



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

40
20j

"EL BARROQUISMO EN DOS POEMAS QUE SE
INVENTAN A SI MISMOS: MUERTE SIN
FIN E INVENÇÃO DE ORFEU"

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
ROSA IVETTE TAPIA SILVA

Ciudad Universitaria

Junio de 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Para Irene mi madre, y mi hija Estefania, a su valentia
y amor.

AGRADECIMIENTOS.

Deseo expresar mi profunda gratitud al Dr. Horacio Costa, asesor de este trabajo, por su paciencia, así como por su generosidad, y sus sabias enseñanzas, que han redundado no solo en el presente estudio, sino en muchos otros aspectos de mi formación académica.

A los demás miembros de mi jurado: Dra. Beatriz Espejo, Lic. Blanca Estela Treviño, Dra. Margarita Leon y Mtra. Valquiria Wey, por su amable disposición para participar y por el tiempo invertido en ello.

Agradezco asimismo a mi familia por la voluntad y por los descubrimientos compartidos: Mis hermanos: Elizabeth, Jeanine, Omar, Eloisa, Ameris y Cinthia; mis sobrinos: Xux-Ek y Holkan; mi abuelita Juana y mi padre Felipe.

INDICE

INTRODUCCION.....	7
CAPITULO PRIMERO.....	10
1. CONTEXTO LITERARIO NACIONAL: JOSE GOROSTIZA Y LOS CONTEMPORANEOS. JORGE DE LIMA Y EL MODERNISMO.	
1.1. JOSE GOROSTIZA Y LOS CONTEMPORANEOS.	
1.1.2. ANTECEDENTES HISTORICOS.	
1.1.3. EL PERFIL DE LA CULTURA.	
1.1.4. EL ARCHIPIELAGO DE SOLEDADES.	
1.1.5. EL "ANGEL DEL ABISMO": GOROSTIZA EN MEDIO DE LOS CONTEMPORANEOS.	
1.2. JORGE DE LIMA Y EL MODERNISMO.	
1.2.1. ANTECEDENTES HISTORICOS DEL MODERNISMO.	
1.2.2. CARACTERISTICAS DEL MODERNISMO.	
1.2.3. MODERNISMO NORDESTINO.	
1.2.4. JORGE DE LIMA Y EL MODERNISMO.	
1.3. RECAPITULACION: MODERNISTAS Y CONTEMPORANEOS.	
CAPITULO SEGUNDO.....	34
2. FORMACION LITERARIA DE JORGE DE LIMA Y JOSE GOROSTIZA.	
2.1.1. TRAYECTORIA POETICA DE JOSE GOROSTIZA.	
2.1.2. PRODUCCION PERSONAL: DE <i>CANCIONES PARA CHANTAR EN LAS BARCASA MUERTE SIN FIN</i>	
2.2. EVOLUCION LITERARIA DE JORGE DE LIMA.	
2.2.1. LAS OBRAS DECISIVAS.	
2.2.2. CARACTERISTICAS GENERALES DE SU OBRA.	
2.2.3. EL CAMINO RECORRIDO HACIA <i>INVENCIÓN DE ORFEO</i>	
CAPITULO TERCERO.....	53

- 3. TRADICION LITERARIA EN LA CUAL SE INSERTAN MUERTE SIN FIN E INVENCION DE ORFEU.
- 3.1.1. VALERY Y LA POESIA PURA.
- 3.1.2. BREVE RESEÑA SOBRE EL DEBATE LITERARIO EN TORNO A LA POESIA PURA.
- 3.1.3. LA RUPTURA DE LOS GENEROS EN LA LITERATURA MODERNA.
- 3.1.4. EL POEMA CRITICO: CRITICA DEL LENGUAJE Y DE LA POESIA MISMA.
- 3.1.5. LA RUPTURA DE LOS GENEROS EN LA LITERATURA MODERNA.
- 3.1.6. LA POESIA PURA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO: BRASIL Y MEXICO.
- 3.2.1. PANORAMA GENERAL DEL BARROCO LITERARIO HISPANICO.
- 3.2.2. BREVE BOSQUEJO DEL BARROCO LITERARIO EN BRASIL.
- 3.2.3. EL NEOBARROCO DEL SIGLO XX
- 3.2.4. CARACTERISTICAS DEL NEOBARROCO.
- 3.2.5. EL MUNDO COMO LABERINTO.

CAPITULO CUARTO..... 118

- 4. EL BARROQUISMO EN DOS POEMAS QUE SE INVENTAN A SI MISMOS.
- 4.1. EL BARROCO. SELVA DE PALABRAS.
- 4.1.2. EL DESENGAÑO DE LA VIDA. PARAMO DE ESPEJOS: LAS DIMENSIONES DEL SUENO.
- 4.1.3. EL LABERINTO. EL CAOS LOS CIRCULOS CONCENTRICOS.
- 4.1.4. DIOS Y DEMONIO. LUZ Y SOMBRA. LA LUCHA Y LA UNION DE LOS CONTRARIOS.
- 4.2. EL POEMA QUE SE CONSTRUYE Y SE DEVORA A SI MISMO. METAFORA Y ANTITESIS DEL POEMA CRITICO.
- 4.2.1. GEOGRAFIA. LA DIMENSION METALINGUISTICA.
- 4.2.2. LA ISLA-EL ESTANQUE. EL VASO-EL AGUA.
- 4.3. EL VIAJE ESCRITURAL. EL NAUFRAGIO ESPIRITUAL.
- 4.3.1. EL PERIPLO DEL NAVEGANTE.
- 4.3.2. PLEAMAR Y BAJAMAR. MUSICA Y POESIA.

CONCLUSIONES..... 221

BIBLIOGRAFIA..... 227

INTRODUCCION.

Muerte sin fin *Invenção de Orfeus* sin lugar a dudas, dos de los más grandes poemas largos que se han escrito en lengua española y portuguesa respectivamente. Sus autores fueron: José Gorostiza, quien perteneció al grupo de Contemporáneos en México, y Jorge de Lima quien formó parte de Modernismo en el Brasil. *Muerte sin fin* fue publicado en 1939 e *Invenção de Orfeu* en 1952. Ambos poemas han sido calificados por la crítica como llenos de hermosura y hermetismo, al mismo tiempo que han causado en sus lectores asombro y fascinación.

Las interpretaciones, y los abordajes intentados han sido y siguen siendo variados. Sobre *MSF* se han publicado una cantidad considerable de estudios, quizá aun no los suficientes, dada la riqueza del texto. Sobre *IO* se puede decir otro tanto, porque la enorme cantidad de símbolos, y de asimilaciones que encierra en su enorme extensión están siendo apenas decodificados.

Sin embargo no puede ser de otra manera, pues un verdadero poema abre siempre una simultaneidad de opciones, de lecturas, de análisis y de creación. En fin la provocación de un cúmulo de posibilidades, que todos los lectores de poesía hemos experimentado en múltiples ocasiones.

Quizá porque el primer asombro después de la lectura es precisamente ante el lenguaje, cuyas construcciones e imágenes se nos aparecen como una revelación que despierta ecos estancados en la memoria.

Ante estas dos experiencias surgió el deseo de emprender un trabajo comparativo entre

¹. - Dadas las múltiples referencias a los títulos de ambas obras, utilizare la abreviatura *MSF* para designar *Muerte sin fin* *IO* para señalar *Invenção de Orfeu*

estos dos poemas. En principio la idea resultaba fascinante, pues además de lo anterior se establecen claros paralelismos en los textos, que se evidencian desde la primera lectura. Tales coincidencias incitaban a emprender un análisis más profundo que clarificara las posibles relaciones entre ambos.

Sin embargo, en los dos poemas existe tal profusión de símbolos, de construcciones elaboradas a partir de múltiples significantes y significados que en primera instancia, a pesar de la manifiesta similitud entre ciertos aspectos, el intento se tornaba caótico, pues había una infinidad de caminos a seguir. Finalmente una de las cuestiones que me pareció englobaba de manera cabal estos niveles de coincidencia, era la de la reflexión estética sobre la poesía. Esto por una parte insertaba los textos dentro de una tradición literaria y por otra permitía indagar alrededor de una imagen deslumbrante que se erige en el centro de ambos poemas: la de la poesía que se alimenta de sí misma y que al mismo tiempo se devora. Esta idea conforma una gran metáfora, a la vez que una gran antítesis, pues de su propia muerte resurge la poesía nuevamente. Muerte y vida entrelazadas en un círculo giratorio. Todo esto me condujo, por supuesto, hacia distintos niveles de exploración, como se verá en las páginas que siguen.

El segundo paso en este proceso, era la búsqueda del procedimiento adecuado para abordar dicho objeto de estudio. En un primer momento surgió la alternativa de comparar de acuerdo a la secuencia en que están estructurados los poemas, ya que *M* está constituido a su vez por diez poemas, e *N* por igual número de cantos. Sin embargo esta tentativa resultó irrealizable en la práctica, dada la enorme extensión del segundo, y la mayor brevedad del primero; además de los diversos rumbos que tomaba cada uno de los elementos.

La resolución se encaminó al fin hacia los puntos de confluencia que se fueron

desglosando a partir del planteamiento principal, y con base en ello se realizó el análisis comparativo. No obstante, después de haber clarificado esto, también se hacía patente la necesidad de remontarse a ciertos antecedentes, con la finalidad de obtener una visión global acerca del contexto cultural y literario en el cual se gestaron los poemas. Por ello el primer y segundo capítulo abordan tales circunstancias, además de dar un panorama general del proceso formativo y de la obra de José Gorostiza y de Jorge de Lima.

Paralelamente a la reflexión en torno a la poesía, se establecían hilos comunicantes con una tradición literaria universal, como ya hice mención, líneas atrás. Dicha tradición en cuanto a la utilización de ciertos recursos lingüísticos me remitía al barroco, y en cuanto a la concepción de la poesía me orientaba hacia la poesía pura. Los senderos del barroco me condujeron también a los planteamientos del manierismo, por tanto considere primordial esclarecer los principios estas tendencias literarias en el tercer capítulo, de tal forma que dichos fundamentos clarificaran el puente que se despliega entre estos y la realización formal de los poemas.

En fin, este fue el interés que animó el inicio de este trabajo. Las dificultades para su realización fueron variadas, desde la obtención de material bibliográfico, dado lo poco estudiado del tema, hasta los juegos laberínticos en los que se termina por caer en determinado momento, y en los cuales es difícil hallar una salida. Sin embargo fue un recorrido gozoso, en el cual espero haber hallado un camino de acercamiento, uno entre los tantos posibles.

También debo señalar que muchos aspectos aquí señalados no fueron desarrollados en su totalidad, porque algunos de ellos requerirían un trabajo aparte. Sin embargo lo importante es que abren líneas de investigación para subsecuentes dilucidaciones.

CAPITULO PRIMERO.

1. CONTEXTO LITERARIO NACIONAL: José Gorostiza y los Contemporáneos.

Jorge de Lima y el Modernismo.

Al iniciar el estudio de una obra literaria, por lo general es necesario hacer referencia al contexto cultural y estético en el que ésta fue generada, aun cuando las obras maestras son intemporales; esto adquiere mayor fuerza en el presente trabajo si pensamos en los objetivos planteados: realizar un análisis comparativo entre dos textos cuyos autores pertenecen a nacionalidades distintas y por ende poseen formación diversa. Sin embargo también es preciso recalcar que el acercamiento al texto no depende exclusivamente de dicho marco, ya que la obra vale por sí misma; pero una visión global puede ayudarnos a profundizar en ella. Partiendo de tal criterio, en este primer capítulo tratare de situar a Jorge de Lima y José Gorostiza en su respectiva generación y época. Para establecer afinidades y disimilitudes entre un autor y otro comenzare por definir las características del grupo Contemporáneos y posteriormente las del Modernismo brasileño.¹

1.1. JOSE GOROSTIZA Y LOS CONTEMPORANEOS.

A pesar de que en la actualidad algunos autores consideran un lugar común remitirse a los Contemporáneos al hablar de José Gorostiza, es innegable que no podemos tratar de

¹.-Hay que señalar a este respecto que el Modernismo brasileño, no es equiparable al hispanico, ni en ubicación cronologica ni tampoco en cuanto a las características, ya que el primero se constituye como un movimiento de vanguardia, surgido en el siglo XX.

aproximarnos a él y dejar de lado la función desempeñada por el grupo² en su evolución artística, porque además de los enormes alcances de la labor cultural realizada por ellos.

Esta experiencia representó para cada uno de sus integrantes una fase primordial en su formación. Por lo tanto para vislumbrar nitidamente la imagen de los Contemporáneos es necesario volver los ojos hacia los inicios de su configuración.

1.1.2. ANTECEDENTES HISTORICOS.

En la década de los veinte México se encontraba en plena efervecencia, llegaba la etapa de la reconstrucción, el momento de llevar a cabo las metas revolucionarias. Vasconcelos iniciaba su gran campaña educativa, de esta forma "se convertía en el fundador de la educación moderna en México", dice Sheridan citando a Octavio Paz.³ El trabajo que Vasconcelos se proponía era casi mesiánico y para ello decidió llamar a su lado a los jóvenes. Algunos de ellos que después serían conocidos como los Contemporáneos, acudieron al llamado. Salvador Novo antes de unirse a ellos los llamaba "el grupo del cuello torcido" en referencia mordaz a la admiración que profesaban a González Martínez. En esta primera etapa Torres Bodet, Ortiz de Montellanos y José Gorostiza -el primer subgrupo dentro del grupo Contemporáneos- perciben una ventana abierta, Sheridan dice al respecto:

Obligados, por el rumbo que tomaban las relaciones entre el poder y la inteligencia, a alcanzar el cuerpo cultural que generaba la Revolución, los muchachos del Nuevo Ateneo no tienen más remedio que

²-Utilizare la denominación genérica de grupo, aun cuando algunos críticos como Merlin H. Forster ponen en tela de juicio la existencia del grupo e incluso de la generación.

³-Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer* (1985), p. 101

modificar su retórica, ante el poderoso en turno, para conservar así su estrato de generación en proceso de ascenso.⁴

Debido a esto empiezan (desde muy temprana edad) a ocupar puestos importantes en la administración pública y tienen acceso a los medios de comunicación impresos. México les pertenecía, al decir de Sheridan, México lo encarnaban ellos mismos:

El México de los jóvenes había llegado, y toda la mitología del valor y el heroísmo rollandiano, encarnados en el joven, parecían hacerse realidad.⁵

El grupo del Nuevo Ateneo gozaba de grandes beneficios, pues traducían, escribían, redactaban en periodicos y revistas. Por ejemplo en 1921 participan en dos de las publicaciones cultas más importantes: *México moderno* y *El maestra* así como en *El Universal Ilustrada* de tendencia más popular. La generación bicapite -Novo y Villaurrutia- junto con Owen y Cuesta disfrutarian también de tales ventajas. Como se puede ver, las relaciones de un grupo y otro estaban claramente definidas (éste es el punto que ha dado lugar a las discrepancias acerca de si ambos subgrupos constituyeron un solo grupo), lo que es importante resaltar aquí es que si bien existen algunos elementos de similitud que nos permiten distinguir a los Contemporáneos como partidarios de una misma postura estética y voluntad creadora, también es cierto que no se pueden dejar de lado características totalmente encontradas entre un grupo y otro, y sobre todo sus distintas concepciones de la literatura. Para definir con mayor claridad lo anterior señalaré algunas diferencias.

⁴.- *Ibid* p. 103

⁵.- *Ibid* p. 123

El primer subgrupo integrado por Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo se caracterizó en un principio por una actitud conservadora hacia la literatura y su adhesión a González Martínez. El segundo subgrupo conformado por Novo, Villaurrutia, Cuesta y Owen, difería del anterior principalmente en la edad. Sus integrantes eran más jóvenes y por otra parte realizaron una ruptura radical con sus modelos próximos con mayor rapidez, porque desde sus inicios se plantearon la literatura como un ejercicio crítico y riguroso a la vez.

Gorostiza, en este caso y en muchos otros, es un fenómeno aislado del resto de sus compañeros. Él también termina por romper con la herencia gonzálezmartinista y por identificarse con la postura del segundo grupo más afín a la suya.

Generacionalmente, el Ateneo de la Juventud se ubica como uno de los predecesores relevantes de los Contemporáneos, a estos últimos les tocó en suerte realizar buena parte de los proyectos culturales que se habían planteado los ateneístas, en medio de una época de intensa actividad y fervor nacionalista. Sin embargo Carlos Monsivais y Guillermo Sheridan nos señalan que no se puede olvidar que al mismo tiempo que participaron dinámicamente en la etapa de reconstrucción nacional lo hicieron con gran escepticismo, proveniente de los choques constantes de su tiempo, lo que los orilló a cuestionar las circunstancias culturales y sociales, su propia obra y la estética artística que imperaba. Ese mismo escepticismo los lleva a adoptar una actitud crítica gracias a la cual realizaron una obra grupal e individual fuertemente cimentada.

1.1.3. EL PERFIL DE LA CULTURA.

La cultura del país se hallaba marcada casi desde principios de siglo por la impronta del Modernismo⁶, la poesía realizada después de la Revolución volvía continuamente los ojos hacia él, ya fuera para afirmarlo o negarlo. Silvia Pappe dice al respecto:

En el contexto mexicano, la riqueza y diversidad de esta paleta internacional forma el fundamento sobre el cual se construirá la poesía que empieza a escribirse en los años posteriores a la revolución mexicana en su etapa armada. Algunos de ellos continúan, desarrollan y cambian, otros se oponen directamente a las distintas propuestas estéticas manejadas por los integrantes del Modernismo no sólo mexicano, sino latinoamericano, y tomando en cuenta además las literaturas europeas: francesa, española, inglesa, italiana que a su vez evolucionan en las distintas vanguardias, de gran importancia en las discusiones literarias mexicanas.⁷

Comenté ya líneas arriba, que el primer grupo de Contemporáneos se definió al principio por una señalada influencia gonzalezmartinista que al cabo del tiempo lograron subvertir de distintas formas. El segundo grupo mantiene una dependencia menor en grado y tiempo y reacciona también de una manera más tajante y violenta hacia él.

Por otra parte hay que señalar que el nacionalismo imperante en nuestro país, debido a los recientes acontecimientos sociales, les ocasionó serios problemas, multitud de veces fueron acusados de antinacionalistas por su interés constante en la literatura internacional. Sin embargo en el fondo de las cosas, tal como podemos vislumbrarlo desde la perspectiva, los Contemporáneos desempeñaron un papel muy importante en este sentido pues ellos se encargaron de integrar nuestra literatura a la tradición artística universal. Edelmira Ramírez define esta actitud así:

⁶.- Por supuesto que durante la exposición del contexto histórico-literario en torno a José Gorostiza, al hablar de modernismo me refiero al hispanoamericano, por las razones ya expuestas en la nota 1.

⁷.- Pappe, Silvia, "Al mar de uno mismo, gotas de poesía" en *José Gorostiza: Poesía y Poética* (1989), p. 188

Los Contemporáneos tuvieron la conciencia, la lucidez y el acierto de intentar situarse y situar a su país en una perspectiva mundial.⁸

Se estaba viviendo una etapa de cambios, algunos profundos y otros superficiales. Ramirez cita a Monsiváis en este punto, quien afirma que ellos fueron los primeros en advertir la época de transformaciones que los años veinte les brindaban⁹.

En resumen tenemos que los Contemporáneos emergieron en medio de herencias culturales bien definidas como la de los ateneístas y estridentistas y que además se enfrentaron al paso del tiempo y de diversas maneras, al Modernismo. Enfrentamiento porque en un primer momento abrevaron de él, para después, echando mano de un sólido bagaje cultural, presentar nuevas opciones, las cuales se constituyeron en una de las mayores fuerzas renovadoras de nuestra literatura:

Son ellos los que presentan otra opción frente al agonizante cisne del Modernismo y quienes rechazan las exacerbadas formas románticas, basados en un proyecto nuevo de vida, sostenidos por una renovada actitud estética. (...).¹⁰

Después de este breve bosquejo histórico y social considero conveniente remarcar cuales son los elementos distintivos que la crítica les ha asignado a los Contemporáneos en cuanto grupo, para posteriormente definir el papel desempeñado por Gorostiza dentro de él.

XXI ⁸.- Ramirez, Edelmira. (Coord.) "José Gorostiza en perspectiva", en *José Gorostiza. Poesía y... Op. Cit.*, p.

⁹.- Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo. ET Ref.* en Ramirez, *Ibid* p. XXIII

¹⁰.- *Ibid* p. XXIII

1.1.4. EL ARCHIPIELAGO DE SOLEDADES.

En general los críticos como Héctor Valdes, Forster y Edelmira Ramírez, coinciden al señalar los rasgos que unen y separan a los Contemporáneos. Algunos disienten (como ya mencioné líneas atrás) en cuanto a la ubicación generacional y denominación de grupo. No obstante creo que sí se pueden delimitar algunas de sus características, y sobre todo su actitud frente a la cultura nacional e internacional.

Según Forster, el grupo tuvo una función muy importante para el vanguardismo por su tendencia hacia el esteticismo y la universalidad. Ubica cronológicamente la existencia del grupo como tal de 1920 a 1932¹¹. Extensión aceptada generalmente por los críticos. Héctor Valdes define esta actitud como una hazaña equiparable únicamente con la que en su momento emprendieron los modernistas frente al romanticismo, por dos razones esencialmente: La renovación de la poesía en México y la constitución de un grupo numeroso. Y aunado a esto sus enconados esfuerzos por buscar una salida al agotamiento que a esas alturas había propiciado el Modernismo.¹²

Agustín Romeo Tello hace hincapié solo en dos aspectos que él considera los más sobresalientes: Su rigor intelectual y su nacionalismo. Tello opina acerca de esto último que la verdadera intención era crear una nueva cultura mexicana, libre de anacronismos, revitalizada con la influencia de lo extranjero y con la imaginación de un futuro diferente:

¹¹.-Forster, Merlin H. *Los Contemporáneos: 1920-1932, perfil de un experimento mexicano* (1964).

¹².-Valdés, Héctor. *Los contemporáneos. Una Antología General* (1982) p.1

un arte que quiere ser nacional no sólo por los temas sino sobre todo, por la visión particular de aspectos que puede ser inclusive universal.¹³

Guillermo Sheridan destaca entre varios elementos: el vigor y el rigor que asumieron en todas las actividades críticas y creativas realizadas, la libertad absoluta con la que actuaron constituye el punto de unión y separación.¹⁴

Por último, Eduardo Ramos plantea que los Contemporáneos pertenecieron a una misma época literaria, y en ese sentido compartieron en algún momento de su evolución artística intereses comunes:

- 1) Las canciones populares, el lenguaje directo y poético del poema. (Metros populares en romances y canciones, por ejemplo: los poemas de Pellicer y *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza).
- 2) El barroco. La presencia del misterio y la muerte. (Revaloración del *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz; influencia de esta corriente sobre Gorostiza, Villaurrutia, Pellicer).
- 3) Polémica sobre la 'poesía pura'. (Intereses en Góngora, Mallarmé, Valéry, Guillén).
- 4) Atención por el subconciente, los sueños, la magia; en fin, el surrealismo. (Ortiz de Montellano, Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Pellicer).
- 5) Experimentalismo en la novela, el teatro y la poesía. (Owen, Villaurrutia y Novo).¹⁵

Cada uno de estos juicios nos proporcionan elementos valiosos para dilucidar el carácter de los Contemporáneos. En resumidas cuentas considero que de una manera u otra todos coinciden en marcar la actitud crítica y la preocupación por lo universal como constantes en el grupo. Sheridan define esto como una voluntad artística:

¹³.-Tello Garrido, Agustín Romeo. *Muerte sin fin de José Gorostiza* Tesis de licenciatura. (1986), pp. 1-4

¹⁴.-Sheridan. *Op. Cit.* p. 9

¹⁵.-Ramos Izquierdo, Eduardo. *Gorostiza Purezza de la poesía* Tesis de maestría (1977), pp. 9-12

Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años 1920-1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedades de conferencias. (...) Una internacionalidad en constante formación y en constante crisis. Existen más como azarosa concatenación de voluntades críticas que como un designio literario programático.¹⁶

1.1.5. EL "ANGEL DEL ABISMO": GOROSTIZA EN MEDIO DE LOS CONTEMPORANEOS.

Ali Chumacero al referirse a José Gorostiza lo nombra *Ángel del abismo*¹⁷. Edelmira Ramírez dice que la soledad de Gorostiza entre las soledades del grupo de los Contemporáneos tal vez fue la más intensa.¹⁸ En efecto Gorostiza descuella por varias razones, una de las más importantes quizá, su renuencia a ser considerado parte de un grupo, y aun más a la existencia del grupo mismo. Esto se traduce como una defensa sin cuartel de la soledad e individualidad del poeta. Por otro lado, en el apartado anterior mencione el rigor crítico y autocrítico como un lazo de unión entre los Contemporáneos, creo que este elemento puede aplicarse en todas sus justas dimensiones a José Gorostiza. En este punto convergen, desde distintos ángulos, muchas opiniones que señalan en él a un poeta absolutamente meticuloso, poseedor de un rigor autocrítico llevado hasta sus últimas consecuencias y que se equipara en cierto sentido (aunque en distinta línea y carácter) al de Torri y Rulfo, escritores de excelsa calidad y con una obra medida sin piedad por la autocrítica.

Prueba de lo anterior es *Canciones para cantar en las barcas* su primer libro de poemas publicado en 1925 y que el grupo enarbolo como su bandera debido a la gran rigurosidad formal

¹⁶.-Sheridan. *Op. Cit.* p. 11

¹⁷.-Chumacero, Ali. "Recuerdos de José Gorostiza" en *Poesía y Poética. Op. Cit.* p. XX

¹⁸.- Ramírez. *Op. Cit.* p. XXIII

y belleza poética. Es también gracias a esta actitud crítica evidenciada a todo lo largo de su trayectoria, que Gorostiza traslada sus preferencias del grupo del Nuevo Ateneo al de Novo, Villaurrutia, Owen y Cuesta, precisamente porque son ellos quienes mejor personifican entre los Contemporáneos esta rigurosidad crítica e intelectual de que tanto se ha hablado al referirse a ellos. De hecho y sin negar los méritos de cada uno de los Contemporáneos, es la labor del segundo grupo la que se sigue discutiendo, dilucidando y a mi parecer la que ha marcado con mayor fuerza su impronta en la literatura actual:

(Gorostiza) Prefirió la disciplina y los riesgos de una poesía menos subordinada a la tradición modernista y más próxima a la de los rebeldes. Su propio sentido del rigor y consecuente honestidad creativa halló mejores interlocutores en mentes como la de Jorge Cuesta y Villaurrutia, naturalmente dispuestas al rigor y más empáticas con su tipo de trabajo, con el que naturalmente hay más semejanzas y aspiraciones.¹⁹

La personalidad de Gorostiza nos es referida en estos años como reservada y discreta pero al mismo tiempo como un juez implacable de las creaciones de sus compañeros y las suyas. Al paso de los años surgirá otra vertiente: la del diplomático. En un primer acercamiento parece paradójica esta segunda imagen con respecto a la primera, únicamente asentare aquí que realizó una brillante carrera, al principio dentro de un régimen naciente y después dentro de un sistema consolidado. Sin embargo desde cualquier ángulo que se le contemple, encontramos en él al solitario por elección, y al vigilador incansable de su poesía. Xirau define a los Contemporáneos como poetas de la soledad pero también de la forma, dos elementos esenciales para entender a Gorostiza:

Jose Gorostiza es quien mejor expresa y con más lucida conciencia de expresarla, la radical soledad, el

¹⁹.-Sheridan, Guillermo. "Jose Gorostiza entre los 'Contemporáneos'" en *Poesía y Poética. Op. cit.*
p. 159

absoluto solipsismo poético a que conduce la consideración formal de la poesía.²⁰

Esta soledad exacerbada nos remite de nueva cuenta a lo expresado por Ali Chumacero: Gorostiza, el *Ángel del abismo* porque su aventura poética en el contexto nacional es quizá de las más arriesgadas.

