado en descifrar.

El acercamiento a las constantes estilísticas en *El poeta y el río* ha sido favorable. Resta a los lectores de este trabajo y a los investigadores cerrar el círculo; sólo así, podremos concluir la revisión estilística integral de su obra.

Los ensayos o trabajos que faltan por realizarse deben centrar sus esfuerzos, no ya en la vanguardia, ni en la obra de plenitud del poeta (*Memorial de la sangre*), sino en las obras de su madurez intelectual. Faltan por estudiarse las *Tres canciones existenciales*, la obra teatral: *Hamlet o el oscuro* y algunos poemas inéditos que conserva su hija.

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA.

MAPLES ARCE, Manuel. *A la orilla de este río*. Madrid, Plenitud, 1964. (Con ilustraciones de Leopoldo Méndez).

_____. *Incitaciones y valoraciones*. México, Cuadernos Americanos, 1956.

_____. *Mi vida por el mundo*. Xalapa, Universidad Veracruzana, (Centro de investigaciones Lingüístico-Literarias), 1983.

_____. *Las semillas del tiempo*. Pról. de Rubén Bonifaz Nuño. México, F.C.E., (Colecc. Letras Mexicanas), 1981.

_____. *Las semillas del tiempo*. Pról. de Rubén Bonifaz Nuño. México, F.C.E. (Colecc. Lecturas Mexicanas No. 13), 1990.

_____. *Soberana Juventud*. Madrid, Plenitud, 1967.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española (Ensayos de método y límites estilísticos)*. Madrid, Gredos, 1964.

ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. México, Aguilar, 1992.

CUESTA, JORGE. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?" en *Poesía y Crítica*. México, CONACULTA, (Lecturas Mexicanas No. 31) 1991.

_____. "Manuel Maples Arce 1900 - 1982" en *Antología de la poesía mexicana moderna*. Pról. Guillermo Sheridan. México, FCE./SEP, 1985. Lecturas Mexicanas No. 99. pp. 157-166.

CHUMACERO, Alí. "Una Antología" en *Los momentos críticos*. Selecc., Pról. y bibliografía de Miguel Angel Flores. México, FCE, 1987. Colecc. Letras Mexicanas, pp. 186-190.

DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. España, Aguilar, 1961.

DÍAZ MIRÓN, Salvador. *Antología poética*. Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, México, UNAM, 1985, Biblioteca del Estudiante Universitario 78.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. "Poetas en antología: Maples Arce" en *Letras de América: Estudios sobre las literaturas continentales*. México, FCE, 1983. Sección de Lengua y estudios literarios, pp. 218-223.

ELIZONDO, Salvador. "Del tiempo y el río" en *Contextos*. México, Sep/Setentas, 1973.

Enciclopedia de la Literatura. España, Garzanti, 1991.

- FERNÁNDEZ MORENO, César. *Introducción a la poesía*. México, FCE, (Colecc. Popular No. 30), 1983.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México, Nuestro Tiempo, 1977.
- GÓNGORA, Luis de. *Antología*. España, Cocolsa, 1967, Colección primera biblioteca núm. 21.
- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco. "Memorial de la sangre" en *Los libros de los otros (Recensiones)*. México, Eds. Chapultepec, 1947, pp. 57-65.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. "Manuel Maples Arce" en *Veracruz dos siglos de poesía (XIX y XX)*. México, CONACULTA, 1991. Colecc. Letras de la República. Vol. II, pp. 17-32.
- _____. *Estridentismo: Memoria y valoración*. México, SEP/80. 1983.
- JITRIK, Noé. "Notas sobre la vanguardia latinoamericana" en *La vibración del presente*. (Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos). México, FCE, (Colecc. Tierra Firme), 1991.
- LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, UNAM, 1959.
- LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP/FEM, (Lecturas Mexicanas No. 76), 1987.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *El león y la virgen*. México, UNAM, (Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 40), 1971.

MACHADO, Antonio. *Antología poética*. Barcelona, Salvat, 1971.

OTHÓN, Manuel José. *Paisaje*. México, UNAM, 1994, Biblioteca del estudiante universitario núm. 50.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Vuelta*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

PAZ, Octavio, CHUMACERO, Alí, et. al., *Poesía en Movimiento I y II. (México 1915-1966)*, México, Siglo XXI y SEP, (Lecturas Mexicanas No. 4), 1985.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Tradición y renovación" en *América Latina en su Literatura*. Comp. César Fernández Moreno, México, 1982.