1.2. JORGE DE LIMA Y EL MODERNISMO.

Jorge de Lima es definido unánimamente por la crítica como uno de los poetas de mayor relevancia en Brasil. Los alcances de su obra, a pesar de que constantemente se emprenden estudios sobre ella, no han sido valorados en su totalidad, y creo que aun falta un largo camino para lograrlo. En determinado momento de su proceso formalivo Jorge de Lima perteneció a una vertiente del movimiento modernista, diferente y la misma al fin, se trata del Modernismo "nordestino", esto es, producido en los estados del noreste del país, el cual al mismo tiempo que prolonga difiere del modernismo paulista. Por tanto para tener un panorama más amplio del proceso formativo de Jorge de Lima, haré referencia a ambos comenzando por el Modernismo paulista.

1.2.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL MODERNISMO.

El Modernismo reviste una importancia vital para la cultura en Brasil: constituye un momento de crítica y autorreflexión profunda, una apertura de los puertos. Surge en un

²⁰.-Xirau, Ramon. *Tres poetas de la soledad*. (1972), p.9

momento en que el "belletrismo" -literatura de salon- imperaba como un rezago de la monarquía del siglo anterior. Por otra parte los problemas economicos y politicos se multiplicaban y crecian en complejidad. El sistema republicano - iniciado en 1889- no habia generado un cambio radical con respecto al orden anterior. Francisco Iglesias define así esta situación:

(...)o Brasil e cada vez mais complexo. não pode continuar estagnado como antes, na ordem patriarcal das fazendas e no convencionalismo das Academias, uma vez que seu crescimento o coloca, ainda que em posição secundária e com lentidão e hiatos, no ritmo do século XX. Situação que nem sempre é percebida pelo grupo dominante -seja o político, que se apega a seus esquemas clássicos, como se nada houvesse acontecido, seja o responsável pela economia, que não quer sair da rotina, seja o intelectual, que se mantém de lado, como se não fosse parte do processo, em marginalidade que é mais insuficiência que atitude. Impunha-se reexame de tudo, com a tomada de novas posições.²¹

La generacion de 1922 fue una generacion que habia tomado plena conciencia del estado en que vivia el pais. Podria hablarse de una especie de conciencia colectiva: por un lado surge la respuesta politica con los "tenentistas", quienes al cumplirse el centenario de la Independencia interrogaron al sistema oligarquico si en realidad se habian cumplido los proyectos planteados cien años atras. Por otro lado, y casi sin ninguna vinculacion con el movimiento anterior, se inicia una revolucion artistica que por medio de un trabajo de choque impresionante cuestiona las concepciones artisticas imperantes:

Modernismo e o tenentismo surgem da insatisfação dominante. Um, ante a estagnação ou mesmo a realidade retrograda, que vive de academeismos, de culto da gramática e de regras, literatura e artes submetidas a padrões europeus, sem criatividade; da a revolta contra o pretenso falar bem. Demais os grandes nomes da literatura haviam desaparecido (...)²²

Los modernistas son pues, una generacion de cambio, con la Semana de Arte Moderno

²¹ -Iglesias, Francisco. "Modernismo, uma reavaliação da inteligência nacional", en *O Modernismo* (1975), p.20

²² - *Ibid* p. 21

marcan un hito de suma trascendencia para la cultura nacional, cuyas proyecciones se extienden hasta el Brasil contemporaneo:

Aos grupos contestadores que se lançaram em 22 e que se deve a conquista da inquietação permanente e do desejo de acertar, como traço constante de grupo, não como eventual procedimento de individuo. Daí o significado das realizações de 22 a 30, que redescobrem o Brasil e traçam para ele o caminho que deve seguir. E segue e continuara, com obstinação e coragem, como fez o grupo que iniciou o movimento que não se delém, pela força propria e superior que o anima e que está alem das contingências eventuais de certo instante. Assim procedendo e que se é fiel à mentalidade polémica e criadora daquela geração heterodoxa que tinha muito o que dizer.²³

1.2.2. CARACTERISTICAS DEL MODERNISMO.

La ubicación temporal que la critica suele darle al Modernismo es variable. Hay quienes opinan que abarca de 1922 a 1930, otros del 22 al 45 y algunos otros, desde el 22 hasta la actualidad. Creo que en rigor no se puede delimitar un espacio de tiempo absolutamente preciso, sin embargo si se pueden distinguir varias etapas: El primer momento abarca del 22 al 30 en San Pablo y es nombrado el "Modernismo de lucha". Es la fase del combate radicalizado y de escándalo. Sus protagonistas, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Mario de Andrade y varios más, se propusieron como metas inmediatas acabar con la vision del arte puro, y con la retorica tradicional; planteaban por ello un reto abierto a los canones establecidos. "Lancam-se entao as linhas do que se desenvolvera depois, na década de 30 e nas seguintes".²⁴ A partir de aqui se abre un camino para la renovacion artistica del pais.

Francisco Iglesias plantea los siguientes puntos de coincidencia entre los modernistas:

-Valoración de la arquitectura colonial, y el estilo

²³ - *Ibid.*, p. 25

²⁴ - *Ibid.* p. 24

imperio del siglo XIX.

-Culto al folklor y por tanto vuelta a las raíces de la nacionalidad.

-Recuperación de algunas corrientes vanguardistas europeas.

-Ataque a los conceptos estéticos establecidos, como un medio de preparación del terreno para el nacimiento de lo nuevo y lo auténtico.²⁵

Afonso Avila señala que el Modernismo al igual que el barroco y el romanticismo, respondió a dos proposiciones esenciales:

a de uma linguagem em curso criativo e a de uma linguagem inseparável de nossa peculiar experiencia de expressao.²⁶

Es decir, después de un proceso de trabajo con el lenguaje que se efectúa a partir del gran proyecto literario brasileño: apropiación en el Barroco, posesión en el Romanticismo, se llega finalmente a la culminación con el Modernismo, donde se reflexiona acerca del lenguaje, y en ese mismo sentido se establece un paralelo con la realidad circundante:

Assim, o que o barroco trouxera remodeladamente como abertura criativa o primeiro esboço de uma expressão brasileira - elemento de tradição que a etapa romantica sufocaria sob a camada da sua superficialidade formal- é relomado e revigorizado pelo movimento de 1922, que, no en tanto, ja não conceita mais como artifício de ornamento da linguagem, categoria inseparavel da moderna criatividade estética.²⁷

Otros elementos que para Afonso Avila constituyen la originalidad del Modernismo son:

- 1) Experimentación formal.
- 2) Lenguaje de prevalencia inventiva.

²⁵.- *Ibid* pp.16-22

²⁶.-Avila, Afonso. "O desenvolvimento ciclico do projecto literario brasileiro", en *O Modernismo* p. 30

²⁷.- *Ibid* p. 34

- 3) Concepción crítica de lo real.
- 4) Fantasía de autenticidad nacional.
- 5) Sustrato de conciencia ideológica.

Concluye Avila que la gran herencia modernista es el: "ver com olhos novos, ver com olhos libres". Esta actitud se evidencia claramente en el *Manifesto Pau-brasil* publicado en 1924.

Benedito Nunes afirma que el movimiento durante el periodo mencionado, se subdividio en grupos, cada uno con diversas corrientes, sin embargo se puede encontrar un común denominador: la óptica de renovación, es decir el afan de romper de una vez por todas con los viejos moldes. A pesar de este punto concentrico de tendencias el Modernismo no deja de ser para Nunes una amalgama de ideas y de valores que en cierto momento llegan a ser incluso contradictorias, resultado logico de la conjuncion de varias perspectivas.²⁸

Afonso Romano de Sant'Anna propone los siguientes elementos de confluencia:

1. O Modernismo como linguagem e a tentativa de preenchimento de um vazio, procurando estabelecer entre duas ordens de linguagem - a interna e a externa- o seus modus propios.
2. Esse preenchimento resultou num aglomerado heterogeneo e o que seria apenas uma linguagem se fracciona em pelo menos tres tipos de linguagem que constituíram o solo inicial do movimento: a linguagem da mimese, a parafrase e a parodia.
3. Essas tres linguagens se desdobran em novas articulações que possibilitam o conhecimento de duas poeticas centralizadoras da produção modernista - a poetica do centramento e a poetica do descentramento.
4. O estudo da natureza daquela tres linguagens e dessas poeticas so se efetiva quando se consulta a natureza mesma do Modernismo como um evento ideologico de que a arte faz parte.²⁹

En fin, creo que con las opiniones comentadas y transcritas hasta aqui podemos definir

²⁸ - Nunes, Benedito. "Estetica e correntes do Modernismo" en *O Modernismo* pp. 40

²⁹ - Romano de Sant'Anna, Afonso. "Modernismo: as poeticas do centramento e do descentramento", en *O Modernismo* pp. 55-68

cuales son las características esenciales del Modernismo:

- Sentido de ruptura con la tradición anterior.
- Despertar de la "inteligencia" nacional.
- Nacionalismo y universalidad dejan de ser considerados antagónicos para ahora complementarse uno a la otra.
- Nuevas propuestas artísticas.
- Renovación de la cultura nacional.
- Asimilación y reinventación de las estéticas vanguardistas europeas.

Entre las obras representativas de este primer momento, mencionaremos: *Memorias sentimentales de Joao Miramar y Macunama* de Oswald y Mario de Andrade respectivamente, esto por lo que se refiere a la prosa; en el campo de la poesía podemos hablar de: *Chuva de pedra* de Menotti de Pichia, *Faúlcea desvaída* de Mario de Andrade, *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, la redacción de *Cobra Morado* de Raul Bopp. En líneas generales este fue el rostro del Modernismo de combate.

Otra de las vertientes del Modernismo fue el regionalismo, y en concreto para las finalidades de este trabajo, el regionalismo del Nordeste. Por tanto es necesario detenernos en él para finalmente vislumbrar el carácter de Jorge de Lima en relación al Modernismo y regionalismo.

1.2.3. MODERNISMO NORDESTINO.

Se ha discutido mucho acerca de si se puede hablar de un Modernismo del Nordeste o no.

si éste se complementa con el paulista o se contraponen. En apariencia se pudiera decir que hay infinidad de aspectos encontrados entre uno y otro. Sobre este tema volveré después. Mientras tanto es importante señalar la ubicación temporal del Modernismo Nordestino: En 1924 se conforma el grupo alrededor de Gilberto Freyre, quien propugnaba por una brasileiridad a partir de las regiones. Freyre es el primer propagador de las ideas tradicionalistas, proponía la búsqueda del alma de las ciudades en sus monumentos, árboles, en fin, el color local; como se ve sus intereses no se centraban precisamente en la literatura, sino en la región y la conservación de sus tradiciones. En 1926 se realiza el Primer Congreso Regionalista de Recife, y a partir de él se difunden muchas de las ideas que influirán en autores como Ascenso Ferreira, José Lins do Régio, José Americo de Almeida y Jorge de Lima. La predicación regionalista de Gilberto Freyre fue definida por José Lins do Régio como de "nupeias con la tierra", y en efecto para Freyre el regionalismo era "la defensa de los valores locales contra el furor imitativo"³⁰. Esta última frase parece estar marcando una distancia con respecto a los modernistas sureños, se puede incluso considerar como una posición antagonica. Bosi señala que a pesar de la resistencia emocional de Freyre y Lins do Régio a la admisión de la presencia modernista, si hubo un contacto palpable entre regionalistas y paulistas. Primero por medio de la labor propagandística del Modernismo iniciada en el Nordeste por Joaquim Inojosa, y un segundo momento donde se da ya la absorción de las libertades modernistas, del cual es claro ejemplo Jorge de Lima.³¹

³⁰.-Pontes de Azevedo, Neraaldo. *Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)* (1984), p. 135

³¹.- Bosi, Alfredo. *Historia Concisa de la Literatura Brasileira* (1982), pp 366-367

Bosi no considera el regionalismo como una derivación del Modernismo de 1922. Para él dicho regionalismo fue una realidad poderosa y con rostro propio, una de sus mayores aportaciones fue el haber preparado el camino para la novelística importante del 30 y 40. Desde esta óptica no se puede sostener que el regionalismo y sus logros futuros sean autónomos o aislados con respecto a la Semana de arte, aun cuando el Grupo de Recife no tenía como preocupación central la literatura, sin embargo en el 30 se logra la armónica combinación de las conquistas estéticas del Modernismo y el interés por las realidades regionales.

Bernardo Elis asienta que la temática de la literatura brasileña es preferente y exclusivamente regional, se apoya en una cita de Fritz Texeira de Sales, para afirmar que el regionalismo se proyecta como expresión estética universalizada, así como afincada en la toina de conciencia del autor³².

Considera además que el Modernismo no rompió con el tradicionalismo sino por el contrario estableció con él una convivencia pacífica, a partir de la cual hubo un nuevo enfoque de los problemas locales y sobre todo otro aprovechamiento lingüístico: el lenguaje entendido no como instrumento y sí como vehículo. Por ello considera que la tradición regional contaminó al Modernismo e hizo persistir en él técnicas y estructuras literarias del siglo anterior. Bernardo Elis se refiere concretamente a la narrativa y considera como elementos distintivos de la prosa regional (algunos de los cuales a mi parecer también rezan para la lírica) los siguientes:

1. Tema
2. Nacionalismo
3. Oralidade

³².- Elis, Bernardo. "tendencias regionalistas no Modernismo", en *O Modernismo* pp. 87-100

4. Documentário
5. Persistência de Estruturas Literárias Tradicionais
6. Linguagem
7. Aceitação de Inovações Literárias Estrangeiras Coincidentes com a Cultura Brasileira.³³

Con lo expuesto hasta aqui se podria afirmar que Modernismo y Regionalismo si son posturas opuestas por completo. no obstante al analizarlo con detenimiento nos daremos cuenta que en realidad el Regionalismo es uno de los rostros del Modernismo. porque es precisamente gracias a él que se tomó conciencia de la región. El regionalismo como tal proviene del Romanticismo. Jose de Alencar (el romántico brasileño por excelencia). fue el primero en manejarlo dentro de su gran proyecto literario. Dicho de otra manera: en la década del 20 se revitaliza el regionalismo porque el Modernismo abre en cierta forma ese camino. En realidad los dos tenían una comun y honda preocupación por la búsqueda de un arte verdaderamente nacional. que expresara la esencia del Brasil y al mismo tiempo tuviera alcances universales.

1.2.4. JORGE DE LIMA Y EL MODERNISMO.

Otto Maria Carpeaux califica de la siguiente manera la obra de Jorge de Lima para darnos una idea de la extensa variedad de su producción.

Com excepção de Manuel Bandeira é Jorge de Lima o único poeta contemporâneo do Brasil cuja obra acompanha e evidencia tôdas as fases de evolução da poesia brasileira moderna.³⁴

Jorge de Lima se inicio en la literatura desde muy temprana edad en su ciudad natal. donde se le dio el titulo de "Príncipe dos poetas de Alagoas". Sus primeras obras pertenecen

³³.- *Ibid* p. 87

³⁴.- Carpeaux, Otto Maria. Intr. *Obras Poéticas* de Jorge de Lima. p. VIII

todavía al Neoparnasianismo (*XIV Alejandrino*). Posteriormente, al vincularse al grupo de Gilberto Freyre su poesía se encamina hacia otros rumbos, marcada por el Modernismo del Nordeste. Hay una especie de programa regionalista en su obra de estos años, de aquí datan sus poemas afronordestinos, incluso es posible encontrar algunos paralelismos entre éstos y los poemas de Gonçalves Dias y Castro Alves (ambos poetas románticos, el primero, autor de poemas de tema indigenista, entre ellos el famoso *Juca Pirama* clásico del romanticismo brasileño; el segundo es conocido como el poeta de la abolición esclavista). En 1947 se publicaron sus *Poemas Negros* antes de esta fecha Jorge Lima había comenzado a indagar los lindes de lo poético y lo religioso con su poesía centrada en Cristo: *La túnica inconsútil* (1938).

En cuanto a la relación entre el Modernismo y el Regionalismo Carpeaux piensa que hay una mayor aproximación entre el Modernismo paulista y la lírica del Nordeste que con la narrativa. Esto es más claro si tomamos en cuenta que el movimiento del 22 fue sobretodo de renovación poética. La figura de Jorge de Lima en el Nordeste con respecto a tal renovación es casi aislada Para Carpeaux es él la principal voz lírica del regionalismo nordestino y ocupa por ello un lugar aparte:

Numa geração de romancistas e sociólogos, e éle o unico poeta lirico de importância. Até se pode afirmar: líricamente representa éle o a que se poderia chamar 'modernismo nordestino'. (...) ³⁵

Maria Luisa Ramos dice que en Jorge de Lima se observa desde sus primeras obras un gusto por la palabra que llega a diversos niveles y que constituye también la línea de

³⁵.- *Ibid* p. X

acercamiento con los modernistas paulistas.³⁶ En este sentido se podría definir la trayectoria de Jorge de Lima de la siguiente manera: un primer momento de militancia en el grupo regionalista de Recife, y el segundo, a partir del cual se emparenta con el Modernismo de San Pablo. Por ello Jorge de Lima, además de ser el mayor representante lírico del Nordeste, la trascendencia de su obra lo emparenta con dos de los grandes modernistas: Drummond y Manuel Bandeira.

Otros autores coinciden con Carpeaux y afirman que la obra poética de Jorge de Lima es una de las que mayormente participan de toda la historia de la literatura brasileña, porque acompaña la evolución poética del país. Casi todos los grandes sucesos sociales, políticos, económicos, religiosos o artísticos y culturales dejaron una huella profunda en cada uno de sus escritos.

Luiz Santa Cruz señala dos etapas en el Modernismo. Define a la primera como de "redescubierta da terra", porque pretendió ser de vivencia geográfica, y la segunda, de vivencia psicológica.³⁷ Jorge de Lima, aun antes de integrarse al movimiento, poseía ya en su obra motivos provincianos. Para Santa Cruz él es el único poeta brasileño que celebra la provincia católica y religiosa de su infancia. Su poética regionalista equivale en cierta manera a la de Gilberto Freyre en *Casa grande y senzala* pero lo hizo antes que él mismo Freyre escribiera su obra.

Armando Pereira apunta dos aspectos que se equilibran a lo largo de la vida y obra de Jorge de Lima: la magia y la lógica. En cada uno de sus textos es posible encontrar múltiples dimensiones, y para demostrarlo cita a Povina Cavalcanti quien distinguió varias facetas en la

³⁶.- Ramos, Maria Luisa, et al. "Jorge de Lima" en *Poetas do Modernismo. Antologia Critica* Vol. 2

³⁷.- Santa Cruz, Luiz. "Apresentação de Jorge de Lima" en *Poesia* p. 14

obra del poeta: la fase telúrica, ligada a los recuerdos y descripciones de la infancia, llenas de un gran lirismo y que también puede llamarse fase ecológica; y la fase ecuménica que Pereira prefiere nombrar como teleológica, y de la cual *Íoes* la máxima expresión.³⁸

Jorge de Lima decía que en su obra corrían ríos naturales, los mismos que corrían por sus venas. Pereira agrega que en su alma corrían ríos sobrenaturales:

Do telurico dos temas nordestinos com suas refrações ecológicas -o pitoresco das cidadezinhas, do folclore, da infância- ao onírico da 'poesia pura' e ao teleológico em contínua ascensão.³⁹

La línea trazada por la obra de Jorge de Lima es una especie de espiral ascendente, desde el primer momento nos muestra al creador profundamente preocupado por su quehacer poético, el que lo conduce a realizar toda una serie de indagaciones estéticas, cuya culminación será una obra tamizada de plenitud y complejidad: *Invenção de Orfeu*

José Fernando Carneiro define a Jorge de Lima como un poeta regional, cósmico, clásico, modernista, profano y místico a la vez. Lo considera el poeta de mayor versatilidad en Brasil⁴⁰. En realidad todos los ámbitos y facetas abarcados por Jorge de Lima nos presentan a un gran escritor pero también la complejidad subyacente en todo ser humano.

³⁸.- Pereira, Armindo. "União dos Palmares - O meio, a vida" en *Julgamento de valores* (1977), pp. 199-202

³⁹.- *Ibid* p 205

⁴⁰.-Carneiro, Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima*(1958), p. 16

1.3. RECAPITULACION: MODERNISTAS Y CONTEMPORANEOS.

Con lo dicho hasta el momento es posible hacer un balance de las semejanzas y diferencias entre ambos grupos. El primer punto de convergencia –señalado repetidas veces en el transcurso de este trabajo– es el afán renovador de las artes y la cultura en su totalidad. Por otro lado entre las actitudes de uno y otro también hay cierta similitud: el escándalo, la postura irreverente, el sentido de ruptura; aun cuando esto reza con mayor exactitud para los modernistas, entre los Contemporáneos puede decirse solo de algunos de sus miembros como por ejemplo Novo, Villaurrutia y Cuesta.

Asimismo en las dos generaciones destaca una común preocupación por incorporar su cultura nacional a la tradición literaria universal, en contra muchas veces del criterio generalizado de la época que en múltiples ocasiones los tachó de antinacionalistas y en otras tantas los identificó con la reacción política.

Por lo que se refiere a la conformación de cada grupo las divergencias son notables. Los modernistas se integraron desde la Semana de Arte Moderno como un grupo y como tal dieron a conocer proclamas y manifiestos tendientes a hacer del dominio público sus concepciones estéticas y quizá también sociales. Los Contemporáneos en cambio no se unieron con la clara intención de formar un grupo; algunos de ellos negaron siempre la existencia de una agrupación y todavía más se resistieron a ser incluidos dentro de una clasificación que consideraban arbitraria; otros por el contrario como Villaurrutia, contribuyeron a que la crítica los identificara

de esa forma. En fin, el punto central es que colaboraron en diversos proyectos de suma importancia, pero nunca publicaron manifiestos, tal vez porque no existía en ellos la conciencia de asociación. Fueron, al decir de Sheridan, una "azarosa concatenación de voluntades"⁴¹.

Finalmente lo que cuenta para este trabajo es que ambos constituyeron el camino preparatorio para la obra de madurez de Jorge de Lima y José Gorostiza, y sobre cuyos senderos volveremos en el cuarto capítulo.

⁴¹ - Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos... Op. Cit*

CAPITULO SEGUNDO

2. FORMACION LITERARIA DE JORGE DE LIMA Y JOSE GOROSTIZA

En el presente capítulo me referiré a la formación de Jorge de Lima y José Gorostiza en dos aspectos esencialmente: primero comentaré los elementos más importantes que influyeron en la poética de ambos autores, es decir el tipo de diálogo que establecieron con la cultura, el cual los condujo a un proceso de interiorización y asimilación de diversos autores y escuelas poéticas. En segundo término de que manera repercutió dicha formación en su obra personal y cuales son los estadios en su producción, es decir el proceso de exteriorización que los llevó a madurar una obra singular. Dicho de otra forma, trataré de vislumbrar el proceso de apropiación realizada a partir de diversos estímulos literarios y culturales, y la manera en que se gestan y se hacen carne y sangre propia en la obra personal de cada autor.

2.1.1. TRAYECTORIA POETICA DE JOSE GOROSTIZA.

La crítica señala una amplia gama de autores que de una u otra manera dejaron una huella profunda en la obra de José Gorostiza. Carlos Montemayor por ejemplo, incluye al poeta dentro de la corriente clásica por su gran disciplina de lenguaje, y encuentra reminiscencias en este sentido con Quevedo, Góngora y Díaz Mirón.¹

Mordecai S. Rubin, por su parte, señala las influencias ejercidas en Gorostiza por Góngora,

¹.-Montemayor, Carlos. *Tres Contemporáneos. (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)* (1981), p. 56

Sor Juana y Valéry así como de las filosofías indúes y orientales.²

Edelmira Ramírez clasifica tales influencias en tres grupos: Primeramente las literarias, y menciona en ellas a los siguientes autores: Sor Juana, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Quevedo, Góngora, Huidobro, Vallejo, Guide, Mallarmé, Valéry, St. John Perse, Eliot y Rilke, entre otros.³

En corrientes estéticas señala el clasisismo, el conceptismo, el culteranismo y la Generación del 27.

En cuanto a influencias filosóficas, señala la asimilación consciente o inconsciente de los siguientes autores: Heráclito, Parmenides, Platón, Aristoteles, Heidegger, Nietzsche, Einstein y Ortega y Gasset;⁴ al igual que de las siguientes Corrientes filosóficas: el estoicismo, el nihilismo, existencialismo, teísmo epistemológico, evolucionismo y mecanicismo cartesiano.

Y por último, entre las influencias hermetico-religiosas menciona: *La Biblia* el cristianismo, la tradición mística, el Gnosticismo, el budismo, el panteísmo oriental, *El Zohar* el Tahoísmo.⁵

Juan Gelpi considera por su parte, que los precursores fundamentales de José Gorostiza son: Rubén Darío, Enrique González Martínez y Paul Valéry. Con respecto a este último, el autor

².- Rubin, Mordecai S. *Una poetica Moderna. Muerte sin fin de Jose Gorostiza. Análisis y comentario* (1985).

³.- Menciona también a los siguientes autores: Diaz Miron, Lopez Velarde, González Martínez, Jorge Cuesta, Jose Juan Tablada, Ortiz de Montellano, Gerardo diego, Alberti, Jorge Guillén, Lorca, Juan Ramón Jimenez y Lugones.

⁴.- En este punto señala además a los siguientes filosofos: Anaxagoras, Pitágoras, Zenón de Elea, Plotino, Bergson, Fichte, Dilthey, Hegel y Klages.

⁵.- Ramirez. *Op. Cit.* pp. XXV-XXVI

aclara que su mención como influencia decisiva en los Contemporáneos, constituye ya un lugar común. Sin embargo, para Gelpi es importante señalar que dicha influencia no se asumió pasivamente, por el contrario hay toda una serie de resistencias y subversiones contra Valéry. Gorostiza es claro ejemplo de ello: para Gelpi *Muerte sin fines* la culminación máxima de esta rebeldía.⁶

Mónica Mansour clasifica de la siguiente manera el tipo de influencias que ejercieron diversos autores en Gorostiza: por lo que se refiere a formas estroficas y utilización del verso en español, la presencia de Góngora y Fray Luis de Leon es de gran importancia, asimismo encuentra preocupaciones más profundas por autores y textos clásicos antiguos, tales como la literatura griega, *La Biblia* Buda, las obras de Dante, el *Poem of the Pilgrims* *El Zohar*, algunos más modernos como Donne, Blake, Browning, Goethe, además de poesía mexicana, francesa e inglesa de este siglo. En sus apuntes personales y en su obra observa una mayor recurrencia a *La Biblia* y a Eliot. *El Zohar* es otro texto palpable, aunque nunca lo menciona expresamente. Valéry es también una presencia constante:

Entre Gorostiza y Valéry hay una notable afinidad en cuanto a preocupaciones y, muy particularmente, respecto de la inteligencia, el lenguaje y la poesía.⁷

Sin embargo después de mencionar todas estas influencias, Mansour llega a una conclusión interesante: en realidad no se puede afirmar la influencia directa de ningún autor sobre la obra de Gorostiza, dado que el gran rigor autocrítico ejercido sobre sus textos lo

⁶.-Gelpi, Juan. *Enunciación y dependencia en Jose Gorostiza* (1984), p.12

⁷.- Mansour, Mónica. "El diablo y la poesía contra el tiempo" en Jose Gorostiza. *Poesía y poética* p. 222

obligaban a pulirlos una y otra vez durante años, de manera que la versión final de los mismos, distaba en gran medida de la primera.

2.1.2. PRODUCCION PERSONAL: DE *CANCIONES PARA CANTAR EN LAS BARCASA MUERTE SIN FIN*

El movimiento evolutivo de la obra de Gorostiza está marcado por ciertas líneas recurrentes que el mismo señaló en sus concepciones sobre la poesía: el amor, la vida, la muerte, Dios.⁸ Estas ideas se vislumbran nitidamente desde *Canciones para cantar en las barcas*. Para muchos autores en esta ópera prima sobresalen la claridad y sencillez, y consideran por tanto este texto como uno de los pasos iniciales del estilo de Gorostiza, el cual se matizaría y se consumaría en *Muerte sin fin*. Sin embargo, existe también otra postura como la de Octavio Paz quien afirma que hay tanta complejidad en *Canciones para cantar en las barcas* como en *Muerte sin fin*.

Su obra es, con la de Jorge Guillén, la más inflexible y concentrada de la moderna poesía en español. Como en el caso del poeta castellano, es imposible hablar de 'evolución': todos sus poemas parecen escritos en un mismo tiempo, o, mejor, fuera del tiempo. En un tiempo que ya no transcurre, que sólo es.

Nada menos ingenuo que las canciones juveniles de Gorostiza, consideradas por una crítica ingenua como instintiva respuesta de una sensibilidad que se enfrenta por primera vez al mundo. Instintiva o no (...), la poesía juvenil de Gorostiza no es menos compleja que la de su madurez. La ambigüedad de sus primeros poemas no es distinta a la de *Muerte sin fin*. Se trata de la misma turbadora 'transparencia'. (...)⁹

Es decir que los dos libros son muestra de un talento consumado aunque en distintas direcciones, por tanto no se puede considerar a las *Canciones* el antecedente de la obra de

⁸.- *Ibid*

⁹.- Paz, Octavio. Comentario a *Muerte sin fin* (1952), pp. 58-59

madurez, porque éstas reflejan, entre otras cosas, un gran dominio del lenguaje. Dicho en otras palabras, las *Canciones* no pueden ser juzgadas como una obra menor con respecto a *MSF*, pues ambos son equiparables en intensidad y dominio del lenguaje poético, quizá podríamos hablar de preocupaciones formales análogas, pero abordadas desde un proyecto distinto.

En el año de 1919 (1918 según Guillermo Sheridan¹⁰) Gorostiza empezó a publicar poemas aislados que aparecieron en periódicos y revistas, muchos de ellos no fueron recogidos en las *Canciones*. En estos textos se advierte ya la fuerza creadora y estilística de José Gorostiza, aun cuando en este momento la presencia de González Martínez es evidente.

Parece ser que en 1924 Gorostiza incursionó en la dramaturgia con algunas piezas de "teatro sintético", de las cuales solo se conoce *Ventana a la Calle*.¹¹

En septiembre de 1925 la Editorial Cultura publica *Canciones para cantar en las barcas* que incluye únicamente 25 canciones seleccionadas por Gorostiza. Para Sheridan 1925 es también el año en que "el grupo sin grupo" se constituye plenamente.¹² En este año se publican también otros libros de sus compañeros de generación: *Bombo* de Torres Bodet, *Ensayos* de Novo, y *Trompo de siete colores* de Ortiz de Montellano. Es el tiempo de la toma de conciencia de la velocidad, del automóvil y del cinematógrafo, el mundo de cambios vertiginosos, de evolución de los años veinte estaban en puerta.

¹⁰.- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. p. 191

¹¹.- *Ibid* p.169

¹².- *Ibid*. p. 179

El recibimiento que obtuvo el libro de Gorostiza desde el inicio fue muy bueno, se convirtió en el libro de poesía del año. Octavio G. Barreda define la obra de Gorostiza desde este momento como lenta, pausada, en estado constante autorreflexión.

Comúnmente se enlaza este libro con la tradición poética renacentista española. Sheridan cita a Zaid para decir que también se ubica dentro de la línea de la poesía popular de Gil Vicente y otros poetas cultos del siglo XVI en España.¹³

Posteriormente cita a Mordecai Rubin quien ubica las *Canciones* dentro de la tradición poética de Góngora en sus primeras obras, e incluso señala como origen de las mismas, la lectura que necesariamente debió efectuar Gorostiza de *La lengua poética de Góngora* de Dámaso Alonso. Alfonso Reyes, por su parte, señala la presencia de los trovadores galaico-portugueses.¹⁴

Por lo que se refiere a la significación que el libro adquirió para el grupo de Contemporáneos mencioné ya en el capítulo anterior que fue de una gran trascendencia, al grado de ser considerado como la encarnación de la actitud que ellos propugnaban ante la literatura, en palabras de Villaurrutia: "seriedad y conciencia crítica"

Mónica Mansour dice que las *Canciones* muestran una profunda preocupación por la forma ya que en ellas se revela la presencia de los versos de arte menor del Renacimiento, y en general de la versificación tradicional española. En cuanto a los temas, se encuentran presentes desde este momento casi todos los que serán constantes en su obra, como el mar, y sus diversas implicaciones: la luz, los sonidos y el tiempo, temas que serán muy importantes en cuanto a la

¹³.- Ref. en Sheridan en *Los contemporáneos... Op. Cit.* p. 192

¹⁴.- *Ibid* p. 193

construcción de sus metáforas.¹⁵

Guillermo Sheridan coincide con la afirmación de Mansour en cuanto a la honda y firme preocupación por la forma presente en este libro y asienta:

(...) *Canciones para cantar en las barcasas* un libro de extraordinario rigor formal en el que se ensayan rimas y acentuaciones originales, incluso cuando se inspiran en formas del culteranismo renacentista o de la tradición popular: estrofas que van del endecasílabo al tetrasílabo pasando por variantes respectivas de arte mayor y menor, coplas diminutas, pareados cristalinos, acusan una vigilancia de orfebre (...).¹⁶

Edelmira Ramirez señala varios elementos temáticos en los poemas posteriores a las *Canciones* pero anteriores a *Del poema frustrada*. Dichos textos están recogidos en la edición crítica coordinada por esta investigadora, bajo el rubro de *Otras poesías* (son alrededor de 20 poemas, algunos de cuyos títulos son los siguientes: "Una pobre conciencia", "La casa del silencio", "El silencio", "El enfermo", "Pescador de luna", "Nocturno", "Pausas I", "Mujeres", "Borrasca", "La luz sumisa", "Elegía", "Pausas II", "Acuario", "Romance", "Dibujos sobre un puerto", "La tarde", etc.). Los elementos temáticos comunes que señala son los siguientes:

- Descripciones espacio-temporales que sitúan el desarrollo del poema a través de imágenes y metáforas.
- Contrastes luz-oscuridad, o bien elementos alusivos a ellos o colores contrastantes.
- En especial la luz asume importancia vital en la obra de Gorostiza.
- Tinte pesimista y melancólico propiciado por las imágenes de la noche, el silencio, la soledad, el lamento, el llanto, los astros nocturnos.

¹⁵. -Mansour. *Op. Cit.* p. 223

¹⁶. -Sheridan. *Los contemporáneos...* *Op. Cit.* p. 199

- La naturaleza marina juega también un papel importante.
- El agua en sus diferentes modalidades (lluvia, lágrimas, burbujas, etc.)
- La presencia de personajes humanos es escasa, proporcionalmente es más usual la masculina.
- Predomina la voz del poeta.
- El ojo tiene un carácter fundamental en la obra de Gorostiza.
- Los labios también, pero en menor medida.
- El silencio es un tema persistente.
- En contraste, los sonidos, lo auditivo, el canto animal o humano, la música y la palabra marcan otros puntos de concentración.
- En algunos poemas el tema lo constituyen animales como grillos, luciérnagas, palomas, peces, garzas.
- Algunos objetos como una cortina, una red, un espejo, un reloj, contribuyen a ambientar los poemas.

En *Del poema frustrado* perviven algunos de los temas antes mencionados, pero obviamente salta a la vista su evolución. Gorostiza al hablar de este poema nos da una clave fundamental para la comprensión de las transformaciones operadas a lo largo de su obra: *Del poema frustrado* es producto de la búsqueda iniciada para llegar a *Muerte sin fin*¹⁷. Este texto gana en abstracción y complejidad, las cuales culminarán después en la obra cumbre de José Gorostiza.

Mónica Mansour señala *Del Poema frustrado* como el más cercano a las ideas enunciadas

¹⁷.- Carballo, Emmanuel. Entrevista con José Gorostiza, en *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986).

por Gorostiza en sus *Notas sobre poesía* a pesar de que muchos de estos poemas fueron publicados aisladamente en fechas distintas. Encuentra en este libro dos poemas que se evidencian como antecedentes directos de *Muerte sin fin* "Preludio" y "Presencia y fuga".

En la construcción de estos poemas Gorostiza utiliza mayormente el verso libre –como en *Muerte sin fin*– y muchos de los procedimientos retóricos utilizados mas tarde como: "la aliteración y la paronomasia (...); la asimetría (...); las repeticiones de palabras o versos y el uso del oximoron y la antitesis".¹⁸

Los aspectos fundamentales que indaga Gorostiza en este poemario son el lenguaje, su esencia, y la forma en cuanto a su relación con la poesía. Aspectos que serán profundizados plenamente en *Muerte sin fin*

2.2. EVOLUCION LITERARIA DE JORGE DE LIMA.

La obra personal de Jorge de Lima nos presenta ante los ojos una amplia y variada gama de estadios en la literatura brasileña, como bien menciona Carneiro hablar de la obra de Jorge de Lima es hablar de la evolución de la literatura brasileña¹⁹, su producción es una de las piedras angulares de la literatura actual. El largo camino recorrido por Jorge de Lima está compuesto por múltiples fases, nutridas de textos clásicos y modernos, y de los mas diversos procesos culturales que nos permiten vislumbrar al trasluz el proceso formativo del poeta. Por ello me parece indispensable mencionar tal bagaje, para acceder a una comprensión mas cabal

¹⁸.– Mansour. *Op. Cit.* pp. 223-224

¹⁹.– Carneiro. *Apresentação... Op. Cit.*

de su obra.

2.2.1. LAS OBRAS DECISIVAS.

Luis Busatto en su libro *Montagem: processo de composição em 10* elaboro un minucioso trabajo de comparación entre este poema y una serie de textos que forman parte de una tradición literaria universal. Y no sólo en *10* sino a todo lo largo y ancho de su obra Jorge de Lima estableció un intenso diálogo intertextual con tales obras y por supuesto con sus autores. Busatto menciona los siguientes textos: *La Divina Comedia*, *La Eneida*, *El Paraíso Perdido*, *Os Lusíadas* y a partir de un análisis comparativo entre estos textos e *10* muestra como Jorge de Lima retomó y al mismo tiempo recreo diversos pasajes y versos, como un proceso creador de un nuevo poema, personal e irreplicable, lo cual nos revela el grado extremo al que el poeta lleva su conciencia crítica y creadora con el lenguaje y con la cultura en general. Maria Luisa Ramos lo nombra el poeta de la palabra precisamente por el trabajo realizado con ella en toda su poesía:

"Jorge de Lima se coloca entre esses para quem a palavra poetica e uma realidade concreta, cuase que palpável."²⁰

2.2.2. CARACTERISTICAS GENERALES DE SU OBRA.

En el capítulo anterior hice una breve revisión de la obra de Jorge de Lima, en el presente abundare otro tanto en ese aspecto.

Con *XIV Alejandrinas* - publicado en 1914- se inicia su extensa producción poética. Es

²⁰.- Ramos, Maria Luisa. "Jorge de Lima" en *Poetas do Modernismo* (1972)

desde luego una obra de juventud, donde ya se perfilan sin embargo algunos de los elementos más importantes de su obra de madurez. Luis Santa Cruz vislumbra en ese texto su inconfundible vocación de poeta. Aun cuando el tono de estos poemas de acuerdo con la definición de Otto Maria Carpeaux, estaria dentro de un estilo algo crepuscular y lánguido, característico del neoparnasianismo y simbolismo y del virtuosismo asfixiante de la poesía de 1900.²¹ Para Santa Cruz el verdadero Jorge de Lima surge plenamente con el Modernismo y su enorme contribución personal es el habernos entregado la literatura brasileña de transición de la segunda década del presente siglo hasta nuestros días.

Jorge de Lima abarcó casi todos los géneros, con la excepción del dramático, además de gran poeta fue un excelente cultivador de la prosa²².

Después de su primer libro Lima se encamino hacia el Modernismo donde descuella como una de las figuras de mayor relevancia -como ya mencione anteriormente-, dentro de este movimiento publico *O mundo do menino impassível* *Poemas*

Santa Cruz define a Jorge de Lima como el escritor de mayor cuño nacional, por su obra

²¹.- Carpeaux. *Op. Cit.* p.11

²².- Armindo Pereira clasifica la obra de Lima de acuerdo a los géneros que incursionó y enumera la siguiente lista de títulos dentro de su bibliografía general: Poesía: *O mundo do menino impassível* 1927; *Poemas* 1927; *Novos poemas* 1928; *Bangué e essa negra Fulá* 1930; *Poemas escolhidos* 1934; *Tempo e eternidade* 1935; *A tunica inconsutil* 1938; *Poemas en español*, 1939; *Anunciação e encontro de Mira-Celi* 1943; *Poemas negros* 1947; *Livro de sonetas* 1949; *Obra poética* 1950; *RQ* 1952; *Castro Alves-Vidinha* 1952. Cuento: *Salomão e as mulheres* 1927; *O anjo* 1934; *A mulher oscura* 1939; *Guerra dentro do beco* 1950. Ensayos: "A comedia dos erros", 1923; *Dois ensaios* 1934. Biografía e historia: *Anchieta* 1934. Literatura infantil y religiosa: *Historia da terra de humanidade* 1937; *Vida de São Francisco de Assis* 1942; *Vida de Santo António*. *Aventuras de Mahasarte* traducida del alemán. (Tomado de *Julgamento de Valores*).

profundamente enraizada en la historia de su patria. Lo considera asimismo el escritor de la transición de la monarquía y la esclavitud a los nuevos tiempos republicanos.²³

Maria Luisa Ramos por su parte analiza en un extenso estudio la obra poética de Jorge de Lima en distintos estratos y niveles.²⁴ Primero: el gusto por la palabra, que ya mencioné líneas atrás, y que se manifiesta en sus textos de diversas formas: En *IV Alejandrinos* por el uso de términos científicos; en *O mundo do menino impassivel* por la presencia de vocablos extranjeros; en "Morte de Sao João" por la construcción arquitectónica del efecto onomatopéyico; en *Poemas negros* recurre al estrato africano de la cultura brasileña en una verdadera "orquestación verbal".

En *Tempo e eternidade* hay ligeros cambios en el estrato fonico: los efectos ritmicos residen primordialmente en el arraigo y en la repelicion de frases ligeramente modificadas, más que en lo inusitado del vocablo, es decir los efectos fonicos aparecen con mayor sutilidad, sin ostentación. En *A túnica inconsutil* Jorge de Lima comienza a explorar el estilo biblico, así como la utilización constante de la anafora (especialmente con la conjunción e). *Libro de sonetos* marca una nueva ruta porque a partir de el el poeta se impone una disciplina metrica. En este texto destaca el soneto "Essa pavana..." por su gran musicalidad lograda a partir de los sonidos nasales y de la construcción del poema en un solo periodo. Sin embargo es hasta la creación de *¿Dónde* Jorge de Lima explota al máximo la potencialidad sonora del vocabulario.

El siguiente aspecto analizado por Maria Luisa Ramos es el estrato morfológico-sintactico.

²³.- Santa Cruz. *Op. Cit.*

²⁴.- Ramos. *Op. Cit.* pp. 135-222

porque afirma que Jorge de Lima no se queda sólo en la búsqueda de palabras extrañas, sino que las trabaja y flexiona para obtener efectos nuevos. Es en este tipo de construcciones donde el poeta encuentra de manera más personal su propio estilo. Otro mecanismo frecuentemente empleado por Jorge de Lima es la asociación de ideas y que en cierta forma lo relaciona con el Surrealismo. También emplea imágenes sinestésicas donde las impresiones sensoriales se encuentran confundidas.

Otra de las características inherentes a la obra de Jorge de Lima es la abundante presencia de símbolos, de los cuales los más representativos son:

-El caballo (símbolo explorado con mayor plenitud en *10*)

-Las plantas carnívoras. (constante en muchos poemas y específicamente en el poema "A planície e as fôlhas carnívoras").

-El gallo, surge constantemente en *Livro de sonetas* pero como una figura silenciosa, en oposición a la imagen tradicional.

-La nave, es uno de los símbolos más complejos de toda la obra, especie de mezcla de ave y templo, de pez y poeta, aparece en el poema "A Ave", en "A túnica inconstitil y en "Anunciação e encontro de Mira-Celi", en *10* se introduce la dimensión de pez.

-La isla, elemento clave en toda la obra.

-La esfera.

-El verbo coagular, el cual se encuentra en situaciones inusuales y generalmente significando la idea del ímpetu frustrado de un impulso, de algo que quiere expandirse y se encuentra aprisionado (como la esfera y la isla).

La siguiente clasificación hecha por la crítica mencionada es el estrato de los objetos representados. Aquí clasifica los motivos aparecidos en cada libro. En los primeros sonetos y en los *XIV Alejandrinos* trabaja una serie de motivos que al paso del tiempo se tornarán en lugares comunes del Parnasianismo: la lágrima, la gloria, la felicidad, el sol, el deseo, la luz, la verdad, el dolor, la naturaleza, la saudade.

En *Poemas* recurre a la infancia ("O mundo do menino impossível", "Oração", "Meninice", "Boneca de pano", etc.), así como a los tipos regionales. Hay orgullo patriótico en estos poemas principalmente en "Caminhos de minha terra". José Lins do Rego asegura que con este libro el noreste brasileño tuvo su primer libro poético.²⁵ En *Novos poemas* profundiza aun más en los motivos pintorescos de la vida brasileña y en concreto del Nordeste, el mejor ejemplo de esto es para Ramos *Essa negra Fulã* poema que es considerado como uno de los poemas negros más difundidos en toda Iberoamérica y como una historia de la esclavitud sin querer serlo.²⁶ La revaloración regionalista que provocó la revolución modernista estimuló a Jorge de Lima a seguir indagando los motivos típicos de su tierra. En *Poemas escolhidos* varios textos reflejan la vida del Nordeste. Este libro presenta también otros temas como el de la ascensión de la sociedad obrera, la vida de las fábricas, lo cual señala claramente las aspiraciones político-socialistas de Jorge de Lima. En *Poemas negros* a pesar de la homogeneidad de los motivos dada ya desde el título alterna aspectos folklóricos y sociales. Los orígenes de los poemas afronordestinos se encuentran en la cultura popular de Brasil, así como en el Modernismo, y específicamente el

²⁵ - Ref. en Bandeira. *Panorama de la poesía brasileña* (1951)

²⁶ - Linhares, Temístocles. *Diálogos sobre a poesia brasileira* (1976).

modernismo regionalista de ahí su gran apego a la tierra y a su gente que se traduce en dichos poemas como la búsqueda de los orígenes, en el retorno e indagación de las devociones fraternales del Nordeste donde conviven de igual a igual las creencias africanas y las católicas²⁷. Affonso Avila señala esta recurrencia en la obra de Jorge de Lima como un negrismo etnográfico.²⁸

Ramos apunta dos fases en el contexto global de la poesía de Jorge de Lima. La primera comprende las experiencias iniciales y engloba los *XXV Alejandrinos*²⁹. Su estructura se apega al Parnasianismo y por lo tanto trabaja sobre todo con el soneto impersonal o apostrofico, porque celebra en ellos principalmente la praxis de la poesía. Esta fase es, según Ramos, de autoafirmación, porque el poeta procede de manera similar a la de sus maestros admirados.

2.2.3. EL CAMINO RECORRIDO HACIA *INVENÇÃO DE ORFEU*

En *Poemas* rompe con sus modelos y comienza a construir su propio camino. En el poema "O mundo do menino impossivel", realiza una especie de profesion de fe, y revela una nueva autenticidad, no sólo desde el punto de vista semantico sino tambien desde el morfológico-sintáctico. Hay un cambio en los motivos pero sobretodo en el lenguaje, inspirado en lo cotidiano y coloquial. *Poemas* y sus tres series constituyen la segunda fase en la poesía de Jorge de Lima, y según Ramos es infinitamente superior a la primera. Su estructura esta conformada por una

²⁷.-Dante de Moraes, Carlos. "Itinerario de Jorge de Lima" en *Tres fases da poesia*

²⁸.- Avila, Affonso. *O poeta e a consciencia critica: uma linha de tradiçao, uma atitude de vanguarda* (1978). p. 232

²⁹.- Ramos. *Op. Cit*

libre organización estrófica, donde impera lo pintoresco y regionalista y la apología de la clase obrera.

En *Tempo e eternidade* se produce un viraje tan violento como el ocurrido entre la primera y la segunda fase. El leiv motiv serán desde luego los valores religiosos. Estos poemas poseen un carácter bíblico que sin embargo no se acerca simplemente a las parábolas, más que eso los motivos religiosos son trabajados en un lenguaje que se aproxima con mucho al estilo apostólico, pero recreado por la voz poética.

En *A túnica inconsultil* sigue por los mismos derroteros y se aproxima cada vez más al estilo de las parábolas. Surgen aquí algunos de los motivos más significativos en su poesía: El mar, el ángel, el ave, el poeta y el ser múltiple. Cultiva también de manera especial la fábula. Hay también páginas de gran hermetismo, debido a la ambigüedad del lenguaje que de esta forma traduce los misterios de la palabra de Cristo.

Este ambiente llevado al esoterismo y al cabalismo es el que predomina en *Anunciaçao e encontro de Mira-Celi*. Ramos define Mira-Celi como uno de los símbolos más complejos de la obra de Jorge de Lima, porque resume a la vez a la mujer, la constelación y la musa. La mujer como símbolo poético en Jorge de Lima adquiere múltiples dimensiones. Para Ramos su presencia en los poemas se da como un bien material. Se refiere a ella utilizando términos poco usados en el lenguaje poético. En *Anunciaçao e encontro de Mira-Celi* las expresiones aparecen en un contexto abstracto. Aquí la mujer es una de las dimensiones del poeta, pero es también la consubstanciación de todas las musas del poeta. En *A túnica inconsultil* la hermana evocada nebulosamente.

Mira-Celi es una especie de mito en la obra de Jorge de Lima y congrega en ella todos los valores femeninos expuestos a todo lo largo de su obra. En "Despedida de Mira-Celi" la mujer recibe un tratamiento místico que recuerda momentos del misticismo barroco.

A partir de *Tempo e eternidade* Ramos determina una tercera fase en la poesía de Jorge de Lima, en la cual movido por la necesidad de expresar el misterio de las cosas, el lenguaje se hace también misterioso, metafórico y en ocasiones extremadamente hermético.

En *Livro de sonetos* permanecen muchos de los motivos poéticos trabajados en libros anteriores como: la nave, el ave, el verbo divino, la amada como mito intangible. Sin embargo el eje de este libro son las reminiscencias de la infancia, y en especial de la hermana. Hay una especie de liberación de la obsesión religiosa que caracterizó la etapa anterior. *Livro de sonetos* es para Ramos el libro representativo de la cuarta fase poética de Jorge de Lima, a partir del cual acepta su poesía como un soliloquio. Por ello este se constituye como un momento capital en su evolución, porque empieza a cultivar la poesía por la poesía misma. Los motivos se siguen repitiendo constantemente pero el asunto importa poco o nada. En resumen, el proceso de Jorge de Lima se caracteriza sobre todo por un ensanchamiento progresivo de su mundo poético: Primero, poeta independiente, encaminado hacia lo social y regional, de lo social hacia lo evangélico, y de aquí hacia la abstracción de su mundo interior, donde acechan las reminiscencias, sueños y delirios.

Invenção de Orfeu representa la quinta y última fase de su poesía. Ramos dice que además de ser la exaltación del quehacer poético, el poema del propio poema, cita a Euryalo Cannabrava, para decir que la poética de Jorge de Lima es:

"antes de todo, experiencia com a linguagem, capacidade de extrair das palavras os estratos depositados por tradicoes milenárias"³⁰.

Ya casi para finalizar María Luisa Ramos afirma que todos los estratos en conjunto de la obra poética comunican una serie de cualidades metafísicas que al final nos proporcionan la experiencia estética. Esto es, en la obra en conjunto de Jorge de Lima existe una estructura global formada a su vez por subestructuras, o sea cada fase poética está regida por determinadas normas.

Las cualidades metafísicas de la primera fase exaltan con gran elocuencia ideas y valores abstractos como: el dolor, la atracción, la gloria, la felicidad, la humildad, etc.

Los temas de la segunda fase se caracterizan porque comunican en su mayoría un sentimiento de ingenuidad ("O mundo do menino impossível", "Caminhos da minha terra"), un entusiasmo más nativista que patriótico ("A minha America", "G.W.B.R.") y de solidaridad humana ("Olá negro!", "Mulher proletária"), etc.

En la tercera fase vuelve los ojos hacia Cristo y descubre una gran potencialidad poética en la palabra sagrada.

La cuarta fase de la poesía de Jorge de Lima esta constituida por *Livro de sonetos* en éste se acentúa la dimensión dramática de su poesía gracias a la exploración de los elementos biográficos. Resalta la condición humana del poeta y hace partícipe al lector de su sufrimiento, de un dolor modificado estéticamente. Para Ramos la cualidad metafísica de este libro es una cierta sensación de fatalidad que envuelve el mundo del poeta. Asimismo en este texto se perfilan con nitidez los verdaderos temas de Jorge de Lima, y dejan de ser solo motivos: "os gritos

³⁰. - Ref. en Ramos. *Op. Cit.*

quedados", "os galos silenciosos", "el rochedo do sono", "aparência das cosas" que se coagula, la esfera, los "corvos marinhos", los "cavalos noc turnos", etc. Todos se integran en un sistema de relaciones, en una sintaxis que nos revela al final la estructura de la obra en su conjunto.