RUIZ VERNACCI, Enrique. "Manuel Maples Arce, poeta universal" en *Tres ensayos*. Panamá, Imprenta Nacional, 1948.

SALINAS, Pedro. *Literatura Española Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. (Antología)*. México, UNAM, (Cuadernos de Humanidades/23, Difusión Cultural), 1983.

_____. *El estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985.

_____. *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México, Bellas Artes, 1970.

_____. *Ruptura y continuidad (La literatura mexicana en polémica)*. México, FCE, (Colecc. Popular No. 136), 1986.

SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985.

TORRE, Guillermo de. *Historia de la literatura de vanguardia*. España, Guadarrama, (Colecc. Universitaria de Bolsillo Punto Omega núms. núms. 117, 118, 119), 1971.

VELA, Arqueles. "82. Maples Arce: Memorial de la sangre" en *El Modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*. México, Porrúa, (Colecc. "Sepan cuántos" núm. 217), 1987.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, FCE (Tierra Firme), 1990.

VILLARRUTIA, Xavier. *Obras completas*. México, FCE, 1974.

BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA.

BERISTÁIN, Helena. a) *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1989, Cuadernos del Seminario de Poética No. 12.

_____. b) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.

_____. c) *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM, 1987.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1994.

_____. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994.

CAMPILLO Y CORREA, Narciso. *Retórica y poética*. México, Botas, 1945.

CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires, Ateneo, 1987.

GICOVATE, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México, UNAM, (Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura). Serie El Estudio, 1992.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de Ma. D. Mouton y V. García Yebra. 4a. ed. Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica), 1981.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*. México, Málaga, 1975.

ONRUBIA DE MENDOZA, José. *Sonetos del siglo XX*. Barcelona, Bruguera, (Colecc. Libro Clásico núm. 77), 1970.

TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires, Losada, 1976.

VINOGRADOV, V. V. "Sobre la tarea de la estilística" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1980.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

BASILIO, Librado. *Los futuristas italianos*. México, UAM, (Colecc. de Cultura Universitaria 39), 1987.

BLANCO, José Joaquín. "Los años treinta" en *Crónica de la poesía mexicana*. México, Posada, 1987.

BUCKLEY, Ramón, y CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza Editorial, (Colecc. Libro de bolsillo No. 476), 1973.

DOMÍNGUEZ HIDALGO, Antonio. *Iniciación a las estructuras literarias*. México, Porrúa, 1974.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis. *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona, Salvat, (Biblioteca Salvat de grandes temas No. 61), 1980.

GÓMEZDE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid, Guadarrama/Punto Omega, (Colecc. Universitaria de Bolsillo, Serie/poesía No. 197), 1975.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del Modernismo*. México, FCE, (Tierra Firme), 1978.

LAPESA MELGAR, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. México, REI, 1993.

MARTÍNEZ, José Luis. "Las letras contemporáneas" en *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1979.

MONSIVÁIS, Carlos. "El estridentismo y los agoristas" en *Historia general de México*. T. 4, México, El Colegio de México, 1985.

PANERO, Juan Luis. "Manuel José Othón" en *Poesía Mexicana Contemporánea*. Bogotá, 1982.

QUINTANILLA, Luis. *Obra poética*. Pról. Lourdes Quintanilla Obregón, México, Domés, 1986.

RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. *Estudios de literatura mexicana*. México, UNAM, 1983.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México, FCE, 1985.

ANEXO

EL POETA Y EL RÍO

... y una eterna nostalgia de esmeralda.
Manuel José Othón

S. I .

Evocando del tiempo...

*Evocando del tiempo en la distancia
el río de mi edad amanecida,
aspiro el alto don de su fragancia
y proclamo mi pasmo ante la vida.*

*Como en un espejismo de mi infancia,
miro el confín. El alma, desasida
del mundo y de su ansia,
tiene un leve temblor de despedida.*

*Volveré a tus riberas, claro río,
a retemplar mi espíritu en tu brío,
antes de andar la última jornada.*

*Al ocaso arderán las viejas fraguas
del sol, mientras tus aguas
corren hacia la mar y hacia la nada.*

S. II

Cuando en pensarme...

*Cuando en pensarme y en pensarte quiero,
apoyada la mano en la mejilla,
miro el agua correr desde la orilla
igual que en tiempos de mi amor primero.*

*Tú fuiste el paraíso temprano
en que colmé las ansias de mi arcilla,
y en mi pecho encendiste la amarilla
brasa del trópico altanero.*

*Ya cristalino o empañado espejo,
a medida que avanza a tu corriente,
hundidos sueños por el cauce viejo
suman las sombras de aquel tiempo ausente,
y me parece ver en tu reflejo
los años que pasaron por mi frente.*

S. III

Contigo van...