Ramos afirma que de alguna forma *Livro de sonetos* anuncia a *IQ* el primero es una especie de fase preparatoria del segundo. Las cualidades metafisicas emanadas de *IQ* son de alguna forma una prolongación de las obras anteriores: sensacion de culpa, solidaridad, pismo ante el misterio, angustia, melancolia, desesperacion, el estado febril de la propia creación, el poeta se transfigura en estrella de un nuevo firmamento:

"Como um novo Orfeu, o poeta transfigura tudo aquilo que toca e tem consciência de erando contra as forcas da morte".³¹

En resumidas cuentas se podria concluir que la actitud de Jorge de Lima ante la literatura se caracteriza sobretodo por un "hambre de lo universal", gracias a lo cual nos entregó una obra de diversas y múltiples dimensiones.

³¹.- *Ibid* p. 163

CAPITULO TERCERO.

3. TRADICION LITERARIA EN LA CUAL SE INSERTAN MUERTE SIN FIN E INVENÇÃO DE ORFEU.

3.1. LA POESIA PURA.

3.2 EL NEOBARROCO.

Como ya se ha planteado con anterioridad en este trabajo, los Modernistas en Brasil y los Contemporáneos en México establecieron un intenso dialogo con el saber universal, actitud que constituye precisamente una de sus mayores aportaciones al pensamiento nacional de ambos paises. Gracias a esta conversación, a la atracción y al rechazo que se generó a partir de ella, es que tanto los primeros como los segundos lograron insertar nuestra literatura y nuestra cultura dentro de una gran tradicion universal.

El proceso de búsqueda iniciado y continuado a lo largo de varios años tanto por los Modernistas como por los Contemporaneos siguió diversas vertientes, e inclusive senderos disimbolos. Sin embargo para los objetivos de este trabajo es necesario hacer referencia a dos concepciones artisticas que influyeron de manera decisiva en *10, y MSF* me refiero a las lineas trazadas por la poesia pura y el neobarroco del siglo XX, que son me parece dos de los puntos de confluencia mas importantes entre ambos poemas.

Por ello realizare un primer acercamiento a la poesia pura y a los conceptos que emanan de ella, así como sus relaciones con el lenguaje y la conciencia poetica, para desde

esta frontera transitar el neobarroco, y de ahí al análisis formal de los poemas en el siguiente capítulo.

3.1.1. VALÉRY Y LA POESÍA PURA.

Con frecuencia se ha llamado a Valéry el poeta de la inteligencia, porque ésta y su profunda indagación intelectual caracteriza toda su obra y su vida. Mariá Manent afirma que la obra de Valéry oscila entre el nihilismo y el lirismo, entre el menosprecio del ser y una ardiente exaltación del mismo¹. De la misma manera que se da esta oscilación entre el enaltecimiento de la vida y su negación, se repite también en su análisis con respecto al lenguaje. Sus apreciaciones en este punto fluctúan entre la sacralización y la desconfianza e ironía. Consideraba que a veces el lenguaje en vez de clarificar la realidad puede ser un velo que la oscurezca y oculte. Manent considera que todas estas reservas y precauciones ante el lenguaje pudieron conducir a Valéry hacia la esterilidad. Sin embargo -señala- a pesar de no tener una abundante obra poética, no sucumbió ante la tentación del silencio, sino que por el contrario tales reflexiones en torno al lenguaje lo llevaron a un proceso de afinación y perfeccionamiento.

Algunos de sus críticos han hablado de esta fluctuación entre el nihilismo y el lirismo como de una experiencia mística de la realidad, de un vacío que pronto se transforma en plenitud². Un poema para Valéry debía ser una fiesta del intelecto³. Sus concepciones

¹ - Manent, Mariá, "Valéry y las trampas del lenguaje", en *Revista de Occident*, (1976), p. 37

² - Ref. en Manent. *Ibid.*

³ Lozano, Ra fael. *Poesía de Paul Valéry*. (1947).

acerca del objeto del poema lo llevaron a desarrollar una serie de ideas en torno a lo que ahora se conoce como "poesía pura".

3.1.2. BREVE RESEÑA SOBRE EL DEBATE LITERARIO EN TORNO A LA POESÍA PURA.

Valéry en *Varjeté* al referirse a Baudelaire, dice que a mediados del siglo XIX se manifiesta en la literatura la voluntad de aislar la poesía de cualquier esencia que no sea ella misma, es decir que se buscaba una poesía en estado puro, como un producto químicamente puro, tal como Edgar Allan Poe lo había predicho. Sin embargo también aclaraba que esta poesía absoluta sólo podía lograrse por maravillosas excepciones. Estas concepciones acerca de la poesía provocaron una fuerte polémica encabezada por el abate Henri Bremond en el invierno de 1925. Anthony Stanton reseña certeramente esta polémica. En la década de los veinte, nos dice, circulaban por lo menos cinco acepciones diferentes de "poesía pura".

Todo comienza el 24 de octubre de 1925, cuando el abate Henri Bremond lee una conferencia sobre su concepción de la poesía pura ante las Academias francesas. En ella refuta los planteamientos hechos por Valery acerca del mismo tema, y establece un vínculo entre ésta y el misticismo, porque sostiene que la pureza de la poesía no proviene del fondo o de la forma, lo cual posibilitaría que fuera captada por el intelecto, sino que por el contrario se trata de una corriente misteriosa e inefable que sólo puede ser intuida. La poesía es para él una especie de Absoluto de origen divino que comparte en este sentido su génesis con la plegaria.

Stanton define esta interpretación como romantica y mística, porque Bremond afirmaba que Valéry había utilizado el término de poesía pura con intenciones totalmente opuestas, ya que había intentado describir el afán simbolista (...) de aislar por negación la esencia irreductible de la poesía.⁴ No obstante, como ya asenté líneas atrás, Valéry a la par que enunció sus ideas sobre la poesía pura, también aclaró que dicha pureza era una meta ideal, un estado inhabitable y forzosamente excepcional. Por lo tanto, afirma Stanton y el mismo Valéry también lo plantea así, esas dos palabras no tenían ninguna pretensión teórica o doctrinaria. Rafael Lozano cita un texto de Valéry para ilustrarlo:

un gran ruido se ha hecho en el mundo -y entiendo en el mundo de las cosas más preciosas e inútiles-, un gran ruido se ha hecho en el mundo alrededor de estas dos palabras: poesía pura. Soy un tanto responsable de este ruido. Aconteció que, hace algunos años, en el prefacio que escribí para el libro de versos de uno de mis amigos, escribí esas palabras sin concederles una importancia extrema y sin prever las consecuencias que diversos espíritus interesados en la poesía iban a sacar de ellas. Sabía bien lo que yo quería decir con esas palabras, pero no sabía que ellas fueran a engendrar semejantes ecos, semejantes reacciones en el mundo de los amantes de la literatura. Quería solamente atraer la atención sobre un hecho, no emitir una teoría, y, menos aún, definir una doctrina, y considerar como heréticos a todos aquellos que no la compartiesen conmigo⁵.

Anthony Stanton se ocupa también de deslindar el concepto de poesía pura en Valéry y en Bremond. Para el primero, dicho concepto designa "el hipotético residuo 'simple' que resultaría de un proceso racional de descomposición analítica, una vez eliminados los elementos no poéticos"; una suerte de destilación química que resultaría irrealizable en la práctica. Tal ideal absoluto permitiría elaborar un riguroso proceso de abstracción intelectual, y con la que se pretendía reducir la poesía a su esencia intemporal.

⁴.- Stanton, Anthony. "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, (1994) pp. 28-29

⁵.- Ref. en Lozano. *Op. Cit.* p. 22

Bremond, en tanto, interpreta el concepto desde una óptica romántica e irracional, desde la cual justifica la idea del poeta como el inspirado, desde esta postura intenta debatir las definiciones manejadas por Valéry. Se desata entonces la polémica cuyas argumentaciones junto con la conferencia de Bremond se publicaron un año después.

En España también se suscitó el debate en torno a este tema. Fernando Vela lo reseña en la *Revista de Occidente* en 1926, y toma partido por Valery. Se apoya para ello en una carta de Jorge Guillén. Stanton afirma que sin embargo la noción de pureza poética no era ninguna novedad en el mundo hispanico, porque Juan Ramon Jimenez en 1916 ya la habia manejado:

una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas⁶

Otra cuarta version de la pureza intentaba romper con la estética establecida, difundida por varios movimientos de vanguardia (como el cubismo poetico de Reverdy, Jacob y Cocteau, el creacionismo de Huidobro y el ultraismo español), movimientos que proclamaban la autonomia, la libertad absoluta del arte con respecto a la realidad:

La reducción del poema a su núcleo de la imagen que sintetiza lo sensible y lo intelectual, lo concreto y lo abstracto. La búsqueda de formas y esencias platónicas que se plasman como presencias fijas; la función demiúrgica del poeta como un 'pequeño dios' que crea las cosas al nombrarlas; el predominio plástico de la construcción espacial y estática sobre el dinamismo temporal de la musicalidad y, finalmente, la noción del arte como juego de objetivación y contención de las emociones en formas estrictas⁷.

⁶.- Ref. en Stanton, *Op. Cit.* p. 30.

⁷.- Stanton, p. 31

La quinta concepción, dice Stanton, es una censura negativa que define al nuevo arte como arte deshumanizado, la cual apunta, fue acuñada por Jose Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*.

En resumen, durante la década de los veinte tales ideas de "poesía pura" coexistían y se manejaban paralelamente al igual que las corrientes neogongorista y neopopular. Sobre este punto regresaré después.

3.1.3. LA POESÍA PURA Y EL LENGUAJE.

Para los fines de este trabajo me ocuparé únicamente del concepto de "poesía pura" manejado por Valéry, para ello recurriré primeramente al análisis realizado por João Alexandre Barbosa con respecto al *Cemeterio marina* João Alexandre nos dice en su ensayo que el pensamiento puro referido por el poeta francés tiene más que ver con el trabajo problematizador de la conciencia poética, que con una hipotética significación filosófica del poema, lo cual nos remite a otro ámbito de problematización⁹. La conciencia poética, peligroso alimento para la poesía moderna, acota Barbosa, obliga al lector a la pérdida sistemática de la ingenuidad, a asumir una lectura y una actitud activa ante el poema, de tal manera que le sea posible aprehender lo que se esconde tras la luminosidad del medio día en oposición a la noche del cementerio¹⁰. En el poema se da también el encuentro del lenguaje consigo mismo, más aun del poeta con el mismo. La reflexión que el poema abre,

*- Ref. en Stanton, p. 31

* Barbosa, João Alexandre. "Valéry: Leitura viva do Cemitério" en *As ilusões da modernidade*. (1985), p. 85.

¹⁰ *Ibid.* p. 84.

afirma João Alexandre, está vinculada a toda una tradición poética: Dante, Píndaro, Zenón, Heráclito, Parménides, unidos por el poeta entre el movimiento y la inmovilidad y a partir de lo cual el poema encuentra su destino de lenguaje, lo que transita entre lo absoluto y lo relativo entre el silencio y la palabra. Por otra parte, dice João Alexandre que el tiempo del poema, de todo poema, no existe, a no ser como espacio de relaciones entre el poeta y el lenguaje, pero esta intemporalidad, afirma, no es sino la presencia de una ruta intertextual¹¹.

El *Cemeterio marino* es una metáfora en expansión que hace converger hacia su centro de excitaciones rítmicas e imagenéticas el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje de la poesía. Como puede observarse por lo expuesto hasta ahora, el lenguaje juega un papel de primera línea en este poema en particular, pero de la misma manera es aplicable también para toda la lírica moderna. Para João Alexandre, en toda la poesía contemporánea está presente o subyacente el conflicto entre el lenguaje de la poesía – individualizante y solitaria – y la condición del poeta, quien busca interpretar la voz social. El poeta moderno pasa a depender de la complicidad del lector en la descifración de un lenguaje que, disipado de la conciencia, ya incluye tanto al poeta como al lector. En tanto encantamiento, el poema es pensado y realizado para el lector; en cuanto enigma, y es el caso del poema moderno, se establece entre lector y poeta la difícil similitud de quien juega el mismo juego.

¹¹ "As ilusões da modernidade" en *As Ilusões...* Op. Cit. p. 16.

A este respecto, Octavio Paz dice que la actividad poética tiene como objeto el lenguaje: "el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que estas designan"¹². Por ello, la experiencia poética, asegura Paz, es ante todo verbal, la cual desde el romanticismo se convierte en *conciencia poética* y ejemplifica al comparar la valoración que tanto antiguos como modernos han concedido a la palabra; sin embargo, no sucede lo mismo con el significado. Gongora trabaja una poesía hermetica, lo que no implica una critica del sentido, en cambio el hermetismo de Mallarme y Joyce es primordialmente una critica del sentido e incluso su anulacion:

La poesia moderna es inseparable de la critica del lenguaje, que a su vez, es la forma más radical y virulenta de la critica de la realidad¹³.

La significacion no se encuentra fuera de las palabras sino dentro de ellas mismas, por eso, afirma Paz, no se puede leer de la misma forma a Góngora y a Mallarmé, a Donne y a Rimbaud. Góngora y Donne son dificiles pero sus dificultades, asegura, son externas: lingüísticas, intelectuales, mitológicas, o bien teológicas. Rimbaud, por el contrario, asume una actitud opuesta, pues su poesia es una critica de la realidad y de los valores sobre los cuales se apoya, y al mismo tiempo es tambien un intento por crearla de nueva cuenta, de hacer todo nuevo, incluyendo al hombre. Mallarme es todavia mas riguroso. Su obra, mas que una critica de la realidad presenta una negacion de la misma, el reverso del ser. Define Paz:

¹² Paz, Octavio. *Corriente alterna*, (1990).

¹³ *Ibid.*, p. 5

La palabra es el reverso de la realidad: no la nada sino la idea, el signo puro que ya no designa nada y que no es ni ser ni no-ser.¹⁴

En este punto, me parece, hay una línea que se traza de Mallarmé a Valéry en cuanto a la concepción de la poesía pura. Si Valéry propomía eliminar del poema todos aquellos elementos no poéticos, tal si el poema fuera un producto químicamente puro, probablemente dicha idea parte de las cuestiones planteadas por Mallarmé en su obra: el signo por el signo mismo, independiente de la cosa presentada, la poesía por la poesía misma, el lenguaje por el lenguaje, regodeándose en su asombrada pureza, en el absoluto solipsismo, en una interminable y buscada soledad.

El lenguaje en la obra de Mallarmé, dice Paz se interioriza, deja de designar para sólo ser, para existir por sí mismo y en sí mismo; no representa más, ni simboliza realidades externas:

El poeta moderno no dice al mundo sino a la palabra sobre la que el mundo reposa: (...).

La dificultad de la poesía moderna no proviene de su complejidad -Rimbaud es mucho más simple que Gongora o Donne- sino de que exige como la mística y el amor, una entrega total (y una vigilancia no menos total)¹⁵

Una entrega total porque hay que asomarse al poema entregando, otorgando todos los sentidos, dispuestos con el cuerpo, el corazón y el alma, pero al mismo tiempo que nos exige una renuncia, también nos pide estar alertas a todo lo que el poema nos entrega a cambio. Vigilantes para que dicha entrega mutua se realice en plenitud, para gozar o para

¹⁴ *Ibid.* p. 6

¹⁵ *Ibid.* p. 7

sufrir al máximo. Especie de entrega amorosa, primero entre el autor y que se intensifica en un segundo momento entre el lector y el poema.

La poesía moderna, para Paz, es un intento, un camino sobre cuyo sendero se supriman todos los significados posibles, porque esta se presiente como el significado último de la vida y por supuesto del hombre. Por ello afirma que la poesía es a un tiempo creación y destrucción del lenguaje. Destrucción que parte precisamente de la crítica del lenguaje y de la realidad, y que obliga al poeta por tanto a cuestionar hasta sus últimas consecuencias el lenguaje mismo para, a partir de esto, emprender la búsqueda de un lenguaje nuevo.

Más adelante Paz asienta:

La actividad poética nace de la desesperación ante la omnipotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio.¹⁶

El poeta se enfrenta con el lenguaje de continuo, en el preciso instante de la creación poética, por ello se ve obligado a luchar cuerpo a cuerpo, a desmembrar y destruir el lenguaje para buscar, descubrir y construir nuevas significaciones, nuevas relaciones entre las palabras, obligarlas a decir aquello que normalmente no pueden decir. O bien eclipsar toda significación por medio del rejuego lingüístico. Sin embargo, la voluntad del poeta tropieza azorada ante la imposibilidad de lograrlo plenamente y se detiene entonces frente al silencio que es, según Paz, también una forma de creación poética.

¹⁶.- *Ibid* p.74

3.1.4. EL POEMA CRITICO: CRITICA DEL LENGUAJE Y DE LA POESIA MISMA.

Mallarmé según Octavio Paz, es el inventor del poema critico. En *Un coup de désse* plantea precisamente esta critica del lenguaje y de la poesia que mencioné líneas atrás. La critica del lenguaje, dice Paz, ha marcado todos los momentos de crisis¹⁷, es decir la desconfianza en lo que las palabras designan, la imposibilidad de que el lenguaje comunique aquello que se desea. Desde luego los poetas son los primeros en ejercer esta critica desde el momento mismo del ejercicio poético.

Hay una critica del lenguaje tanto en *MSF* como en *10y* que se refleja de distintas maneras en cada texto pero que se puede enunciar como la reflexión sobre la poesia a partir del poema mismo, la construcción y destrucción del poema, del lenguaje sobre el cual se sustenta.

Valéry mantenía también esa desconfianza en el lenguaje en lo que algunos críticos han llamado las "trampas del lenguaje".

De alguna manera se trata de dos polos opuestos que se mantienen indisolublemente unidos, porque paradójicamente uno implica al otro. Octavio Paz lo resume de la siguiente manera:

en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que solo puede expresarse con palabras¹⁸

El hecho mismo de asentar lo anterior implica la ambivalencia de los dos términos, cómo expresar adecuadamente lo que se piensa, lo que se quiere decir sobre algún punto

¹⁷- *El arco y la lira*, (1993), p. 29.

¹⁸ *Ibid.* p. 30.

en concreto, sin perderse en laberintos de palabras que solo conduzcan al vacío. Surge, es cierto, la desconfianza hacia las palabras, pero finalmente son estas el único medio de expresar la realidad o lo que se intuye de ella. Esta desconfianza es ya en sí misma una crítica del lenguaje.

Mallarmé aborda plenamente en sus textos esta crítica del lenguaje y de la poesía misma, la conciencia poética que problematiza sobre la poesía a partir de la poesía misma. Paz expone este proceso así:

Jamás las palabras han estado más cargadas y más plenas de sí mismas; tanto que apenas si las reconocemos, como esas flores tropicales negras a fuerza de encarnadas. Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente¹⁹.

Lo anterior se refleja con precisión en *Un coup de dés* poema publicado en 1897 y acerca del cual Paz, hace las siguientes consideraciones:

Lo primero que sorprende es la disposición tipográfica del poema. Impresas en caracteres de diversos tamaños y espesores -versales, negrillas, bastardillas- las palabras se reúnen o dispersan de una manera que dista de ser arbitraria pero que no es la habitual ni de la prosa ni de la poesía. Sensación de encontrarse ante un cartel o aviso de propaganda. Mallarmé compara esta distribución a una partitura: (...) Al mismo tiempo advierte que no se trata propiamente de versos (...) Música para el entendimiento y no para la oreja; pero un entendimiento que oye y ve con los sentidos interiores. La idea no es un objeto de la razón sino una realidad que el poema nos revela en una serie de formas fugaces, es decir, en un orden temporal. La idea igual a sí misma siempre, no puede ser contemplada a totalidad porque el hombre es tiempo, perpetuo movimiento; lo que vemos y oímos son las subdivisiones, de la idea a través del prisma del poema²⁰.

Música dirigida al entendimiento porque la disposición tipográfica del texto que se asemeja a una partitura va creando una armonía, una música para el intelecto para todo aquel iniciado que participe activamente en el juego, que se deje llevar por los ritmos y

¹⁹ *Ibid.* p. 55

²⁰ *Ibid.* p. 85

armonías intelectuales. Agrega Octavio Paz que la poesía tiene su propia música, la de la palabra, y ésta, lo mostró Mallarmé, es mucho más vasta que la del verso y la prosa tradicionales.

Por todo ello, apunta Paz, que la aprehensión del texto es parcial y sucesiva, además de simultánea en el plano visual, sonoro y espiritual, y todo ello, porque la idea no puede contemplarse en su totalidad sino que solo nos es revelada en formas fugaces, en subdivisiones de ella misma, vistas desde la óptica particular de cada poeta. Mallarmé dice de su texto que inaugura un género que:

será al antiguo verso lo que la sinfonia es a la musica vocal. La nueva forma, insinua, podrá servir para los temas de imaginacion pura y para los del intelecto (...) ²¹

Esta mención a la imaginación pura da pie para remitirnos nuevamente a Valéry. De nueva cuenta dos conceptos que parten de una misma matriz, que siguen por caminos un tanto diferentes y que nuevamente se enlazan al final: la pureza de la imaginación y la pureza de la poesía.

Como muchas obras que se han convertido en piedras de toque de la cultura occidental, *Un coup de dés* cierra un periodo e inicia otro. Cierra el de la poesía simbolista y abre el de la poesía contemporánea. Dos líneas parten de él, una, dice Paz, va desde Apollinaire a los surrealistas y otra de Claudel a Saint-John Perse.

Octavio Paz termina también por definir lo que es un poema puro para él:

Un poema puro sería aquel en que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar solo el acto de poetizar -exigencia que acarrearía su

²¹- Ref. en Paz, *Ibid.* p. 85-86

desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto y aquello, es decir, de objetivos relativos e históricos. Un poema puro no podría estar hecho de palabras y sería literalmente indecible²²

Como puede deducirse por lo transcrito hasta aquí, en líneas generales Paz, coincide con Valéry en cuanto a la concepción del poema puro como un estado ideal, pero al mismo tiempo inhabitable, solamente logrado por maravillas excepcionales. Sin embargo cualquier poema que nos aspirara a alcanzar dicho estado no sería sino una manipulación verbal. Se trata en pocas palabras de una lucha constante: la poesía depende de la palabra pero al mismo tiempo lucha por trascenderla.

Paz menciona también a Rimbaud como otro de los poetas que han hecho del ejercicio crítico de la poesía una de las formas más altas de la misma. Rimbaud en su obra alaba la acción en vez de la palabra:

A partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y del significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado²³.

Ahora bien, después de lo anteriormente expuesto, surge una interrogante ¿es Mallarmé o Rimbaud quien inaugura el poema crítico? Octavio Paz más adelante se ocupa de respondernos lo siguiente: la poesía moderna como prosodia y escritura se inicia con el verso libre y el poema en prosa (lo que nos remite a la ruptura de los géneros). *Un coup de dés* cierra este ciclo al mismo tiempo que abre otro, cuya significación apenas explorada es doble. Por un lado es la condenación de la poesía "idealista" de la misma

²² *Ibid.*, p. 185.

²³ "Los signos en rotación", en *El arco y la lira*, p. 257.

forma que *Une saison en enfer* lo había sido de la "materialista": porque si el poema de Rimbaud proclama locura y sofisma el intento de materializar la palabra en historia, el poema de Mallarmé evidencia como "absurdo y nulo el intento de lograr con la creación del poema el doble ideal del universo"²⁴. Por otro lado, agrega Paz, *Un coup de dés* no conlleva una renuncia, por el contrario, en el poeta expone su poema como un género nuevo.

Quizá entonces se podría decir que tanto Mallarmé como Rimbaud inauguran el poema crítico, aunque en líneas diferentes. Porque si bien Rimbaud en su poema realiza una crítica profunda del lenguaje y de la poesía misma, esto lo lleva hasta el silencio, hacia la negación, hacia la renuncia total de la poesía y a la búsqueda de otro camino.

Mallarmé en cambio, continúa escribiendo con la conciencia de que ha inaugurado un género nuevo, reconoce que la originalidad de su poema reside en ser un poema crítico.

Poema crítico, reflexiona Octavio Paz, unión de dos palabras contradictorias y que se refieren al poema que en sí mismo contiene su propia negación y que al mismo tiempo hace de ésta el punto de partida del canto, a igual distancia de la afirmación y la negación.

La poesía concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (...)

La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar. El poema, el acto de arrojar los dados o pronunciar el número que suprimirá el azar (...), es absurdo y no lo es²⁵.

Mallarmé se enfrenta sin miedo a dos posibilidades en apariencia excluyentes una de la otra (el acto y su omisión, el azar y el absoluto), sin suprimir ninguna de ellas logra

²⁴ *Ibid.* p. 270.

²⁵ *Ibid.* pp. 271-272.

resolverlas en una afirmación condicional. El poema para Paz, niega la posibilidad de decir algo absoluto, pero al mismo tiempo se constituye como la consagración de la impotencia de la palabra: "es el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria del reino de la palabra"²⁶.

Creo en fin que Mallarme perseguía también un estado de pureza poética, que se resume claramente en su definición acerca de la función de la poesía: *Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*. Por supuesto que su trabajo poético abrió diversos caminos para la poesía contemporánea, el cual puede ser observado y analizado desde diversas ópticas.

Por otro lado, la idea del poema crítico, que en sí mismo contiene su propia negación, pero que al negarse paradójicamente se afirma como concreción de una nueva sensibilidad y conciencia poética, me remite de nueva cuenta al poema construyéndose y destruyéndose subsecuentemente. El poema que se devora a sí mismo para renacer nuevamente de sus cenizas: la isla que se devora, el vaso continente, el agua incontinente. Metáforas precisamente de esta órbita, el ciclo que traza desde su concepción original el poema crítico, que lleva al poeta a cuestionar la poesía, el lenguaje y la creación poética.

Vemos entonces que *MSFe 10* abrevan de los hallazgos de Mallarme, Valery, así como de otros grandes poetas que han revolucionado la lírica moderna, por lo que ambos poemas se insertan dentro de una tradición literaria universal: aquella que indaga profundamente en la esencia del idioma y sus posibilidades.

²⁶ *Ibid.*, p. 273.

3.1.5. LA RUPTURA DE LOS GENEROS EN LA LIRICA MODERNA.

Haroldo de Campos señala la influencia de la prensa en la poesia, ya que el lenguaje discontinuo y alternativo, caracteristico de la conversacion encontraria en la simultaneidad y en el fragmentarismo de los diarios su cauce natural²⁷. El desarrollo vertiginoso de la imprenta a partir de la invencion del telegrafo, asi como su influencia en el estilo y presentacion de los periodicos como un mosaico de noticias constituido por una serie de informaciones, de opiniones paralelas sobre uno o varios temas, le otorga un margen de acercamiento a la cultura oral. La cual no se caracteriza por la linealidad, sino por su simultaneidad, debido a la inmediatez con que se establece la comunicacion. Todo ello permite que se de un fenomeno de hibridizacion, de entrecruzamiento. Es innegable que *Un coup de dés* sentó las bases de muchas de las rupturas formales de la lirica contemporanea, y en este ambito tampoco fue la excepcion. Haroldo de Campos considera que Mallarmé descubrió las aportaciones de la prensa, antes mencionadas y las aprovechó genialmente en su poema:

E Mallarmé que via na imprensa o 'moderno poema popular', uma forma rudimentar do Livro enciclopédico e ultimo de seus sonhos, inspira-se nas técnicas de espacialização visual e titulação da imprensa cotidiana, assim como nas partituras musicais, para a arquitetura de seu poema constelar. *Un coup de dés*. (1897). Esse poema de pouco mais de 10 paginas pode ser considerado, justamente, uma espécie de épica dos novos tempos, uma épica sintética e condensado espírito crítico em luta como o Acaso e meditando sobre a possibilidade mesma da poesia, cuja morte ou cuja crise havia sido vaticinada por Hegel.²⁸

²⁷ Campos, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na literatura latinoamericana* (1977).

²⁸ *Ibid.* pp. 16-17

En cuanto al fenómeno de hibridización es posible seguir algunas vías que siguen su curso natural hasta desembocar de alguna manera en la obra de Jorge de Lima, quien siempre se caracterizó como un poeta atento a todos los fenómenos culturales de su tiempo. En *Res* es posible encontrar este hibridismo, este entrecruzamiento de códigos, de mensajes, donde dialogan las grandes obras de la literatura universal de todos los tiempos: Dante y Camoes, Blake, Virgilio, etc., unidos por una columna vertebral, la conciencia poética.

Por otra parte la enorme influencia de la prensa popular también fue aprovechada por otros grandes escritores, entre los que menciona Haroldo de Campos a Joyce, y a Poe. Este último considerado a su vez por McLuhan como el precursor en este campo, ya que sus textos exigen del lector una participación activa, en virtud de que les es presentado un proceso incompleto que debe ser completado. Actitud que a su vez constituye uno de los rasgos más importantes en la literatura contemporánea:

Poe *emolva* seus leitores no processo criativo, de um modo que Baudelaire, Valery, T.S. Eliot e muitos outros admiraram e procuraram seguir.²⁹

De nueva cuenta se abre una estela entre unos y otros autores, la que marca la impronta del rigor, de la búsqueda formal, de la crítica de la poesía y quizá sobretodo de la crítica del lenguaje; y que muestran por otra parte que la poesía moderna participa dinámicamente de estas características, así como de la ruptura de los géneros.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

Otro de los autores importantes mencionados por Haroldo de Campos es Sousândrade, en su obra *Guesa Errante*²⁰ se vislumbra nitidamente la influencia de los diarios. Sousândrade, contemporáneo de Baudelaire, "transfuga y crítico precoz del romanticismo", como lo define Horacio Costa²¹, incorpora en su poema una serie de hallazgos y búsquedas poéticas a partir de la reflexión que el tipo de comunicación periodística le sugirió. Se anticipa por tanto a Mallarmé, sin embargo su lugar en la historia de la literatura moderna brasileña había sido injustamente olvidado hasta la revaloración que los poetas concretos emprendieron.

Quizá habría que analizar hasta qué punto Sousândrade es también un antecedente literario importante en la obra de Jorge de Lima. Es revelador que Orfeo, Eneas, Dante sean también una especie de númenes tutelares en los dos poemas. Asimismo como la construcción del texto, la recurrencia a fragmentos mítico-literarios, la conciencia crítica del lenguaje, elementos paralelos pero desde luego tamizados por otra visión, por otra reflexión acerca de la poesía. En este punto equidistante y trazando una órbita amplia de la poesía pura, así como del poema puro, sería posible establecer nexos entre estos últimos e *Il*. Hay tanto en este último como en *Guesa* un proceso de composición análogo: el montaje (como bien lo señala Luiz Busatto en su estudio sobre este poema²²), solo que en

²⁰.- Los primeros cantos del poema fueron publicados en 1867, y la última edición, aun incompleta se publicó en Londres en 1888.

²¹.- Costa, Horacio. "Panorama de la literatura brasileña". *Cuadernos de apoyo a la docencia* (1990)

²².- Busatto, Luiz. *Montagem em Invencao de Orfeu*. (1978).

el caso de *Odicho* procedimiento se da a partir unicamente de textos literarios, que el yo lírico, que el poeta también, decanta transforma y recrea hasta lograr un nuevo texto.

Haroldo de Campos asegura que en *Guesa Errante* se consuma flagrantemente la disolución de los géneros de la misma manera que ocurre en los poemas de Pound. Hay en él rasgos épicos, pero no en el sentido tradicional, sino a la manera en que Pound lo definía: "una epica de memoria" que engloba elementos narrativos líricos y dramáticos en un mismo diseño. Por otro lado, también habría que señalar la tradición del poema largo en lengua portuguesa y española, que nos remite en el caso de Jorge de Lima a Camões y a Sousândrade y en el caso de Gorostiza a Gongora y Sor Juana, solo por mencionar algunos de los más importantes. Asimismo la visión epica juega un papel fundamental en la construcción del texto, los *barões assimilados*, por ejemplo, en clara referencia a Camões dan cuenta de este homenaje al gran poema epico por excelencia de la lengua portuguesa. Creo que en José Gorostiza no hay esa intencionalidad epica manifiesta, pero tal vez la recurrencia al poema largo diera cuenta de ello.

Otro de los factores de gran importancia que señala Haroldo de Campos en la ruptura contemporánea de los generos es la dimension metalingüística, lo cual lo remite de nueva cuenta a Mallarmé, y por supuesto a *Un coup de dés* a quien define como el introductor de la dimension metalingüística del ejercicio del lenguaje. Finalmente concluye Haroldo de Campos lo que está en juego en el poema mallarmeano no es un recetario sobre como hacer poesia, sino sobretodo:

Trata-se de um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poeitar, num sentido muito diferente, porém, das "artes poeticas" versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não

é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites³⁰.

De esta forma, asegura Haroldo de Campos, el lenguaje del ensayo y la especulación teórico-filosófica se integra al poema de tal manera que se convierte en metalenguaje de su propio lenguaje-objeto.

El libro único, intemporal que resumiese a su vez todos los libros, obra de un solo autor, refigurado a través de todas las edades, es un tema mallarmeano, dice Haroldo de Campos. Dicha concepción se encuentra de alguna manera también presente en la obra de Jorge de Lima, y tal vez hasta cierto punto, pero desde otra perspectiva, en José Gorostiza, aunque resulta más evidente en el primero.

Por otro lado, asegura Haroldo de Campos, que la irrupción de la temática metalingüística produjo en la literatura latinoamericana la contaminación de la prosa de ficción por la del ensayo crítico, lo cual echo por tierra el dogma de la pureza de los géneros. Sin embargo esto no solo ocurrió con la prosa, sino que también en la poesía se da esta ruptura:

De Oswald de Andrade a Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, no Brasil, de Huidobro a Octavio Paz e Nicanor Parra na Hispano-América, desenha-se essa linha do *poema sobre e/ou contra o poema* do poema como uma mensagem em segunda potência, como um supersignificado, cujo significante questiona o significado de sua mensagem primeira (de seu processo mesmo de produção significativa)³¹

En fin, que la dimensión metalingüística entendida como arte crítico es una tendencia del arte contemporáneo, donde se da el espacio de posibilidades para el diálogo de poetas

³⁰ *Ibid.* p. 36.

³¹ *Ibid.* p. 42.

clásicos y modernos, propuesta que además reviste una gran importancia en el terreno de la crítica de arte y sobre la cual volveré más adelante para analizarla con mayor detenimiento. Se trata pues de una intertextualidad viva, ardiendo a cada paso. A fin de cuentas, dice Haroldo de Campos en una entrevista, todo poeta que piensa en términos de lenguaje inicia una aventura, la de una poesía que sea realmente una tentativa de descubrimiento³⁵. La aventura que significa iniciar un viaje escritural. Embarcarse en el arca del lenguaje y andar con rumbo fijo o bien en ciertos tramos a la deriva y someter el poema, el lenguaje mismo a los rigores de la crítica, al diluvio de la creatividad y la destrucción.

3.1.6. LA POESÍA PURA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO: BRASIL Y MÉXICO

Volvemos nuevamente al punto de partida de esta larga disertación. Analizaremos ahora la situación de la poesía pura en Latinoamérica. Jorge Schwartz en su estudio: *Las vanguardias latinoamericanas* nos da una visión de conjunto acerca de lo que ocurría con respecto a esta tendencia de la poesía en nuestro continente³⁶. La década de los veinte, afirma, se encontraba dividida entre una estética comprometida con los sucesos políticos y sociales, o bien el arte por el arte. La serie de sucesos que conmocionaron al mundo: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y la Revolución Mexicana, así como la proliferación de los "ismos", hicieron cobrar nueva fuerza a la vieja polémica entre los

³⁵ "Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal", entrevista de E. M. de Melo Castro con Haroldo de Campos, incluida en el texto antes citado p. 54.

³⁶ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. (1991).

seguidores del arte por el arte y los del arte comprometido. Por ejemplo, Pablo Neruda en su texto de presentación de la revista dirigida por él: *Caballo verde para la poesía* escribe un denostamiento de la poesía pura, entendida en este concepto como el arte por el arte. Una poesía destinada únicamente al gozo y que por ello se preocupa esencialmente por los procesos formales en desmedro del contenido. Las repercusiones de esta pugna se advierten fácilmente en América Latina en los inicios de las Vanguardias. En el otro polo ejemplifica Schwartz con Huidobro, quien en los orígenes del creacionismo trató de eludir todo aquello que no condujera al sentido puro de la poesía. En una entrevista en 1919 declara que su trabajo poético era un grito de guerra hacia la anécdota y la descripción en poesía, es decir, hacia todo aquello que no condujera a una poesía pura en sí misma. Oswald de Andrade en la misma época del Manifiesto *Pau Brasil* hace una afirmación cercana a la de Huidobro: "Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro"³⁷. Tanto uno como otro poeta conciben la poesía pura como una oposición a la retórica finisecular.

Es hasta fines de los años veinte que se empezó a considerar como "poesía pura" toda manifestación poética que no tuviese como eje central preocupaciones sociales. Aquellos escritores comprometidos con las luchas sociales como Marilegui y Pablo Neruda toman sus distancias con respecto al arte puro (concebido como todo aquello alejado de las realidades y los problemas sociales) y se pronuncian por un arte impuro pero comprometido. Es en ese sentido que Neruda escribe su artículo de presentación: "Sobre

³⁷ - Ref. en Schwartz. *Ibid*

una poesia sin pureza"³⁸, en la revista arriba mencionada.

3.1.7. LA POESIA PURA ENTRE LOS CONTEMPORANEOS.

Por lo que respecta al ambito mexicano, al inicio del capitulo mencione que en la década de los veinte coexistian diversas concepciones de poesia pura. Anthony Stanton asegura que entre los Contemporaneos dichas tendencias se conjuntaban unas con otras incluso en una misma obra, o varias de ellas en un autor³⁹. Por ejemplo en la obra de Gorostiza advierte un claro deslizamiento cronologico de la identificación con la postura de José Juan Ramon Jimenez en coexistencia con elementos cubistas o bien con elementos neopopulares, hacia la vertiente intelectual de Valéry.

Ortiz de Montellano, a criterio de Stanton, es el unico de los Contemporaneos que se acerca a la concepcion de Bremond en cuanto a la vision mistica de la poesia.

Posteriormente Stanton analiza algunos de los primeros libros publicados por los Contemporaneos en los años veinte y la manera como fueron recibidos y comentados por sus compañeros a la luz de las tendencias estéticas señaladas. En primer lugar hace alusión a *Canciones para cantar en las barcas* publicado en 1925. Y menciona primeramente a Jorge Cuesta quien al comentar este libro, ve en la poesia de Gorostiza una inocencia y una pureza emparentada con la de Juan Ramon Jimenez; sin embargo, esta limpida

³⁸.- Publicado en Caballo verde la poesia (octubre . 1935). Ref. en Schwartz. *Op. Cit* pp. 456-457

³⁹.-Stanton. *Op. Cit* p. 32

transparencia oculta "un juego de ingenuidad culta"⁶⁰, es decir decantada por un gran trabajo intelectual y sensible.

Villaurrutia por su parte también habla de la presencia en este libro de Juan Ramón, así como la de Góngora y Gide . A la vez que alude a su propia identificación con la poética de la obra, y la relaciona, sin decirlo expresamente, con la de Valéry.

Stanton hace una anotación interesante al señalar que tanto Cuesta como Villaurrutia preludian los símbolos centrales en *MSZ*⁶¹ en sus respectivos comentarios sobre las Canciones:

(Villaurrutia) Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso . Y en cuantas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido.

(Cuesta) Se desnuda al aire, pero su carne transparente, apenas logra recortarse en la diafanidad del fondo, así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente⁶¹.

Estas citas ejemplifican certeramente la prefiguración de una obra a otra, lo cual demuestra que hay una gran complejidad en ambas, y que de alguna manera las ideas y conceptos filosóficos-poéticos de Gorostiza se encuentran ya presentes desde el primer libro. El mismo Gorostiza señala el nacimiento de *Muerte sin fin* una tarde que contemplaba el agua del mar desde la orilla de la playa. En varios poemas se muestra ya esta preocupación constante, aunque aparentemente enunciada en otros términos. Por ello disiento de la opinión de Stanton cuando dice que probablemente la crítica recíproca influyó

⁶⁰- *Ibid.* p. 33

⁶¹- Ref. en Stanton, *Ibid.*

en la creación individual; me parece improbable que tales conceptos enraizados tan profunda y vividamente en Gorostiza hayan sido producto de una crítica recíproca. Creo más bien que la sensibilidad y el espíritu analítico de Owen y Cuesta los llevo a vislumbrar estos aspectos subyacentes en las *Canciones* mismos que afloraran con toda su fuerza en
MSP

Otro de los libros publicados en estos años fue *Biombo* de Torres Bodet. José Gorostiza se encargó de reseñarlo, en uno de los apartados cita a Ortega y Gasset para definir algunos de los aspectos de la obra: "la poesía es el álgebra superior de las metáforas"⁴². Frase que bien podría aplicarse a su propia poética. Según Stanton, en ese texto Gorostiza defiende el arte de la evasión porque declara que *Biombo* es una fuga de la realidad. Por su parte Owen, al referirse al mismo libro, invoca a Valery y a Gide, ya que concuerda en la "necesidad de someter lo emotivo a las formas estrictas del intelecto"⁴³. Alude posteriormente a la ley de Valery, como una exigencia del poeta hacia el artista. Dicho código es también señalado en un poema de Cuesta, quien a su vez cita un poema supuestamente inexistente de Owen, en donde se manifiesta una poética antirromántica, que rechaza la concepción del paisaje como un reflejo el estado del alma. Y contrapone a ella una noción intelectual del mismo que recuerda, según Stanton, la descomposición analítica y la descomposición formal geométrica de Valery. En un ensayo un tanto posterior Owen devuelve el reflejo y pregunta retóricamente si no se trata en

⁴²- *Ibid* p. 34

⁴³- Ref. en Stanton. *Ibid* p. 36

realidad de la ley de Cuesta. Explica que dicha ley es aquella que obliga al poeta a suprimir la emoción, o mas bien reprimirla y ordenarla de tal manera que parezca que ha desaparecido. Aparentar que se encuentra presente, disimular, en fin, para que:

el ejercicio poetico parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la logica -no de la logica discursiva, naturalmente, sino de la poetica⁴⁴.

Dice Stanton que el juego de imagenes devueltas no termina aqui porque posteriormente Owen cita dicha ley como suya, cuando en realidad proviene de Valéry. De esta forma puede prolongarse indefinidamente, porque se trata de un juego de intertextualidades asumidas profundamente y transformadas en ocasiones en obra y carne propia.

Después de revisar someramente estos escritos fundamentales, podemos ir modelando y desentrañando la poetica de la poesia pura, lo que esta signifioco para la consolidacion de las concepciones artisticas de los jovenes contemporaneos:

Función poetica es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo⁴⁵

Cuesta en un ensayo critico a proposito de Torres Bodet elabora la genealogia de la poesia pura tomando como punto de partida a Poe.

Posteriormente Owen dedica un ensayo ironico al mismo tema, pero en el, el poeta por medio de sarcasmos deja entrever una cierta distancia critica con respecto a las concepciones puristas.

⁴⁴.- *Ibid* p. 36

⁴⁵.- *Ibid* p. 37

Gorostiza algún tiempo después al hablar de Torres Bodet, habla de su generación y sobre todo pone en tela de juicio el concepto de poesía pura⁴⁶. Aquí probablemente se corrobora la opinión de algunos críticos quienes señalan que *México* a la vez la aceptación y el rechazo de la poesía pura. La aceptación porque todo el poema es una de sus más altas expresiones, y rechazo porque esa tensión se desliza a todo lo largo y ancho de la obra. En tal ensayo Gorostiza se opone al purismo de la forma, así como a la poesía de efusión sentimental, pero al mismo tiempo se pronuncia por un equilibrio que no destierre lo dramático y lo vital. También apunta una definición acerca de la falta de homogeneidad de su grupo como "una suma de individualidades irreducibles"⁴⁷, cuyas obras por tanto se produjeron múltiples y distintas. En ellas Gorostiza identifica dos concepciones poéticas opuestas:

un ideal plástico y espacial del poema como estructura inmóvil o lo que el autor (Gorostiza) llama una forma 'poética parálitica' entre la cual se cuentan Villaurrutia y Cuesta.

Y la otra:

un ideal musical y temporal del poema como canto, desarrollo y crecimiento⁴⁸.

En esta última ubica Gorostiza a Torres Bodet, Novo, Pellicer, Ortiz de Montellano y González Rojo. Habla también en este mismo texto acerca de lo que llama la "tragedia del grupo" y que consiste en la enorme importancia concedida al rigor crítico. Especialmente

⁴⁶.- El ensayo referido por Stanton es: "La poesía actual de México. Torres Bodet, Cripta", publicado en 1937. *Ibid.*, p. 39

⁴⁷.- Ref. en Stanton. *Op. Cit.*

⁴⁸.- *Ibid.* p. 39-40

por los defensores del ideal plástico, lo cual da como resultado una poesía que asfixia. Abunda en ella un exceso de pudor y una ausencia de dramatismo que termina por constreñir la poesía. Una especie de "horror a la vida", que se enfila por tanto hacia un "testismo". Con este término Gorostiza hace alusión clara a las actitudes de Monsieur Teste, personaje de Valéry:

solipsista introspectivo cuya única forma de vida es el ejercicio de la autoconciencia pura, aislada del mundo y de los otros. (...) ¹⁹

Gorostiza analiza el hecho de que si bien la poesía pura en un principio se constituyó como un buen incentivo para los integrantes del grupo, por medio del cual se eliminaba lo inesencial, pronto termina por convertirse en un impedimento prácticamente infranqueable para la creación poética. Porque no solo se expulsaba todo lo innecesario, sino que también se excluía todo contenido emotivo o dramático, es decir humano, lo cual convierte finalmente al poema en "una forma deshabilitada, un esqueleto intelectual sin cuerpo". Afirmar Stanton, que Gorostiza tenía plena conciencia de que el único tema de la poesía pura es inexorablemente la poesía misma y el acto de poetizar, por lo que el poeta queda enclaustrado en la estrechez de ese ámbito, así como de su excesiva limitación.

Según Stanton, el caso de Gorostiza es absolutamente sorprendente y enigmático porque las oscilaciones y contradicciones de su pensamiento poético defienden primero un arte de evasión, de fuga de la realidad, y luego en 1937 enuncia la asfixia que se produce como resultado de esa fuga. Aun cuando Stanton admite que este cambio es comprensible

¹⁹- *Ibid* p. 41

e incluso típico de muchos poetas de la Generación del 27, quienes solían transitar de la poesía pura al surrealismo o bien a la poesía social, no deja de causarle una gran extrañeza que este tipo de actitud sea asumida por Gorostiza, un poeta que en su opinión no siente ninguna atracción por la poesía social, ni por el surrealismo. Sin embargo dos años después publica *„fascinante construcción en la cual, efectivamente la poesía se asfixia para siempre“*⁵⁰.

Finalmente, la hipótesis con la que Stanton responde a las interrogantes que plantea a lo largo de su ensayo, es que la influencia de Valery sobre el grupo fue sobre todo teórica más que práctica, hecha la excepción de Cuesta y Gorostiza en quienes el crítico encuentra una asimilación de las ideas y más aun de la práctica de Valery, en lo que se refiere a la construcción y la forma. Sin embargo, el riguroso narcisismo que preconizaba Monsieur Teste, desemboca fatalmente en una especie de nihilismo intelectual. Por ello es natural para Stanton que escritores escépticos que sentían la enorme atracción de la inteligencia poética se hayan sentido identificados con Valery:

En sus búsquedas de las esencias eternas de la poesía pura, los tres mexicanos más cercanos a Valery (Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia) tuvieron que encontrar a la nada. Mientras que la tendencia religiosa en Ortiz de Montellano es más o menos ortodoxa, el misticismo poético de Cuesta y Gorostiza es diabólico: un misticismo de la razón que postula a la lucidez como única vía de conocimiento⁵¹.

Los poetas de la inteligencia, dice Stanton, llevaron las doctrinas puristas hasta el extremo y en esa orilla encontraron un nihilismo metafísico a partir del cual obtuvieron

⁵⁰.- *Ibid.* p.41

⁵¹.- *Ibid.*

el silencio, la esterilidad, la nada. Para Anthony Stanton en el caso de Gorostiza la inteligencia poética fue mas poderosa que el impulso lirico, a pesar de que estaba consciente de los peligros restrictivos que imponia la poesia pura. A esto precisamente se referia Gorostiza cuando en *MSF* nombra a la inteligencia como *soledad en llamas*. Sin embargo no se arredra y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Años despues en sus *Notas sobre poesia* reitera algunas nociones sobre la poesia pura, la cual no le causa ninguna sorpresa a Stanton ya que segun el, Gorostiza termino por amoldar sus concepciones sobre la poesia a su practica poetica. En ese mismo texto Gorostiza emplea el simbolo del castillo para referirse al universo poetico como un "sistema de palabras-espejos que reflejan entre si imagenes puras". Sostiene Stanton que el ultimo de los arquitectos de este castillo intemporal fue el neosimbolista Paul Valery. Una de las pocas alternativas fuera de las esteticas vanguardistas de los años veinte, concluye.

Stanton finaliza diciendo que si existio un verdadero debate entre los jóvenes poetas contemporáneos en torno a la poesia pura. Y afirma que dicha confrontacion en el terreno ideológico y práctico dio un buen resultado porque facilito y sobretodo acelero la definicion personal de cada poeta. Pero tambien queda claro que la poesia pura es una especie de circulo, eternidades circulares a las que es muy difícil encontrar la salida. Gorostiza define esto certeramente al hablar en 1932 del "arte puro, que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte". Tambien Stanton trae a colacion un ensayo de T.S. Eliot, donde este último habla acerca del limite infranqueable que las especulaciones de Valery planteaban para las posibilidades de algunos poetas. No obstante y a pesar de todos los

obstáculos que pudieran representar. Stanton afirma que la presencia de las doctrinas puristas en México se justifica con creces porque permitieron y de alguna manera contribuyeron a la existencia de obras como *Nostalgia de la muerte y MSF*. Inconcebibles según el autor sin la experiencia previa de la poesía pura.

El ensayo de Eliot referido por Stanton efectivamente aborda dicha cuestión, pero además aporta otros datos interesantes sobre la genealogía de la poesía moderna. Define primero la tradición que se extiende de Poe a Valéry, como la representación más interesante de la conciencia poética en esos cien años⁵².

En fin, coincido con el hecho de que la poesía pura fue trascendental para la concepción y ejecución de muchos grandes poemas de la literatura moderna, entre los que se encuentran *MSF e D*. Pero también creo que a la par que la poesía pura, existen otras experiencias poéticas que influyeron de manera determinante en poemas como los que he mencionado y que por tanto habría que analizar con el mismo detenimiento. En el caso de estos dos textos en particular habría que recurrir también al neobarroco y analizar la apropiación y la recreación que los autores realizaron en sus respectivos poemas.

3.2.1. PANORAMA GENERAL DEL BARROCO LITERARIO HISPÁNICO.

Al hablar en uno de los apartados de este capítulo de la poesía pura, mencione que en la década de los veinte se trabajaban y se manejaban paralelamente otras corrientes poéticas como la neopopular y la neogongorista, como es el caso de los escritores de la

⁵² - Eliot, T.S. "De Poe a Valéry" en *Critical al critica* (1967), p. 51

Generación del 27, quienes revaloraron la figura y la obra de Gongora, en el tercer centenario de su muerte. Por lo que se refiere a Brasil, también se da este reconocimiento y reutilización de las aportaciones del barroco, por ejemplo el rescate que emprendieron en este sentido los poetas concretos. Roberto Gonzalez Echeverria afirma que la popularidad del barroco en el siglo XX se remonta tanto a las vanguardias, como al expresionismo alemán. Las primeras porque encontraban en toda desmesura o aparente incoherencia una oposición deleitosa que ofrecer al "tranquilo realismo burgues del siglo anterior"⁵³.

Además de este contexto cultural, Gonzalez Echeverria suma la enorme popularidad del barroco entre diversos escritores hispanoamericanos de distintas edades. Algunos de ellos modernistas como Darío, Martí, o bien algunos otros de mayor cercanía cronológica como Borges quien dedica varios ensayos a Quevedo y un poema a Gracian, y de alguna forma el homenaje que toda su obra le rinde a Cervantes. Carpentier se declara barroco sin ninguna reticencia. Carlos Fuentes recurre a Calderón en *Aura* y la *Muerte de Artemio Cruz*. Octavio Paz en *Salamandra*, según Gonzalez Echeverria, construye su poema como una glosa a partir del soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte". Lezama Lima -sobre cuyos postulados volveremos más adelante- en "La curiosidad barroca" propone que el barroco es el primer movimiento artístico americano, lo que según la opinión de Gonzalez Echeverria lo entronca con la tradición historiográfica iniciada por

⁵³- Gonzalez Echeverria, Roberto. "Apelitos de Gongora y Lezama" en *Relecturas: Estudios de Literatura cubana*. (s/D).

Henriquez Ureña y Ficon Salas en los años 40. Severo Sarduy igualmente, dedica varios estudios al barroco y al neobarroco.