*Contigo van mi alma y mi albedrío,
mi afán, mi vida y mis desvelos,
mientras que los marmóreos cielos
duermen al fondo de tu cauce frío.*

*Por el mar las banderas del hastío
se agitan ya entre revueltos velos
encrespados, y vagan mis anhelos
en la marina azul del tremolío.*

*Olvidando el fluir de tus cristales
alcanzas los tumultos litorales
en un pacto sellado con la suerte;*

*que retradas queden en tu historia
transparente -mi vida y mi memoria-,
redimidas del sueño de la muerte.*

S. IV

Oigo el pulso latir...

*Oigo el pulso latir de tus riberas
que la vida y la muerte me enseñaron;
forastero, crecí junto a tus eras,
y tus aguas al mundo me llevaron.*

*De tus frescas muchachas tempraneras,
la belleza y la gracia me elevaron,
aliadas de tus fuerzas y banderas.
¡Qué el texto de tus aguas sea alabado!*

*¿Qué es lo que me aguarda cuando muera?
¿Mi carne es sólo un fruto magullado
que se pudre al sol de las praderas?*

*Cuando acabe el favor de la mentira,
despliega el rumor de tus palmeras
y mira con amor a quien te mira.*

S. V

De la ausencia devuelto...

*De la ausencia devuelto a estas orillas,
dragón verde que guardas mi tesoro
(el ídolo, el mago y lo que lloro),
¡que tu claro safín corten mis quillas!*

*El poema labrado y sin astillas,
la caoba y el cedro que deploro,
lucen en ti el cielo con que brillas,
las arenas, las estrellas de oro.*

*Tras los trances del mar y sus murales
avanzas de las áreas sepulcrales,
y despacioso pasas por mi puerta*

*cantando tus baladas de marino,
mientras que yo contemplo mi destino
y los despojos de mi vida muerta.*

S. VI

Como Leopardi miro...

*Como Leopardi miro el infinito
de la antigua colina de mi infancia;
el lejano cristal en la distancia
corriendo va a la mar de ronco grito.*

*El reflejo del tiempo indiferente
-esencia de las cosas que pasaron-,
se parece a las tramas que llevaron
mi fortuna y mi ansia a tu corriente.*

*Vosotras aguas hondas y sumisas,
apariencia de cosas verdaderas,
tan sólo sois las sombras tomadizas*

*de la vida, los juegos temporales,
la malla, el pensamiento, las quimeras
del hombre y sus duelos ancestrales.*

S. VII

Esperaré paciente...

*Esperaré paciente en la ribera
que a mí llegue el tiempo prometido:
siento ya que se acerca a mi latido
la amarga broca de la edad postrera.*

*Contemplando en tus aguas de esmeralda
mi nostalgia y tu eterna primavera,
una vez más la parda sementera
dará su fruto escarlata y gualda.*

*¿Por qué en su afán la came florecida
junta al goce la pena de la vida?
Cómo el pájaro oculto entre las brumas*

*que lanza al aire su dolido grito,
envío mi mensaje al infinito,
sobre el sueño del mar y las espumas.*

S. VIII

Preludio en la montaña...

*Preludio en la montaña del encino.
¿qué misterio te lleva, linfa pura,
para bajar curiosa a la llanura
y volcarte en el mar de tu destino?*

*Las antorchas alumbran el camino
que va al puerto: velera arboladura
finge a la noche leve veladura
y fuegos de San Telmo en lo marino.*

*A través de las sombras de abalorio,
la luna de ámbar como un ostensorio,
silenciosa resbala en la arboleda.*

*Yo conduzco a mi pueblo, peregrino,
entre votivas piedras y adivino
cerca el mar de la sal y la alborada.*

S.IX

¡Oh tiempo! ¡Oh río!...

*¡Oh tiempo! ¡Oh río de la existencia!
Voy en la entraña de tu ser fluido,
marcho por el caudal de tu experiencia
que atrás dejó mi último latido.*

*Heráclito, conozco tu sentencia:
nadie, nadie remonta lo vivido,
ni dos veces bañó su diferencia
en las aguas del tiempo que es olvido.*

*Río de cristal, sí, adiós te digo
con las mismas palabras de un amigo
que como yo vagó por los océanos,*

*mientras miro en tus fondos y ramajes
los sangrientos derrumbes tramontanos
que son de nuestra vida los mirajes.*