González Echeverría nos brinda también algunas apreciaciones valiosas en torno al lenguaje barroco. En la obra de Gongora, asegura, culmina el proceso iniciado por Petrarca, el de la definición de un nuevo lenguaje poético. El de forjar una lengua poética autónoma:

El proceso que inicia con Petrarca es de desarraigo del lenguaje poético. Ante la perfección cada vez mayor de la poesía, del vernáculo domado a las exigencias del nuevo clasicismo, la voz bruta queda anulada, no se reconoce ya en el liso central de su propia creación. El lenguaje gira en torno a su mismo y a su, vasto, limitado, universo alusivo, como un planeta desprendido de su órbita. Cuando llegamos al barroco, ya ese lenguaje es un lenguaje demente, alienado, que apunta a un vacío entre el poeta y el mundo, y entre el poeta y su propia creación; un lenguaje que ha perdido toda capacidad referencial que no significa sino el abismo de las palabras y el ser. Por ello no me parece fortuito que muchas de las figuras que aparecen en la literatura egológica del Renacimiento y el barroco sean seres alienados, excluidos de la armónica belleza del *locus amoenus* que generalmente los rodea, ni que el tema de la locura tenga tanta preponderancia durante estos periodos.⁵⁴

Posteriormente cita un párrafo de Leo Spitzer sobre *La Barroca* de Lope, donde se sintetiza el proceso que intento describir a lo largo de su ensayo, y que traigo a colación porque me parece ilustrativo y definitorio del lenguaje barroco:

El lenguaje barroco no es sino un lenguaje que aprovecha la radical inconexión de todos los lenguajes con la belleza. Un lenguaje que ensancha el abismo entre el ser y la apariencia que dora lo feo o lo mudo con un nimbo de belleza (...)
A esa belleza de nimbos pertenece el oropel del lenguaje culterano y conceptista, cuyas "pseudopalabras" el mismo poeta conoce muy bien, por eso puede muy bien escribir en barroco. O lo que es lo mismo hacer que sus personajes hablen en barroco y que ellos mismos critiquen su lenguaje. El poeta conoce lo oportuno y al mismo tiempo lo inoportuno de esos embellecimientos.⁵⁵

En este mismo tenor del lenguaje barroco, se podría hablar de una cierta recurrencia cíclica en nuestras literaturas que Octavio Paz enuncia de la siguiente forma en "Prosa y Verso": los hispanohablantes somos barrocos por fatalidad del idioma, porque en nuestra

⁵⁴ - *Ibid.* p. 102

⁵⁵ - Ref. en González Echeverría. *Op. Cit.*

lengua se encuentran en germen todos los contrastes: "el realismo de los místicos y el misticismo de los pícaros"⁵⁶. Al aludir a esta doble vena en la tradición española, alude también al peligro que ella entraña, a lo que la convierte en una navaja de doble filo y cita a Góngora de quien se dice comunmente es un poeta marcado por el sentido de la visión, cuyas imágenes plásticas son insuperables. Pero al mismo tiempo, señala Paz, nada menos hecho para los ojos, ya que de tan luminosas ciegan. De tal manera que se abren dos senderos en cada poema, uno en que el poeta arriesga el todo por el todo en cada imagen completa, cerrada en sí misma. "como un puño" de ahí provienen dice Paz, la tensión, el carácter rotundo y la valentía de nuestros clásicos. Pero también se abre el segundo camino de peligrosa facilidad y por medio del cual se puede caer en la prolijidad, el efectismo, la tiesura, el extravío en los laberintos de lo ingenioso. Mas cuando esa lucha cesa entre estos dos contrarios, surgen versos de una transparencia inusitada donde todo está dicho sin más.

Como puede deducirse de todo lo anteriormente expuesto, el barroco literario hispánico como tal, resume un gran abanico de posibilidades y de características difíciles de definir, sin embargo tratare de situar algunas de las más importantes. Emilio Carrilla señala los siguientes aspectos como caracteres esenciales:

- 1) La contención y alarde dentro de la contención.
- 2) La oposición y la antítesis.

⁵⁶.- Paz, Octavio. "Prosa y verso" en *El arco y la lira. Op. Cit.* p. 89

- 3) Lo embellecido (más que lo bello). y como forma particular, la tendencia a la fusión o aproximación de diferentes artes.
- 4) individualización de lo feo y lo grotesco.
- 5) El desengaño (dentro de límites humanos) y la trascendencia de ideales religiosos⁵⁷.

Paz en *Los hijos del limo* habla del asombro que buscaban provocar en el lector los procedimientos verbales del barroco:

Los conceptos, metáforas, agudezas y otras combinaciones verbales del poema barroco están destinados a provocar el asombro: lo nuevo es nuevo si es lo inesperado.⁵⁸

Sin embargo asienta, unas líneas más adelante, que dicha novedad del siglo XVII no era crítica y tampoco entrañaba la negación de la tradición, sino que más bien afirmaba su continuidad. La novedad y la sorpresa son pues cuestiones esenciales en la poesía barroca española. Novedad y asombro. Senderos intrincados de los laberintos barrocos.

También señala que en el mismo siglo en Hispanoamérica nace una variante de la poesía barroca, que no consiste solo en exageración, sino en una superación y una transgresión del modelo español. Paz se refiere aquí a Sor Juana y a su gran poema *Primero Sueña* al que cataloga como nuestro primer texto cosmopolita porque en el Sor Juana, al igual que Pound, construye un texto como una torre. La torre de Babel por la confluencia de voces intertextuales.

3.2.2. BREVE BOSQUEJO DEL BARROCO LITERARIO EN BRASIL.

⁵⁷.- Carrilla Emilio. *El barroco literario hispanico* (1969).

⁵⁸.- *Los hijos del limo* (1991), p. 20

Afonso Avila en su estudio *Do barroco ao Modernismo: O desenvolvimento ciclico do projeto literario brasileiro*, plantea que el Modernismo, contrariamente a lo que se suele pensar, no fue un movimiento autonomo, ni tampoco un hecho desvinculado de las lineas generales de movimiento de la literatura brasileña⁵⁹. Generalmente se hace énfasis únicamente en la actitud de ruptura que el Modernismo asumió en su fase más radical. El Modernismo, aclara, vivió una situación de emergencia conciente del estado de crisis deflagrado y por ello vivió revolucionariamente.

Afirma Avila que la imagen crítica del Modernismo solo se desentrañara plenamente si abarcamos la totalidad del proyecto literario brasileno. Desde esta perspectiva, el movimiento desencadenado en 1922 se individualiza no sólo por el carácter de originalidad que revistió su propuesta estética, sino igualmente por la manera a través de la cual replanteó ciertos elementos centrales del proceso literario brasileno, al mismo tiempo que asimiló otros tomados de las corrientes del pensamiento creador de la época, es decir de las vanguardias europeas. En esta visión de un proyecto totalizador del desenvolvimiento literario brasileno, Avila señala tres momentos fundamentales, los cuales, ya fueron mencionados en el primer capítulo de este trabajo, y que retomo aquí: el barroco, el romanticismo y el modernismo.

El gran eje de la tercera etapa cíclica del proyecto literario brasileno, según Avila, se asienta sobre una doble "radicación propositiva". Esto es, un eslabón originario que se

⁵⁹- Avila, Afonso. "Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento ciclico do projeto literario brasileiro" en *O modernismo. Op. cit.*

basa simultáneamente en la apropiación primitiva del barroco y en la experiencia posesionadora del romanticismo⁶⁰.

Por tanto, el modernismo utiliza la lección de culturas maduras, de las cuales asimila técnicas, para adaptarlas a las necesidades de actualización de la expresión brasileña. En este preciso momento se da el proceso de reflexión modernista sobre el lenguaje. Es decir, hay un primer momento de alejamiento crítico, de apertura al soplo nuevo del cambio universal, para después replegarse sobre su propia perplejidad y repensarlo ya no en términos de lenguaje sino sobre todo de realidad.

En la experiencia barroca brasileña hay un paralelismo entre el primer barroco literario y el barroco plástico. Hay una mimesis equiparable en ambos al apropiarse de los modelos vigentes en el barroquismo ibérico. La búsqueda de una autonomía creativa, asegura Avila, tendera entretanto a acentuarse en la medida que las formas se aclimatan y la sedimentación de una nueva conciencia cósmica propicia la eclosión de una concepción artística o literaria de alguna originalidad. Las formas netamente barrocas se encaminarían primeramente a finales de siglo XVIII, sobre nuevas presiones, hacia las soluciones formales de desinencia barroquista (que darán a la larga como producto, la caracterización de un ciclo formal mayor: el *gran barroco*). De manera concomitante a esto, se insertaron en el incipiente proyecto literario brasileño, los sustratos de permanencia de la experiencia inaugural. Es decir, en los orígenes de la literatura brasileña se funden el

⁶⁰- *Ibid* p. 34

impulso formativo del legado barroco y el modo intuitivo en que aquella literatura comenzó a manifestar una voluntad de fantasía propia.

La obra poética de Gregorio de Matos es la que mejor caracteriza el barroco literario brasileño, debido a su calidad, extensión y tipicidad. Asegura Affonso Avila, que podría llamarse la obra prototípica de este periodo:

Através da riqueza e complexidade de que se reveste, ela põe em evidência - uma análise formal, lingüística e ideológica de sua estrutura - os elementos de processo do que denominamos *apropriação da linguagem e apropriação da realidade*. Assumindo como nenhum outro autor seu contemporâneo, a totalidade de nossa instância barroca, o poeta baiano, a par de uma atitude estética e existencial consonante com a visão seiscentista do mundo, e já também o homem europeu tropicalizado e reagindo ao instrumento lingüístico de que se apropria, é o artista que, sob o impacto de uma ordem original de fatores - de intuição, de imaginação, de concepção - decorrentes de uma realidade *nova* viabiliza pela primeira vez uma *saída brasileira* na expressão literária de língua portuguesa⁶¹.

Probablemente la figura de Gregorio de Matos en el Brasil se corresponda con la de Sor Juana en México, porque al igual que en la obra de la décima musa existe ya una apropiación del modelo y una recreación personal del mismo. Lo cual supone una transgresión, un ir más allá de los límites. Avila define la obra de Gregorio de Matos como abierta estéticamente y semanticamente, vuelta siempre hacia la urgencia comunicativa, además de que traduce ejemplarmente el proceso de apropiación del lenguaje y de la realidad, que es a fin de cuentas el proceso del barroco brasileño. La obra de Matos introduce en el naciente proyecto literario brasileño una serie de elementos que actuarán de manera constante en su evolución. Elementos apropiados a partir del modelo protugues, o asimilados de algunos otros factores externos, pero a partir de una perspectiva creadora

⁶¹.- *Ibid.* p. 31

nueva. De tal forma que es posible visualizar en ella una postura que podría definirse como ya brasileña. Dichos elementos pueden resumirse de la siguiente manera:

- 1) Lenguaje de postura abierta.
- 2) reacción al impacto tropical.
- 3) Búsqueda de una fantasía autónoma.
- 4) Concepción contradictoria de lo real.
- 5) Tensión de dilaceración existencial.⁶²

Avila propone una vigencia prolongada de estos parámetros o *paideuma* barroquista, que sólo se saturarán hasta que el proyecto literario brasileño se encamine hacia otro ciclo.

Haroldo de Campos, por su parte, en la entrevista mencionada páginas atrás, habla acerca de la explosión barroquista, no sólo la brasileña, sino también la ibérica, de la que se encontraban muy cerca los poetas concretos. El entrevistador menciona también la naturaleza barroca de los portugueses, la tendencia a ver las cosas desde distintos ángulos, simultáneamente, como dentro de un prisma barroco.

3.2.3. EL NEOBARROCO DEL SIGLO XX.

Tanto a Lezama Lima como a Haroldo de Campos les corresponde un lugar pionero en la acuñación del término y del concepto neobarroco. Desde distintas vías los dos llegan a dicha conceptualización, ayudados por una gran intuición poética, así como por un vasto conocimiento de la literatura y un riguroso ejercicio crítico.

⁶² - *Ibid* p 32

Por lo que respecta a la labor iniciada por Haroldo de Campos en este sentido, él mismo señala la atención sobre un artículo-manifiesto publicado en julio de 1955 en el *Diário de São Paulo*: "A obra de arte aberta".⁶³ En él comenta las contribuciones a la poesía moderna de poetas como Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings, cuyos aportes compara con los procedimientos musicales de Webern (a su vez retomado por Pierre Boulez), así como los móviles de Calder (sintaxis espacial). En fin, se trataba de una especie de resumen de las posibilidades creativas que se desplegaban para la nueva poesía, en varios planos: el léxico (las conquistas obtenidas desde el simbolismo hasta el surrealismo así como el "imaginismo poundiano, la poética de las esencias y medulas o de la definición precisa")⁶⁴, igualmente en el plano de una posible sintaxis estructural. Asimismo menciona en dicho texto la concepción de Pierre Boulez sobre la obra de arte perfecta, cerrada, y a partir de ello enuncia su concepto de *obra de arte abierta*, lo que Haroldo de Campos califica como un barroco moderno. Un neobarroco que pudiera responder a las "necesidades morfológico-culturales de la expresión artística contemporánea".

Aquí, señala Haroldo, el hecho de que el concepto de obra de arte abierta fue formulado mucho antes que Humberto Eco escribiera un libro sobre este tema. Como segundo punto señala que la noción del neobarroco se anticipa por varios años a los conceptos elaborados por Severo Sarduy sobre este mismo rubro. En una nota a pie de página apunta que Andrés Sánchez Robayna lo menciona como el primer escritor

⁶³.- "De la poesía concreta a *Galaxias y Finsmundo* en Horacio Costa (comp.) *Estudios brasileiros*.

⁶⁴.- *Ibid.* p. 148

latinoamericano que utiliza el término neobarroco para referirse a las "necesidades morfo culturales de la expresión artística contemporánea"⁶⁵, ya que el ensayo de Sarduy se publicó en 1972 y el de Campos en 1955.

Haroldo de Campos por otro lado, reconoce una nota barroquizante en sus primeros poemas concretos.

Lezama Lima, por su lado, en *La expresión americana* presenta su visión acerca del barroco en América Latina, la cual es comentada por la autora de esta edición crítica, Irlemar Chiampi⁶⁶, quien en el apartado "La centralidad del barroco", correspondiente a la introducción nos dice lo siguiente acerca de este punto: el barroco en la obra de Lezama Lima figura en la fábula de nuestro devenir como un auténtico comienzo y no como un origen, una forma que renace para generar de nuevo el hecho americano. Por ello sitúa el comienzo de América en el siglo XVII, un comienzo literario y artístico. La revisión crítica que realiza Lezama del barroco, asegura Chiampi, se estaba ya gestando en la obra de algunos estudiosos sobre cuestiones coloniales. Sin embargo muchos de ellos apuntaban hacia una unidad originaria espiritual entre España y América. Lezama, por el contrario, piensa que dicha unidad en América se ha ido convirtiendo en diversidad.

Por otra parte, propone que el verdadero barroco se realiza en América, afirmación que Irlemar Chiampi califica de excesivo americanismo. Esta primacía es justificada por Lezama Lima gracias a un sentido revolucionario atribuido a la estética barroca, sentido

⁶⁵.- *Ibid* p. 50

⁶⁶.- Lezama Lima, José. *La expresión americana*, edición crítica de Irlemar Chiampi (1993)

que también es enunciado por Severo Sarduy en su ensayo sobre el neobarroco. Para Lezama se trata de una política subterránea de contraconquista. El barroco americano basa su singularidad en la correlación de dos categorías estéticas complementarias: la tensión y el plutonismo. La tensión representa para Lezama una especie de marca formal del barroco americano, ya que en éste se combinan elementos diversos hasta conformar una unidad en vez de sólo yuxtaponer o acumular elementos como en el barroco europeo. Se reúne, se armoniza en la búsqueda de un símbolo.

En cuanto al plutonismo:

Corresponde al contenido crítico del barroco americano en tanto correlato de la tensión formal. Si tenemos en cuenta que lo plutónico alude al magma ígneo, formador de la costra terrestre y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es 'el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica', porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural. El plutonismo americano sugiere, así, que esa ruptura proviene de la *poiesis* demoníaca del americano ejemplar de Lezama, si verificamos que etimológicamente 'diablo' viene del griego *dia-ballein* (separar, romper).⁶⁷

Lezama Lima a la par que concibe el barroco como una fábula del renacimiento de América introduce también una innovación pionera en el terreno de la crítica de los años cincuenta: la proyección del barroco a la época contemporánea. Según Irlemar Chiampi, es él quien formula:

la continuidad estética del barroco en la literatura americana de la segunda posguerra, propuesta que solo en los años sesenta y setenta ganaría notoriedad internacional con Alejo Carpentier y Severo Sarduy.⁶⁸

⁶⁷.- *Ibid* p. 26

⁶⁸.- *Ibid*

En efecto, en una de las conferencias dictadas en la Universidad de la Habana, *La curiosidad barroca*⁶⁹, Lezama hace hincapie en la diferenciación de un barroco americano y un barroco europeo, el cual tendría una acumulación sin tensión y una asimetría sin plutonismo, características que por tanto aplicaríamos en sentido inverso al barroco americano: una acumulación con tensión y una asimetría con plutonismo (en cuanto a los conceptos de tensión y plutonismo, asegura Irlemar Chiampi que son conceptos inventados por Lezama para referirse exclusivamente al barroco americano).

Considera asimismo al barroco americano buen amigo de la Ilustración y ejemplifica con Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora. Sor Juana aprovecha la quinta parte del *Discurso del método*, en el *Primer sueño*, su barroquismo la lleva a un afán de búsqueda del conocimiento universal, lo que la emparenta directamente con la Ilustración. Carlos de Sigüenza y Góngora por su lado, representa el arquetipo del hombre barroco en "genio y figura"⁷⁰.

Posteriormente traspala los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, los cuales apunta Irlemar Chiampi en una nota pie, según la tesis de Weisbach fueron fundamentales en la formación del espíritu barroco, pero indica también que subordina dicha tesis a la de Worringer, quien da mayor importancia al concepto de "voluntad artística". Dichos ejercicios, dice Lezama, parecen descansar en dos subordinaciones esenciales, dos subordinaciones concéntricas: El hombre es para Dios, así como todas las demás cosas

⁶⁹.- Incluida en *La expresión americana. Op. Cit.*

⁷⁰.- *Ibid.* p. 90

creadas sobre la faz de la tierra son para el hombre. El hombre es para Dios si éste disfruta de todo el universo, como en un banquete, cuya meta es Dios. En seguida invita a desfilar al banquete literario barroco a la pluma de varios escritores, desde Francisco Sebastián Medrano, pasando por Sor Juana, Gongora, para llegar a Leopoldo Lugones, quien, nos dice, salta del barroco de la edad aurea para demostrarnos que en nuestros dias el barroco tambien se hace imprescindible. Culmina el desfile con Cintio Vitier. Aquí Irlemar Chiampi anota que Gerardo Diego en su *Antología Poética* hace trascender el barroco gongorino hasta el modernismo hispanoamericano. Lezama retoma dicha propuesta, y por ello proyecta el barroco hasta su compañero de generacion, Cintio Vitier.

En torno al banquete barroco, dice Lezama, se mezclaban alternadas una y otra bisagra, y hay un dimension que nos corresponde *nenime discrepante* a la del sueño, donde la obra de Sor Juana, así como el lenguaje poetico alcanza la plenitud de su epoca. Remarca Lezama Lima que es la primera vez que una figura americana descuella en el mundo hispánico (opinión que coincide de alguna forma con la de Octavio Paz citada unas paginas atrás) al mismo tiempo que se refleja ya la influencia del mundo americano en el hispanico. Del *Primero sueñonos* dice es lo mas opuesto a un poema de los sentidos:

está hecho enfrentándose con la primera retirada de la naturaleza en la noche, y con el viaje secreto de nuestras comunicaciones con el mundo exterior de las moradas subterranas.⁷¹

Al compararlo con *Las soledades* encuentra un *tempo* lento muy distante de la majestuosidad vivaz del poema gongorino.

⁷¹. - *Ibid* p. 95

Asegura Lezama que la grandeza de un poema no reside en la habilidad o extañeza de su manufactura, sino en la extensión ocupada por un tema de esa totalidad, como la vida y la muerte sin puntos intermedios.

Por otro lado, el poeta cubano enfatiza la importancia de los mitos que se relacionan con los infiernos, así como la utilización de los mismos como una metáfora del conocimiento, "afán faustico", al final de cuentas. Irlemar Chiampi anota aquí que Lezama no se fija en lo que está detrás del poema (fuentes, influencias, etc.) sino en lo que está delante, es decir la modernidad, ya que "enfatiza sutilmente aun el imaginario 'plutonico' que lo anima, orientando así el texto para el eje crítico-interpretativo que atraviesa todo el ensayo: el hecho americano como expresión del "demonismo moderno".

Más adelante profetiza Lezama que en un tiempo futuro, cuando los poemas se estudien como "cuerpos vivientes o dimensiones alcanzadas" se estudiara:

la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, la de la muerte en el poema contemporáneo de Sor Juana. El sueño y la muerte alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico. Vossler señala en Sor Juana en una frase de rica resonancia, su diletantismo intuitivo. El poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre el con procedimientos aun no cabales para llevarlos a una forma viviente.⁷²

La unión aparente o subterránea entre la muerte y el sueño, el tratamiento del tema, así como ciertos procedimientos y el tema en sí: la muerte que es sueño y el sueño que es muerte.

Por lo que respecta al diletantismo intuitivo, puede ser esencialmente la intuición poética que le hace saltar fases al poeta en la elaboración del texto:

⁷².- *Ibid* p.

Del *sueño* de Sor Juana a la *muerte* de Gorostiza hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar estos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia, de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler, ambos tienen una dimensión, que solo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectivas poéticas de más resuellos y complicados concéntricos.⁷³

3.2.4. CARACTERÍSTICAS DEL NEOBARROCO.

Por lo que respecta a la teorización que Severo Sarduy elabora en su ensayo "El barroco y el neobarroco", inicia su abordaje analizando la etimología de la palabra, la gruesa piedra irregular:

la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra -barrueco o berrueco-, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; (...)⁷⁴

En cuanto a las circunstancias históricas y culturales, científicas y religiosas que lo originaron dice lo siguiente:

La iglesia complica o fragmenta su eje y renuncia a un recorrido preestablecido, abriendo el interior de su edificio, irradiando a varios trayectos posibles, ofreciéndose en tanto que laberinto de figuras; la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad -foso, ríos, murallas-; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse. Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y, finalmente, Dios mismo ya no será una evidencia central, única, exterior, sino la infinitud de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de las monadas.⁷⁵

⁷³- *Ibid* p. 98

⁷⁴- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura* (Cesar Fernández Moreno (coord). (1992). p.167

⁷⁵- *Ibid* p. 168

Y en vista de la amplitud de conceptos y definiciones en torno al barroco, Sarduy decide en su ensayo reducir el término en vez de ampliarlo, para lograrlo enumera una serie de características entre las que se cuentan:

1. Lo barroco: que sería propiamente la conceptualización y etimología del barroco citada líneas arriba.

2. Artificio: en este punto Severo Sarduy cita a Eugenio d'Ors para disentir con él, ya que éste último define el barroco como el retorno a lo primigenio, como una inmersión absoluta en el panteísmo. Sarduy se opone a dicha conceptualización y afirma que, por el contrario, el festín barroco es la apoteosis del artificio.

Al igual que en Lezama, encontramos nuevamente la metáfora del barroco como un banquete, un festín para deleite de los sentidos, donde las palabras y las figuras se ofrecen ante los ojos del lector, invitándolo a saborearlas, a disfrutarlas hasta su quintaesencia, aunque al final del juego solo se tropiece con el desengaño del artificio.

Por otro lado, distingue tres mecanismos de dicha artificialización, presentes en algunos textos de la literatura latinoamericana:

a) La sustitución. Consiste en substituir a nivel de signo, el significante correspondiente a un significado determinado, por otro totalmente alejado en términos semánticos, pero que dentro del contexto del relato funciona plenamente:

Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir metáfora, distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hiperbole, cuyo 'desperdicio' veremos que no por azar es erótico.⁷⁶

⁷⁶.- *Ibid* p. 170

Ejemplifica este procedimiento en *Paradiso* de Lezama Lima.

b) La proliferación. Se manifiesta por medio de la obliteración de un significado en particular, pero no implica el reemplazo por otro término, aun cuando como en el caso del mecanismo anterior se encuentre alejado del primero, sino más bien por una serie de significantes:

que progresa metonímicamente y que termina circunscribiéndose al significante ausente, trazando una órbita⁷⁷ alrededor de él, órbita de cuya lectura -que podríamos llamar lectura radial- podemos inferirlo.⁷⁷

Aquí menciona como modelos de este procedimiento a Alejo Carpentier en *El siglo de las luces*; Pablo Neruda en *Canto general* y a João Guimarães Rosa en *Grande sertão: veredas*, quien funde en un solo proceso la sustitución y la proliferación.

c) La condensación. Se trata aquí de la unificación de los significantes, de la escenificación de los mismos, pero dentro del espacio de la memoria, en el exterior de una pantalla o un cuadro. Uno de los mejores exponentes de este procedimiento sería en el terreno de la literatura Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres y Cuerpas divinas*; asimismo este procedimiento es utilizado en las artes visuales: el cine, la pintura, etc. Es decir se trata de figuras que se superponen pero no con el fin de lograr un simple encadenamiento sino como la búsqueda de una metáfora.

3. Parodia: Sarduy aclara que aplica este concepto al barroco latinoamericano, en el mismo sentido que le otorga Mijail Bajtin, la recreación a partir de un modelo. Esto a su vez remite a Sarduy a la intertextualidad, la cual se da como un producto de la interacción de

⁷⁷- *Ibid*

distintos estratos, así como de diversas estructuras lingüísticas, provenientes a su vez de otros textos y que establecen un diálogo en determinada obra. Estos elementos le dan pie a Sarduy para trazar una semiología del barroco latinoamericano.

a) La intertextualidad, constituida por dos tipos principalmente, *la cita y la reminiscencia*. El primero sería la superposición de un texto extranjero al texto pero en el plano superficial a manera de *collage*. Por ejemplo García Márquez en *Cien años de soledad* recurre a dicho procedimiento. En el segundo, el texto extranjero se incorpora plenamente sin dejar huellas, transformando la construcción del texto receptor.

b) La intratextualidad. En este punto Sarduy agrupa todos los textos en filigrana que participan intrínsecamente de la creación *escriptural* "escritura entre la escritura".⁷⁸ Señala tres tipos: los *gramas fonéticos* serían aquellos juegos que se establecen en el nivel fónico, las letras que permiten un significado determinado en la lectura lineal de la página, pero que también pueden permitir otros juegos, otras significaciones. Sería el caso del anagrama, el caligrama, el acrostico, el butrofedon, etc. Los *gramas semicos* son aquellos significados a los que nos remiten las líneas de un texto, aun cuando no estén explícitamente presentes en él, pero se encuentran en estado de latencia, "idiom reprimido", una especie de perifrasis, de significación de lo ausente. Los *gramas sintagmáticos* se constituyen como una especie de tautología, aun cuando las cadenas sintagmáticas tanto al interior del discurso como en la totalidad del mismo no hacen referencia a ninguna otra obra, como tampoco a la obra misma, sino que dicha tautología

⁷⁸ - *Ibid* p. 178

se produce a partir de la gramática que sostiene a la obra, los códigos sobre los cuales se cimienta.

4. En la última parte concluye con otros elementos para completar dicha semiología.

a) Erotismo. El lenguaje barroco se regodea en la abundancia, en el desperdicio, asegura Sarduy, un adentrarse en el lenguaje en busca únicamente del placer, no hay la intención de transmitir un mensaje, lo cual le otorgaría un función reproductora, solo la búsqueda de la belleza, del placer que proporcionan las palabras:

Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje -somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura.⁷⁹

b) Espejo. El barroco europeo y el barroco colonial se producen como imágenes de un mundo en movilidad y fuera de su centro, en cambio el neobarroco del siglo XX plantea Sarduy "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto", es también imagen del desequilibrio, reverberación de un saber abierto a la discusión, consciente de su posible destronamiento.

c) Revolución. En fin que esta serie de subversiones: la metafóricación del orden discutido, la transgresión de las leyes, la imposibilidad de instauración, convierte al neobarroco en un arte revolucionario.

Adriana Méndez Rodenas agrega lo siguiente en su estudio sobre la escritura neobarroca de Sarduy: la teoría del estilo neobarroco se sustenta en el principio básico de

⁷⁹.- *Ibid* p. 182

la parodia⁶⁰. Tal impulso paródico a su vez, se constituye en una de las constantes de la ficción sarduyana. En el neobarroco, al igual que en el barroco, el carácter paródico está marcado por el hecho de que bajo el texto hay un modelo: Mendez Rodenas plantea aquí que el barroco de Sarduy es heredero del conceptualizado por Lezama Lima, así como de las definiciones elaboradas por él. Su estilo caracterizado por la "proliferación casi vegetal de formas" constituye para Sarduy el ideal y sobretodo el fundamento del neobarroco americano.

Sin embargo, esta concepción de barroco, asegura Medez Rodenas, se contrapone a la teorizada por Alejo Carpentier, de analogía con la naturaleza. Sarduy pues, construye su teoría basándose en muchas de las aseveraciones de Lezama Lima, así como en la lectura cultural del universo americano, y en el barroco como imagen de un contexto, compuesto a su vez, por otros textos.

La bibliografía sobre el neobarroco no es muy abundante. No ocurre lo mismo con el barroco donde encontramos una gran diversidad de opiniones, de abordajes así como de interpretaciones, por ejemplo la discrepancia en torno a la conceptualización del manierismo, como época cultural diferente al barroco. Por tanto habrá que realizar una breve revisión sobre este tema en aras de obtener una visión completa de las características de esta época cultural y literaria.

3.2.4. MANIERISMO Y BARROCO.

⁶⁰.-Mendez Rodenas, Adriana. *El neobarroco de la transgresión* (1983).

Emilio Carrilla define el manierismo como una época intermedia entre renacimiento y barroco. Para ello se basa en una larga revisión bibliográfica acerca del manierismo y el barroco⁸¹. Menciona especialmente la postura de Robert Curtius quien en su libro *Literatura europea y edad media latina* habla acerca de las oposiciones entre las corrientes artísticas clásicas y anticlasicas, las cuales generalmente se designan con el término barroco. Curtius propone entonces denominar con el vocablo manierismo todas las tendencias opuestas al clasicismo. Carrilla apunta aquí que un discípulo de Curtius, Gustav R. Hocke, respalda con otros argumentos la postura del crítico alemán en su libro *El mundo como laberinto*.

Carrilla no concuerda con dicha postura y se inclina por una clara distinción e individualización entre el manierismo y el barroco como estilos de época diferentes, y expone en cuadros esquemáticos las características que a su parecer son las esenciales del renacimiento, manierismo y barroco. Transcribo solamente las de los dos últimos.

MANIERISMO.

- Anticlasicismo.
- Subjetividad, intelectualismo.
- Aristocracia, refinamiento.
- Ornamentación (excesiva).
- Dinamismo (movimiento y torsión).
- Medievalismo (o goticismo).

⁸¹-Carrilla, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispanicas*. Biblioteca Románica Hispánica. (1983).

(Como complemento experimentación, arte por el arte y predominio de la fantasía).

BARROCO.

- Límite borroso entre Clasicismo y anticlasismo.
- Predominio de valores religiosos contrarreformistas.
- Dinamismo (menos forzado que en el manierismo).
- Contención (determinada particularmente por vallas políticas y religiosas).
- Realismo (con inclinación a lo feo y lo grotesco)
- Populismo (con mayor captación popular que en el manierismo).
- Monumentalidad y pomposidad.
- En fin, continuidad o aprovechamiento de ciertos caracteres manieristas.

Aclara también que hay una cercanía entre las características del manierismo y barroco, lo que ha propiciado la confusión o la negación de una distinción entre uno y otro, así como la generalización bajo el término barroco. Carrilla considera que con los rasgos expuestos queda bien esclarecido el perfil de cada uno.

Dentro de la crítica literaria hispánica está más generalizado el uso del vocablo barroco, aun cuando el de manierismo también se utiliza pero en menor medida. Sin embargo me parece de suma importancia no pasar por alto un texto fundamental dentro de la crítica de arte contemporánea, así como para los objetivos de este trabajo, me refiero a la obra de Gustav R. Hocke: *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual.*

3.25. EL MUNDO COMO LABERINTO.

El mundo como laberinto, frase que engloba toda una concepción del arte y la cultura, es el subtítulo con que Hocke signa su libro. en él al igual que Lezama y Haroldo de Campos, así como Sarduy, propone la extensión de una época literaria hasta la edad contemporánea, pero en este caso desde la perspectiva del manierismo, retomando para ello la propuesta de Curtius esbozada líneas atrás⁸².

El autor escudriña primero en el sentido de la *maniera* (vocablo italiano del cual se deriva manierismo) y afirma que para ello hay que recurrir casi necesariamente a un tipo humano y a una serie de "documentos culturales" que evidencian las múltiples conexiones de este tiempo presente con la época cronológica del manierismo. Hace comparecer entonces al Parmigianino, al cual define como el auténtico fenotipo manierístico, porque en su *Autoretrato con espejo convexo* nos expone ante los ojos una experiencia vaporosa del mundo, como si se mirara a través de un espejo, en medio de brumas: se trata de un acercamiento a la realidad, con la conciencia de que no es totalmente real todo lo que se observa. Esta captación del mundo se realiza a una edad muy temprana y lleva a Parmigianino a una toma de conciencia y a una resignación prematura. A este respecto hay que mencionar como un buen ejemplo de este diálogo establecido entre diversas épocas, el poema *Self-Portrait in a Convex Mirror* de John Ashbery, el cual se basa en este cuadro de Francesco Mazzola, el Parmigianino, pero reactualizado en el ámbito de la cultura contemporánea⁸³.

⁸² - Hocke R., Gustav. *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual. El mundo como laberinto*. (1961).

⁸³ - Para ahondar sobre este tema, consultar la tesis de maestría de Irene María Artigas Albarell: *Retratos en espejos convexos* Facultad de Filosofía y Letras, (1995.)

En el caso de los poemas que nos ocupan probablemente el mundo sea concebido como un laberinto. En cierta medida son una especie de universo laberintico y esto es mas cierto en el laberinto poético del creador (éste nuevamente se torna en dios), el cual sin embargo tiene una estructura y una gran logica interna. Los lectores nos sumergimos a veces en el poema como Dedalo e Icaro, para perdernos en el, pero tambien para disfrutar intensamente ese sumergimiento inacabable entre las lineas del poema.

Más adelante el autor cita a Emanuel Tesauro, quien se pregunta en un de sus obras "¿Qué es un poeta?" En el prologo de la misma responde que el ingenioso talento: "Separa antes de unir. Se puede ser todo menos sencillo. Verdadero poeta es quien es capaz de unir lo más dispar"⁸⁴. Este concepto sera precisamente el mas difundido del manierismo. Por ejemplo el poeta italiano Giambattista Marino hablaba acerca del mismo concepto: el fin supremo del poeta es la maravilla. Y este aspecto le permite a Hocke tender un puente hacia el Surrealismo, ya que Breton declara en el *Manifiesto del Surrealismo*:

Lo maravilloso es siempre bello, cualquiera que sea la maravilla, es mas, solo lo maravilloso es bello.⁸⁵

Hocke se pregunta retoricamente como surge lo maravilloso en el Surrealismo y dice que Breton acudio a Reverdy, quien coincide casi literalmente con Tesauro en cuanto al concepto de la imagen, porque asegura que esta es una pura creacion del espiritu nacida no de la comparacion sino de la aproximacion de dos realidades mas o menos distantes

⁸⁴- *Ibid* p. 26

⁸⁵- Citado por Hocke. *Ibid*

entre si, entre mayor sea la distancia entre una y otra, mayor sera la fuerza de la imagen. Lautréamont habia afirmado antes que solo la union de lo dispar produce la belleza. Por su parte Baudelaire afirmaba que lo irregular, lo inesperado, lo sorprendente son notas esenciales y características de lo bello. Gracian por su lado definio el juego metafórico de conceptos como un acto intelectual por medio del que se establecen relaciones entre las cosas. De igual forma Hocke asienta otra analogia con Rimbaud, cuando Tesauro alaba al ingenioso poeta que es capaz por medio de la palabra de convertir "una ciudad en un águila, un hombre en un leon, una zalamera en un sol".

Tesauro, asegura Hocke, nos coloca en el limite extremo de la fase manierística entre el Renacimiento y el Alto Barroco.

Ya en Leonardo se advierte el enigma de la contradiccion que poco a poco se va convirtiendo en alucinacion: su febril actividad controlada al mismo tiempo por un riguroso intelecto:

Entre el hombre y el mundo se abre una brecha. La mirada se enzarza en un laberinto indescifrable. Precisamente eso, el laberinto va subyugando cada dia mas a Leonardo.⁶⁶

La belleza se transforma en una gracia llena de misterios. Rafael mismo en los palcos del diluvio universal patentiza un afan de abstraccion, el regodearse en lo atrevido, una inclinacion hacia la fuerza magica tanto de la belleza como del *gozzia* lo horrible.

Sin embargo, el paso decisivo del Renacimiento inicial al posterior, al de la "expresion manierista" se dara definitivamente con la obra de Miguel Angel, quien parece conocer:

⁶⁶.- *Ibid* p. 29

simas infernales mas profundas que el Dante, se va a quebrar el concepto clasico de la armonia y su estrecha tecnica racional. El movimiento dramatizante, la expresion del contraste llevados al maximo por medio de ocurrencias desconcertantes en la composicion. (...)»⁸⁷

Precisamente, entonces pronuncia Miguel Angel lo que al decir de Hocke constituye un verdadero manifiesto futurista: "Si pingo col cervello non con la mano" ("Se pinta con el cerebro y no con la mano"). En sus ultimas obras Miguel Angel se pinta a si mismo como un fracasado, desengañado del mundo que lo circunda con su ruido, su pompa y su autosatisfaccion; la fama tambien le trae amarguras profundas porque le muestra con mayor crueldad los engaños del mundo. De esta forma entre 1515 y 1525 en Florencia surge la primera "avanzadilla" moderna con artistas como Miguel Angel, Pontormo, Rosso, Beccafumi, Bronzino, terriblemente desengañados todos ellos, entre el "impulso equilibrador y un hambre intelectual por las formas magicas del mundo".

-El manierismo, plantea Hocke, tiene una importancia fundamental para la Edad Moderna, porque con el surge una nueva concepcion, una nueva sensibilidad, un nuevo gusto y sobretodo una nueva postura intelectual y principalmente espiritual.

El manierismo como tendencia anticlasica se repite cíclicamente a lo largo de la historia del arte, y ha adquirido mayor vitalidad, segun Hocke, gracias a los experimentos de los modernos desde Cezanne hasta Klee.

Hocke traza brevemente la trayectoria de esta tendencia artistica: surge antes de 1520, influye en el barroco, resurge de nueva cuenta en el Romanticismo y remite nuevamente en algunas tendencias artisticas contemporaneas entre 1880 y 1950.

⁸⁷.- *Ibid* p. 30

La figura de Jacopo da Pontormo, es tomada como representación de este nuevo tipo de sensibilidad. Hocke lo sitúa como el primer evadido del armonico mundo renacentista, y relata que en el diario de este pintor, se hace alusión constante a la fuerza inquietante y secreta de la luna y la noche. Saturno era el signo de la genialidad, así como de la obsecación, del crimen y la locura. Por tanto la tristeza saturnal era una melancolía creadora. Todo lo cual define para Hocke, una de las características psicológicas fundamentales del hombre manierista: "genial, melancólico, subjetivo, bizarro"⁸⁸ Se trataba en suma, de personajes llenos de contrastes que siguen actuando en el barroco. El lugar de Pontormo en este contexto, dice Hocke, es de gran predecesor.

Otro de los aspectos esenciales trabajados por este autor, y que forma parte del título de su libro, es precisamente la concepción del mundo como laberinto.

El universo desde este punto de vista se concibe como el laberinto poético de Dios, la obra artística sería entonces el laberinto poético del artista.

Hocke habla en este punto, de un culto laberíntico de la humanidad, el cual ilustra con una breve genealogía sobre este tema. El esoterismo asimismo se constituye como un motivo central en el arte y la literatura manierística de todos los tiempos.

El abstracto entrelazado laberíntico se convierte en un plano del misterio en un signo criptográfico de la anquísima imagen del 'nudo de los mundos', conforme a la fórmula de Dante en el canto 33 del Paraíso: *formata universaliter di questo nodo* Una vieja imagen gnostica que transmitida más tarde por el Neoplatonismo, surge de nuevo hacia 1500 en Florencia en conexión con problemas metafísico-filosóficos: El 'hilo dorado' de Platón, la 'cadena dorada' de Homero, Marsilio Ficino denominaba a la luz *vinculum universi*. El cosmos está según Hermes Trismegistos, entrelazado como un (abstracto) vestido: *quasi vestitum contexta*. Frases y sustantivos son 'nudos'.⁸⁹

⁸⁸- *Ibid* p. 37

⁸⁹- *Ibid* p. 190

Aparejada con esta cuestion, tambien plantea la nocion de que: *Las rodeas conducen al centro*. Y anota en este apartado que la preferencia por la inaccesibilidad, por las metáforas parádójicas, así como la extravagancia, tiene origenes pansofisticos.

Por otro lado, uno de los puntos esenciales del laberinto entre las culturas antiguas, dice Hocke, es que en el se concreta "una metáfora 'unificadora' de lo previsible y de lo imprevisible del mundo"⁹⁰. El rodeo entonces, lleva al centro y solo por medio de el se llega a la perfeccion.

Ahora bien, despues de esta breve exposicion, habria que remitirnos a un origen de problematizacion comun del barroco y del manierismo, porque en tanto que epocas culturales diferenciadas tienen al mismo tiempo diversos puntos de confluencia. Veamos:

Los alienados y evadidos del mundo renacentista de los que habla Gonzalez Echeverria, al referirse al barroco, coincide con lo planteado por Hocke cuando menciona a Jacopo da Pontormo, el primer evadido del mundo renacentista y el gran predecesor de los grandes manieristas y lo define como un fenotipo, una personalidad tipica del manierismo. Este seria uno de los puntos de union importantes y que desemboca o a veces va de la mano con el desengaño. La conciencia de crisis epocal, es tambien otra de las causas de dicha actitud.

⁹⁰- *Ibid*

Asimismo la figura de Góngora es citada por casi todos los estudiosos del barroco como una de los grandes exponentes del periodo. Hocke por su parte lo ubica como el gran manierista por excelencia.

La unión de los contrarios juega un papel preponderante en ambas tendencias. En la lírica manierística estos no deben perder su individualidad, para lograr una armoniosa representación ideal, en el sentido clásico⁹¹.

Por otra parte también hay que remitirnos a un mismo origen, que se evidencia en ciertas referencias, por ejemplo, Hocke cita a Eugenio D'Ors, casi en el mismo párrafo que Sarduy lo hace, el primero para definir al manierismo y el segundo para el barroco:

El manierismo en cuanto no solo trata de ser 'moderno', implica además, como sabemos por Eugenio D'Ors, una 'nostalgia del paraíso perdido', pero nunca la seguridad de lograr participar de él en este 'valle de lágrimas'. Como un inacabable contrapunto vibra en lo a-rítmico y antimelódico del manierismo un "leitmotiv": la representación esotérico-pitagórica de los mundos 'en superior armonía' a pesar de sus oposiciones, los *Harmonici Mundi* Kepler.⁹²

Asimismo, el significado etimológico que refiere Hocke nos habla de esta procedencia común (el cual señala posteriormente Sarduy en su estudio sobre el barroco⁹³):

Puesto que la concha encarna con frecuencia lo 'irregular', convertido en forma, pertenece a ella, como es sabido a los motivos preferidos de los manieristas tardíos. Una concha esconde aquella oblicua perla 'irregular'. *Barrocco*, que, según se dice, dio nombre al 'Barroco'. El tardío estilo manierista 'barroco' - 'rococo', toma su nombre de la voz francesa *rocaille* Elipseide (huevo), 'irregularidad' (concha), se enlazan como un emblema que misteriosamente apunta a formas del futuro. (...) ⁹⁴

⁹¹.- *Ibid* p. 234

⁹².- *Ibid* p. 261

⁹³.- Cfr. el apartado del neobarroco en este mismo capítulo, p. 105

⁹⁴.- Hocke. *Op. Cit* p. 268

También anota una distinción importante entre el manierismo moderno y el de 1600. El Primero es a-histórico, el segundo a pesar de las pugnas constantes no abandonaba sus lazos religiosos.

Haroldo de Campos en la entrevista citada paginas atras, tambien hace mención a una idea manierista dentro de la linea planteada por Hocke: el ideal del libro absoluto, completo, con implicaciones a veces magicas y misticas que encuentra su espejo barroco en un cielo estrellado, el ideal mallarmeano por excelencia, declara Haroldo de Campos.⁹⁵ Y que de alguna forma representa en si mismo el laberinto, por el entrecruzamiento de recurrencias.

Al final de cuentas me parece que no existe un oposicion tajante entre manierismo y barroco; probablemente la habria en cuanto a la ubicacion cronologica, aunque tambien en este punto hay que mantener ciertas reservas. Quiza la diferencia fundamental residiria en cuanto a la actitud. Todos los rasgos anteriormente señalados son aplicables tanto al barroco como al manierismo, pero en este ultimo los mismos adquieren un mayor abigarramiento, alcanzan un grado extremo, y son llevados hasta sus ultimas consecuencias. Por otra parte, la utilizacion de los conceptos manejados por Hocke son bantante enriquecedores porque presentan una vision simultanea en retrospectiva y en perspectiva. La trascendencia que reviste dicha propuesta es precisamente el actualizar y redescubrir las tendencias del arte manierista en general, y plantearlas como el ascendiente directo de ciertas recurrencias formales, esteticas e incluso de concepcion del arte

⁹⁵.- Campos de, Haroldo. *Aspectos de poesia* (entrevista realizada por E. M. de Melo Castro). *Op. Cit.* p. 63

contemporáneo. Se trata de una especie de intertextualidad captada gracias a una gran agudeza crítica y a una sensibilidad intelectual. Si se pudiera establecer un paralelo podríamos decir que Hocke realiza la propuesta de Pound, en el terreno de la crítica del arte, en el sentido de recrear en el periodo contemporáneo los cometidos de creadores de épocas pretéritas, cuyas aportaciones a la cultura universal son de enormes dimensiones y que por eso mismo logran proyectarse hacia el futuro. Hocke teoriza acerca de un espacio donde conviven antiguos y modernos, donde es posible desentranar el diálogo que entablan unos con otros, y que da como resultado el mosaico de laberintos que son el arte y la cultura contemporánea.

Para los objetivos del presente trabajo creo de mayor utilidad limitarme a manejar el concepto de barroco, porque me parece un término más generalizado en la crítica literaria hispanica. Por otro lado dicho concepto implica muchas de las cuestiones manejadas por Hocke, en cuanto a sus planteamientos en torno al manierismo, cuya importancia es capital. Finalmente creo que la utilización de un vocablo u otro dentro del contexto que he referido a lo largo de este capítulo -la transcendencia tanto del barroco como del manierismo a la época contemporánea- no debe tender hacia la particularización porque cada uno de estos procesos se caracteriza exactamente por lo contrario, por su tendencia al dinamismo, la enorme movilidad, la dificultad de apresarios en definiciones certeras, y su recurrencia ciclica en distintos periodos históricos.

Haroldo de Campos resume a la perfección este tipo de procedimientos, al referirse a la búsqueda formal de los poetas concretos. Sin embargo considero que pueden aplicarse

en general a la cultura contemporánea y en específico a los poemas. objeto del presente trabajo:

Hoje em noso tempo, a arte é cada vez mais uma arte 'metalingüística', ou seja uma arte crítica. Então o poeta, por definição, faz contínuas operações críticas, e uma das conseqüências mais importantes deste fato - e que tem sido uma constante do trabalho da *poesia concreta* brasileira (...) - é aliar a perspectiva da invenção de formas novas a outra, complementar, a da revisão das formas do passado. Não porem de modo sentimental nostálgico. Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidades, sincrónico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem, num território a-temporal ou sobre-temporal, onde realmente existe e coexiste uma heurística geral de formas... então se sente com naturalidade Homero contemporâneo de Mallarme, Camões dialogando com Fernando Pessoa, os poetas barrocos saudando antecipadamente a poesia experimental...⁹⁶

Con lo expuesto hasta aqui me parece que el camino de acercamiento a los textos se clarifica, si los contemplamos a partir de la noción del laberinto. Así como en cuanto a los procedimientos de construcción verbal, emparentados con la idea de que los rodeos conducen al centro. Igualmente, el planteamiento del diálogo entre diversas épocas culturales abre otro abanico de posibilidades y de acercamientos.

Debo señalar nuevamente, que no pretendo encuadrar ninguno de los dos textos dentro de uno u otro concepto, sino que intento con ello, iluminar el camino hacia los poemas en cuestión.

⁹⁶. - *Ibid* p. 75

A fin de cuentas me parece que todas las concepciones vertidas en este capítulo nos permitirán un mayor vislumbramiento de los textos que se constituyen como horizonte de este estudio.

CAPITULO CUARTO.

4.1. EL BARROQUISMO EN DOS POEMAS QUE SE INVENTAN A SI MISMOS.

EL POEMA QUE SE DEVORA A SI MISMO COMO METAFORA Y ANTITESIS BARROCA EN LA LIRICA CONTEMPORANEA.

En el presente capitulo iniciare el abordaje de los textos objeto del presente estudio. El paralelismo que se traza entre ambos sigue ciertas lineas recurrentes que he enunciado en tres grandes apartados:

-El barroquismo, que a su vez subdividi en otras tantas secciones: El barroco, selva de palabras; el desengaño de la vida, páramo de espejos; las dimensiones del sueño; los circulos concéntricos, el laberinto, el caos; Dios y demonio, luz y sombra, la lucha y la union de los contrarios.

-El poema que se construye y se devora a si mismo. Metáfora y antitesis del poema critico. Planteamiento que a su vez comprende: Geofafia, la dimension metalingüística; la isla, el estanque, el vaso y el agua.

-El viaje escritural, donde se alude tambien al periplo del navegante; el naufragio espiritual y por último pleamar y bajamar: música y poesia.

Cada uno de estos apartados nos conduce a su vez por intrincadas veredas que en ocasiones nos es dado vislumbrar, por ello el análisis que ahora presento es un intento de acercamiento a tales senderos, tanto de estructura como de contenido. Iniciemos pues este viaje con la conciencia de que implica algunos peligros, pero sobretodo una aventura, la de la critica y la creación unidas.



4.1.1. EL BARROCO. SELVA DE PALABRAS.

Una de las cuestiones que se menciona con bastante frecuencia al referirse a *MSFe 12* es precisamente la del carácter barroco de ambos textos. Dicho barroquismo podría equipararse con una selva de palabras, un laberinto de imágenes que crecen o que en ocasiones surgen casi espontáneamente de cada poema. Esta propensión se refleja claramente en todas las construcciones barrocas, citaré sólomente dos: *Las Soledades* de Gongora y *El Primero Sueño* de Sor Juana. En ellos la forma se enlaza con el contenido, de ahí que ambos autores hayan recurrido a la silva como método de expresión, aun cuando los asuntos tratados por cada uno de ellos difieran en gran medida.

John Beverley en su nota preliminar a las *Soledades* asegura que hay una evidente congruencia entre la forma, es decir la silva, y la materia poética, la soledad confusa. Tal concordancia produce sobre el lector el efecto de hallarse perdido en una selva lingüística, sin márgenes aparentes, un laberinto de frases, dice, apoyándose en Leo Spitzer.¹ Por otro lado, Méndez Plancarte en su estudio introductorio a *El sueño* de Sor Juana habla acerca de algo semejante, la libertad que esta forma métrica otorgaba a Sor Juana, se ajustaba plenamente con su objetivo y recurre a Ezequiel A. Chavez para afirmar con él, que la forma misma del poema corresponde de manera atinada al estado mental, aparentemente caótico que representa, además de que contribuye a traducirlo.²

¹.- Beverley, John. Intr. y Ed. *Soledades* de L. Gongora. 1990, p. 11

².- Méndez Plancarte, Alfonso. Intr. y Ed. *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. 1989 p. XLIII

En *10y MSF* no se recurre a dicha forma métrica, aunque hay que señalar que en el caso de Gorostiza hubo un abrevamiento en la poesía del Siglo de Oro español, en específico un estudio profundo de la silva, a partir de la cual nace su verso libre.³ Incluso Norma González Aktories, afirma que *MSF* equivale a una silva, ya que predominan los versos heptasilabos y endecasílabos, aun cuando no estén rimados, pues esta forma métrica otorga dicha libertad⁴. Independientemente de ello, es posible encontrar una selva metafórica, construida a partir de imágenes, y con base en el lenguaje mismo sobre el cual se sustentan ambos textos. Las palabras van trazando significaciones y relaciones entrecruzadas, urdiendo un tejido, cuyos puntos se ordenan en diferentes niveles de estructura y significación. Este entramado ha sido explicado de diversas formas por la crítica, pero aun cuando a veces no se mencione expresamente, casi siempre se hace referencia al carácter barroco de los textos, a pesar de que esta caracterización no haya sido estudiada con amplitud en ningún estudio. Desde luego que existen honrosas excepciones, por ejemplo Murilo Mendes define certeramente el carácter barroco de *10*

Invenção de Orfeu o máximo documento literario da natureza barroca do Brasil. Esta obra genial não nasceu da planificação da brasilidade; por isso mesmo, na sua força caótica e dispersa, é uma poderosa imagem deste país afro-europeu que carrega uma antiga cultura para enriquecer suas nascentes bárbaras. (...)⁵

³- Comenlado por Edelmira Ramirez en *Jose Gorostiza... Op. Cit.* p. 5

⁴- Gonzalez Aktories, Norma. *Muerte sin fin y la musica* Tesis de licenciatura. p. 107

⁵- Mendes Murilo. Introducción a *Invenção de Orfeu* de Lima, p. 13

Maria Luisa Ramos ubica el carácter barroco del poema en dos elementos esenciales: la metamorfosis y el movimiento. Pero asegura que el poema se sitúa más allá y se emparenta con la obra de arte abierta.⁶

En *M* hay también una estrofa iluminadora acerca de este concepto de la selva de palabras en la cual se constituye el poema:

(...)
E na selva selvagem me sustenta.
Equilibra-me, ó força ascensionária,
voz inicial de meu sempre silêncio.

(IV.XXVIII, p. 182)⁷

Por supuesto que aquí el símbolo de la selva se instaure sobre una doble significación, porque es al mismo tiempo una alusión a la selva de Dante:

O poeta de eternas contingências
(eu me disse com a boca dos do inferno):
contar nao podem como linhas ido
parar na mesma selva tenebrosa,
lendo perdido a verdadeira estrada;
ó repetida viagem, sal constante
nos lábios e no pranto, no batismo
de quem nasce na lua em que vivemos.

(IV.XIX, p. 176)

Este procedimiento nos habla también de otra de las cuestiones que he mencionado frecuentemente a lo largo de este trabajo: el diálogo universal que el poeta establece con la cultura y con las grandes obras literarias. Aquí cabría recordar la tentativa enunciada por Haroldo de Campos que cite en el capítulo anterior.⁸

⁶.- Ramos, Maria Luisa. "Jorge de Lima". *Op. Cit.* p. 159

⁷.- Para ubicar con mayor facilidad la referencia a los múltiples poemas que conforman *M* con el primer número romano citare el canto correspondiente, la segunda cifra indicara el número de poema en cuestión, y en seguida señalare la página aludida. En el caso de *M* únicamente ubicare entre parentesis el número de página.

⁸.- Cfr. Tercer capítulo p. 121

En cuanto a *MSE* son también múltiples las menciones a la tendencia barroca del poema. Por ejemplo, tanto Méndez Plancarte como Lezama Lima lo equiparan con *El Primero Sueño* de Sor Juana⁹, en cuanto a los procedimientos verbales, a la hazaña en términos de lenguaje y de búsqueda poética, así como por la continuación de una tradición poética. La misma profusión de imágenes, de niveles significativos, estructurales y sintácticos dan cuenta de dicha intencionalidad. Se pudiera hablar por ello de una cierta oscuridad en el terreno lingüístico, unida al mismo tiempo a la deslumbrante claridad de las imágenes trabajadas. Las opiniones en este punto se bifurcan en dos posturas esencialmente, hay autores que sitúan tal dificultad en el nivel de las imágenes. Octavio Paz, por ejemplo, escribe lo siguiente sobre este aspecto:

La ambigüedad -gozne sobre el cual giran las puertas de todo poema- se expresa en esta poesía como claridad. A fuerza de transparencia la imagen tiende a hacer invisible la discordia interior. El carácter excepcional de su experiencia reside en que las fuerzas irracionales se vierten en formas cristalinas y abstractas. Bañadas en su propia luz, la poesía de Gorostiza se aísla y se niega. La 'dificultad' de *Muerte sin fin* reside en su claridad. Mas si es cierto que esta circunstancia ha impedido su entera comprensión, también lo es que sin ella el poema mismo no existiría.¹⁰

Otros críticos ubican dicha complejidad en el nivel sintáctico

A mi juicio, la dificultad estriba no en los 'múltiples y, acaso, infinitos significados' sugeridos por el autor de *Las peras del alma* sino en los recursos de estilo empleados por Gorostiza, como son la sintaxis (en momentos el sujeto 'desaparece' o al menos se tiene esa sensación), combinación de endecasílabos y heptasílabos con versos de arte menor, rimando en ocasiones a voluntad del poeta; alinado manejo de la prosopopeya; atribución de lo onírico en esquemas lógicos, conformando estrofas, concreción de lo indecible, o mejor, de lo impredecible, mediante el manejo de la hiperestesia y, principalmente, en la organización de sus materiales en cuanto a técnica y contenido (...)¹¹

Beatriz Garza Cuarón opina lo siguiente:

No me parece que Gorostiza, a diferencia de otros poetas muy complejos como Gongora, muestre una especial dificultad metafórica, puesto que la gran mayoría de sus imágenes son claras. En cambio, la

⁹ - Méndez Plancarte. *Op. Cit.* p. VII. Lezama Lima. *La expresión americana Op. Cit.* p. 98

¹⁰ - Paz, Octavio. *Comentarios a Muerte sin fin* p. 58

¹¹ - Wong, Oscar. *Una indagación sobre el hombre "Muerte sin fin"* p. 2

complejidad del mexicano (...) es sobretodo sintáctica, y poco tiene que ver con los llamados tropos literarios. Creo, en resumen, que la mayor dificultad de Gorostiza no radica en su temática (...) ni, tampoco, en sus procedimientos retóricos, en sus tropos (metáforas, paradojas, contradicciones, antitesis, etc.) sino, casi exclusivamente, en la prioridad tan alta que le da a la subordinación y a la coordinación, lo cual produce una extrema complejidad sintáctica.¹²

En fin, creo que ambos niveles tanto el metafórico como el sintáctico le otorgan al poema un determinado ciframiento, muy cercano al de la oscuridad propia de los textos barrocos, sin embargo la fuerza y los hallazgos poéticos nos los presentan, paradójicamente, con una nitida transparencia. Por otra parte considero que dicha multiplicidad de niveles constituye una selva tenebrosa, la selva de palabras que los procedimientos barrocos construyen. A continuación enunciare algunos de estos elementos, a partir de los cuales hay una gran coincidencia entre ambos poemas.

4.1.2. EL DESENGAÑO DE LA VIDA. PARAMO DE ESPEJOS.

Asomarnos a *MSFe* *10es* como asomarnos al reflejo de una imagen. Al espejo donde a su vez se duplican otras imágenes. El espejo que se erige como uno de los símbolos centrales en ambos textos, representa desde la óptica barroca el engaño de la vida. Así lo plantean tanto Sor Juana como Góngora, en varias de sus composiciones; Quevedo, Calderon de la Barca hacen otro tanto. Tal concepto se emparenta con la idea manierista que ilustra Hocke acerca del mismo objeto. El espejo del desengaño que nos muestra el reverso de la engañosa realidad natural, del mundo en general, pues éste no es más que un "laberinto de enredos, de falsedades y quimeras".¹³

¹².- Garza Cuarón, Beatriz. "Claridad y complejidad en *Muerte sin finde* José Gorostiza", p. 11142

¹³.- Hocke, R. Gustav. *El mundo como laberinto* Op. Cit. p. 195

Esta actitud propiciada por una conciencia de crisis epocal, se encuentra presente en las obras que nos ocupan. Lidia Neghme Echeverría señala el contexto social en medio del cual Jorge de Lima escribió *IO* y que según ella, se ve reflejado en la obra. Encuentra una actitud paragonable en Pablo Neruda y por ello afirma que los dos poetas reinterpretaron la América Latina a partir de las grandes guerras mundiales. Ambos hicieron una reflexión sobre las raíces del continente y por ello insistieron en la necesidad de crear una nueva visión de la epopeya en el siglo XX.¹⁴ Según esta autora, una de las preguntas que se desprenden de *IO* es, ¿qué hacer en medio de un mundo incompleto?:

(...) No poema XIII -Canto I-, o contraste com a acção dos poetas-teólogos, a vivência afro-brasileira geram a *amarçura do visio* do mundo. As forças exteriores, as pressões sociais, mostram que a voz do poema, sincretizada com Orfeu, *pode saber* quais os problemas do país, mas nada *pode fazer*. Isto é, perante o aniquilamento do mundo e a duplicação do real, propõe-se a *fé* na persistência.(...)¹⁵

En *MS* más que una conciencia de crisis epocal, se trata de un cierto nihilismo que permea todos los ámbitos vitales. Humberto Martínez al referirse al poema, señala que el nihilismo es una actitud moderna, impensable en otro momento histórico y otra cultura que no sea la de occidente.¹⁶ Apoyándose en Heidegger y Nietzsche define el nihilismo como un estado normal de la humanidad, además de un proceso determinado por la devaluación de los valores supremos.

En tanto actitud vital, dicho nihilismo en *MS* nos conduce nuevamente a una concepción desengañada del mundo y, a la vez, al engaño que todas las cosas terrenales representan. Y esto nos guía de nueva cuenta al concepto del espejo. No en balde muchos críticos al referirse al

¹⁴.- Echeverría, Lidia Neghme. "Algunas orientações poéticas em Invenção de Orfeu". pp.26-35

¹⁵.- *Ibid* p. 27

¹⁶.- Martínez, Humberto. "Hacia lo no dicho en Gorostiza", en Edelma Ramírez, Op. Cit. p. 257

poema, abordan este simbolo como uno de los elementos distintivos. Juan Malpartida, por ejemplo, lo define como "una suerte de laberintos y espejos".¹⁷

Otra interpretación posible es la que emparenta la imagen del espejo con el mito de Narciso:

(...)
lleno de mi -ahito- me descubro
en la imagen atónita del agua.
(...)
En la red de cristal que la estrangula,
allí como en el agua de un espejo,
se reconoce:
(p. 108)

A este respecto, Octavio Paz habla acerca de una modernización del mito de Narciso en su estudio sobre *MSF* incluido en *Las peras del olmo*

(...)A la criatura no le basta cantar a su vaso. Ella también es Narciso: quiere verse, quiere un ojo 'para mirar el ojo que la mira'.(...)¹⁸

Y en efecto, nos enfrentamos de alguna manera a la autocontemplación, al enamoramiento de la forma, que nuevamente al final solo nos conduce al nihilismo. En esta misma línea, Juan Malpartida equipara la conciencia poética en *MSF* con Narciso y Don Juan, "figuras condenadas a deambular entre espejos".¹⁹

Otra vertiente de significación posible es la del engaño del engaño, concepción manejada también en el barroco:

Y el prometido fruto de la mañana,
como un espejo del revés, opaco.

¹⁷- Malpartida, Juan. "Jose Gorostiza. Descarnada lección de poesía". pp. 82-88

¹⁸- Paz, Octavio. "Muerte sin fin" en *Las peras del olmo* pp. 105-114

¹⁹- Malpartida. "Descarnada lección..." *Op. Cit.*

que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.

(p. 113)

Quizá también se podría hablar del espejo cóncavo, tal como lo plantea Hocke, el cual nos devuelve una imagen distorsionada del universo.

Sin embargo también es aplicado al ámbito del conocimiento, que es, por otro lado, otra de las grandes tentativas del poema, y que lo emparenta por ello con la línea poética de Sor

Juana:

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!

(...)

-oh inteligencia, paramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas

(...)

(p. 119)

El sueño de la inteligencia, hay una correspondencia significativa entre los dos primeros versos y los siguientes aquí citados, además de que este tipo de procedimiento poético es una de las constantes en el texto: se plantea una determinada imagen para luego retomarla completa, o bien sólo un aspecto de la misma, y desarrollarla líneas adelante, e incluso en el siguiente poema, desde otra perspectiva.

Por otra parte encontramos aquí la imagen con la que he subtitulado este apartado, paramo porque los reflejos de un espejo y otro terminan por convertir todo el poema mismo en un desierto de reverberaciones. Y aquí mismo se encuentra también otra de las cuestiones que he planteado como sustento del presente trabajo: Paramo y selva son metáforas de diversos niveles en el poema, el de las imágenes y el lingüístico, pero al mismo tiempo paramo y selva

se oponen uno al otro, y sin embargo se unen en el espacio creado por el poema, de tal forma que constituyen al mismo tiempo que metáfora una antítesis.

Al abrir un haz de significaciones e imágenes en torno al vaso se recurre nuevamente al espejo:

(...)
Flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo egolatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.

(p. 126)

Más adelante:

(...)
Por un aire de espejos inminentes
¡oh impalpables derrotas del delirio!
cruza entonces, a velas desgarradas,
la airosa teoría de una nube.

(pp.130-131)

Nuevamente se asoma la figura de Narciso en estas líneas y de alguna forma mucho de lo que se ha planteado en este apartado. Los espejos como un territorio donde todo lo fugaz descubre su morada: el delirio, la nube, el sueño. Y en este punto nos encontramos de frente con otro de los procedimientos utilizados con bastante frecuencia en el poema: la asociación significativa que se establece entre unas palabras y otras, la red de correspondencias que se enlazan en el cuerpo del poema, y que tienden sus líneas en diversas y específicas direcciones. Por otra parte este mirarse a sí mismo en el espejo de la forma nos remite al poema crítico, el que reflexiona sobre sí mismo. Sobre este aspecto volveré más adelante.

Por lo que respecta a //nos enfrentamos también con esta misma autocontemplación, el regodearse en la propia imagen a la manera de Narciso:

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo
Filiei-me a eternidade sem querer.

e agora vago como se vaga a esmo.

Verlo-me em ilha, vejo-me nascer.
retiro dessa ilhargá verdadeira
a minha perdição por companheira.

(I.XVII. p. 36)

El reflejo en //se extiende hasta el poema mismo, el cual se convierte también en una suerte de espejo, en el cual el poeta se contempla: "Esbozo-me em ti meu poema". Por un lado dicha significación alude al acto mismo de la creación, pero por otro, también implica un cierto nihilismo, producto de la visión contemporánea del universo, actitud que Murilo Mendes enuncia de la siguiente manera:

Invenção de Orfeu uma espécie de soma, em poesia, da nossa época. Nosso drama atual, drama de subversão de valores, drama de miséria e sangue, desenrola-se nesses textos com uma intensidade raramente alcançada na língua portuguesa.²⁰

Asimismo los espejos se multiplican en //2 pero sus significaciones se van estableciendo en diversas dimensiones:

Jamais me vi, porem nos vemos,
mau grado em mim no espelho usual,
peixe em dilúvio.

(II.X. p. 96)

(...)

e das coisas contidas nessas coisas
refletidas nas faces dos espelhos
sete vezes por sete renegados.

(...)

(I. III. p. 23)

Quizá aquí entraria también la concepción manierista que nos habla acerca de que los rodeos conducen al centro,²¹ pues si bien los espejos son el símbolo por antonomasia del engaño también podría ser que en ese engaño se oculte la verdad, la esencia de las cosas y del universo.

²⁰. - Mendes, Murilo. Apéndice a *Invenção de Orfeu* Op. Cit. p. 15

²¹. - Cfr. Hocke. *El mundo como liberata* Op. Cit. p. 193

que en ellos se esconda una verdad cifrada, o simbólica, como parece corroborarlo el último verso citado, cuya simbología y construcción nos remiten igualmente a una intertextualidad bíblica.

Más adelante leemos:

Os poemas se tingem de vermelho;
é uma face sangrenta cada espelho.
(I.XXXVIII, p. 82)

Es evidente el tono apocalíptico, la destrucción profetizada, que bien podría simbolizar también la destrucción del poema, del acto poético.

Aquí entra otro ámbito de significación, la recurrencia a que el espejo sólo refleja apariencias, pero al mismo tiempo en él habitan otras dimensiones (algo semejante enuncia Borges en un texto titulado: *Animales de los espejos*). La forma estrofica varía en este poema, predominan casi prioritariamente los tercetos. En cuanto al tema, todas las imágenes hablan acerca de la fugacidad de las cosas: todo ello se representa en el espejo.

Poco a poco los símbolos que el poeta encarna en este objeto se van sumando hasta conformar una imagen donde a cada uno de esos elementos le es asignado un lugar y una función:

(...)
Mosaico de memórias nele nado,
comendo peixes e recordações,
encerrando em cubiculos de espelhos
em que o meu rosto não se vê, mas os
dos passados e os dos presentes rostos,
que emergiram de baixo, do subsolo,
da mor comunidade borra viva,
sol soterrado pelas cordilheiras
em que temores e odios são iguais.
(II.XIV, p. 110)

Nos es presentada nuevamente la idea de la realidad deformada por el espejo, el espejo cóncavo línea recurrente, que como ya mencioné anteriormente, emparentan tanto a *MSF* como a *10* con el manierismo y el barroco.

Sin embargo, el espejo también se transforma a lo largo del texto:

Como te chamas vida da outra vida.
espelho noutro espelho trasmudado.
lume na minha luz anoitecida.
(II.XV, p.113)

De nueva cuenta, el reflejo del reflejo, la imagen de la imagen, una esconde a la otra, y esta a su vez a otra, por ello se constituye en una especie de caja china. Este mismo procedimiento se repite con otros símbolos y con otras imágenes. Sin embargo aquí en concreto, el espejo forma parte de múltiples imágenes, y a la vez integra un juego de reflejos.

Ahora bien, entre el espejo y el sueño se establecen relaciones análogas, porque el segundo al igual que el primero, se constituye como un símbolo del engaño de la vida. En un firmamento semejante al del espejo lo encontramos constantemente trabajado en ambos textos.

4.1.2.1. LAS DIMENSIONES DEL SUEÑO.

En *MSF* el sueño es una de las líneas temáticas desarrolladas desde el inicio del poema, lo que nos remite de nueva cuenta a Sor Juana. La concepción de la vida como un sueño, semejante a la forma en que se concebía por los hombres del barroco, asimismo el procedimiento del viaje onírico emprendido por Sor Juana, es también acometido por Gorostiza:

(...)
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol

y sueña los pretéritos del moho.
(...) (p. 113)

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no:
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos.
(...) (p. 115)

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a si mismo en plena marcha;
(...) (p. 116)

y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia si de pie, mas no de sueño.
(...) (p. 117)

En estas líneas se establece otro de los procedimientos constantes en el texto: los juegos de oposición. El cándido sueño pierde la inocencia para transformarse en un sueño desorbitado.

Por otro lado, la relación de intertextualidad con Sor Juana, que mencione anteriormente, se extiende en varios niveles, uno de ellos es el de las imágenes relacionadas con el sueño. Por ejemplo, el agua en *MSX* "quiere, además, un talamo de sombra", el inicio de *El primero sueña* coincide con la formulación de dicha imagen: (Refiriéndose a la invasión de la noche) "piramidal, funesta de la tierra, /nacida sombra. (...)">²²

La forma en que el sueño termina por irrumpir en el universo todo, es también semejante a lo que ocurre en el poema de Sor Juana:

cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales.

²².- *El sueña Op. Cit* p. 2

(...)
cuando todo -por fin- lo que anda o rept
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge en un crujir de mariposas.
regresa a sus orígenes.
hasta que su eco se reinstala
en el primer silencio tenebroso.

Porque los bellos seres que transitan
por el sopor añoso de la tierra
-lrasgos de sangre, libres,
en la pantalla de su sueño impuro!
todos se dan a un frenesí de muerte.
(...)

(pp.136-137)

Habría que recalcar que dicha coincidencia marca también una distancia, la cual reside en el tratamiento que le otorga Gorostiza al sueño finalmente, porque este termina por convertirse en otra forma de muerte. Así, nos parece que lo que hace Gorostiza es llevar hasta el límite algunos de los planteamientos de Sor Juana. Por otro lado la presencia constante del sueño en el poema es tan fuerte que, quizá emulando a Méndez Plancarte, pudieramos clasificarlo en varias categorías. Por lo pronto me detendré solo en algunas de ellas. El sueño de la inteligencia, por ejemplo, es una de las indagaciones más profundas que se emprende en el texto, -la cual ya mencioné líneas arriba, al referirme al espejo- cito nuevamente solo dos versos para ejemplificarlo:

OH, INTELIGENCIA, soledad en llamas.
(...)
-oh inteligencia, paramo de espejos!
(...)

(p. 119)

Nuevamente se establece otro juego de oposiciones, esta vez en cuanto al tono, pues si bien hay un movimiento vertiginoso en estos versos, al mismo tiempo un tono sombrío los recorre.

Por otra parte es interesante notar otro procedimiento recurrente en el poema: imágenes fuertes, como las que he citado, no cierran el poema que les antecede, pero son utilizadas para iniciar el siguiente.

De la misma forma se abren otras dimensiones alrededor del motivo del "sueño del sueño", por ejemplo:

(la inteligencia)(...)
si como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando.
(...) (pp. 117-118)

(Además de ello, en estos versos es visible la presencia de Quevedo).

Los territorios aledaños al sueño son también abordados: el delirio, el sueño como regreso al estado primigenio, al caos original, pero también se integra al baile en un tono festivo y zumbón:

El tesón de la sangre
anda de rojo;
anda de añil el sueño;
la dicha, de oro.
(pp. 121-122)

Posteriormente el sueño se transforma y triunfa nuevamente una visión desencantada:

No obstante -¿por qué no?- también en ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
(...) (p. 129)

El proceso de metaforización realizado aquí con respecto al sueño refleja precisamente lo que mencionaba yo con anterioridad, la oposición que se establece entre diversos elementos en el texto. En este caso se aplica el adjetivo *árida* a otro sustantivo *paraíso* cuando hay una evidente oposición significativa entre uno y otro. El complemento adnominal *sin manzana* además

de reforzar dicha relación de tensión entre uno y otro término, nos remite a una intertextualidad bíblica.

En los siguientes versos se continúa con esta visión acerca del sueño:

La rapiña del tacto no se ceba
-aquí, en el sueño inhospito-
(...)
El sueño es cruel,
ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
Tanto ignora infusiones como ungüentos.

(p.130)

Más adelante:

y la mandragora del sueño amigo
que crece en lo escombros cotidianos.

A pesar de que ahora el sueño está acompañado por un adjetivo amable, el siguiente verso otorga la relación de tensión al describir la destrucción interior.

Quizá podría hablarse a partir de estas líneas del desencanto del sueño, una dimensión nos conduce a otra. El desencanto de la vida, transforma la visión de esta como un sueño, pero no termina aquí, porque es también posible enfrentarse al desencanto del sueño, que no necesariamente implica la vida, sino quizá la nada. Pero además dicho desencanto se aplica también a la forma, a partir de la metáfora del sueño se critica al poema, su construcción, su estructura.

El sueño a fin de cuentas es otra forma de nihilismo intelectual:

(...)
en donde nada es ni nada está
donde el sueño no duele.
(...)

(p 141)

En fin que la concepción barroca del desengaño es continuada en *ASX*. Es más: podríamos afirmar que en el poema se recoge una tradición en torno al desengaño, pero aplicada aquí en específico a la forma, el desengaño de la forma:

La rosa edad que esmalta su epidermis
-senil recién nacida-
envejece por dentro a grandes siglos.

(p. 128-129)

Atras de estas líneas es posible vislumbrar la presencia de Gongora, Quevedo y Sor Juana, pero dicho desengaño actúa en otra dimensión, la de las fronteras del poema.

Por lo que toca a *ASX* el sueño se emparenta también con los espejos, porque se equipara a la vida, todo es sueño e irrealidad, en fin, la concepción barroca que he mencionado a lo largo de este apartado:

O dom do sono representa a vida
dessa ilha tormentoria e principal,
esquecida dos povos primitivos,
entre Allair e o cisne solsticial. (LXIV, p. 34)

En ese mismo nivel se plantea la idea de la inmersión del ser en un mundo de apariencias, donde todo es engañoso y pasajero:

Nasei de mortos, ontem ou hoje,
viva camisa sobre esse corpo
subserviente,
(II.X, p. 92)

Pois que não fui dos ontens, nem dos hojes,
pois morro nesse momento em que nasci.
(...)

(VIII.I, p. 262)

Y que cualquier cosa terrena conduce a la muerte, el lugar donde todo desemboca:
Mas nesse instante nosso abraço vive,

irmãos de morte nesse mundo todo.
(...) (VIII. P. 262)

El tiempo es concebido entonces desde un prisma barroco, donde todo se desvanece y nada permanece:

Que roeis, ó tempo? Roeis os propios dentes,
as gengivas, os ossos superiores
das arcadas solares, sol sem cor,
sem luzeiros de vida e firmamento?
(V.II. p. 187)

O tempo ambiguo existe. Eis o crepusculo
e as horas funerais que foram dias.
(Tu te diluis no tempo entre os espaços.)
O longinquo país, embarcações!
(V.III. p. 188)

En los siguientes versos el haz de relaciones establecidas nos conduce a enlazar los planteamientos, cuya semejanza traza una linea: el regodeo en la vacuidad, el nihilismo:

(...)

Tudo e memoria, meu ser não houve
nem amanhece; contudo nunca
ninguem nos ouve

(...)

Tudo se dá, tudo se muda,
ser um milhão no sempre vacuo,
talvez, talvez.
(II. X. PP. 93. 94)

El poema XXVII recrea el tema de la fugacidad de la vida y la belleza, la vanidad, en la misma dirección que los grandes poetas barrocos.

Porque a nevoa da tarde era sumida
desejei no meu peito um verso puro,
rosa que fosse como suave ida,
apelo que chamasse a quem procuro.

Eis nos ares a rosa que convida
- a de pétala fugaz e talo obscuro.

Há qualquer coisa nela em breve vida
mas essa é a vida breve que eu conjuro.

Esse enlevo fortuito é um doce choque,
transluz perdidos olhos com que a via
o desejo de tê-la em doce amor.

Aproxima-te, deixa que te toque
e que te acaricie, ó esposa fria,
rosa da morte, rosa do que for.
(IV.XVII, p. 170-171)

Sin embargo el tratamiento moderno que le otorga Jorge de Lima es precisamente la aceptación de dicha fugacidad, y lo que es más, la búsqueda de ella, le concede un toque, una postura diferente, la del hombre contemporáneo. De la misma forma el traslado de dichos conceptos al ámbito del poema, contribuye a reforzar el tratamiento moderno.

Además de todo lo mencionado, el sueño cobra múltiples significados en el poema. Por principio de cuentas, durante la fundación de la isla, la construcción de las naves es realizada por el ingeniero nocturno en el terreno propicio del sueño:

(...)
O pródigo engenheiro acendeu seu cachimbo
(...)
Em seguida sorriu. Era perito e bom.
Vimo-lo sempre em sonho a perfurar os tuneis
fornados a papel de cópias e memorias.

(...)
Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.
Que mais pedimos a esse existencial amigo
a esse noturno aulor de construções volúveis?

(...)
solidação majestosa, antecipação do poema.
(I. XXIV, pp. 45,47,48)

El último verso nos da pie para la percepción de varios niveles metafóricos, el ingeniero nocturno personifica al poeta; la nave, construcción voluble, representa al poema, las dimensiones significativas se extienden desde el inicio hacia la reflexión en torno al poema.

La isla también surge del sueño, y ésta se constituye como uno de los símbolos principales a lo largo de todo el poema:

Desse leite profundo emergido do sonho
coagulou essa ilha e essa nuvem e esse rio
e essa sombra bulindo e esse reino esse pranto
e essa dança continua amortalhada e pia.

(I.XVI. p. 35)

Asimismo la visión del sueño como material poético, lo cual nos habla al mismo tiempo de la presencia del Surrealismo. El sueño igualmente facilita los caminos hacia la videncia:

(...)
penetrei no outro mundo do meu sono
Que tempo foi mais vida? Aquela vida
ou os tempos gerados sem ponteiros?
Os espaços sem chave, a fronte aberta?
Que sombra menos sombra que essas palpebras?
Que terra mais natal que esta? Nenhuma.
Que poesia mais fome a dessa lâmpada
que parece apagada a luz do dia?

(X.XVI. p. 353)

En cuanto al método de construcción, me parece interesante señalar el siguiente ejemplo:

Entre a memória terrea e o sonho existe
esse triângulo de sombra liberada
com três iris fechadas entre muros.
Cai a sombra dos muros sobre a estepe,
cobre a estepe de sombra essas estradas:
reminiscência, fabula, loucura.

(VIII. P. 264)

En esta estrofa se enuncian dos elementos centrales al inicio, de la sugerencia provocada a partir de tales imagenes, así como de su reflexion surgen a la vez figuras que dan pie a otras. Al final se retoman algunos de estos hilos con distintos vocablos que contienen las ideas ya planteadas, pero al mismo tiempo abren nuevas puertas hacia el infinito. También hay que resaltar la relacion de tension que se da entre estos dos terminos, sueño y sombra, reminiscencia, fabula y finalmente locura, vocablo que engloba esta atmosfera de sueños y de

sombras.

En conclusión las referencias y la utilización del sueño en el poema son innumerables, por lo que sería casi imposible referirlas todas. Finalizo por ello este apartado con la mención de una de las grandes funciones que desempeña el sueño en el poema, la dimensión del viaje. Sueño y viaje son equiparables, al igual que la creación poética. El poema está estructurado como un sueño y desde el inicio se plantea esto:

Contemos uma história. Mas que história?
A história mal-dormida de uma viagem.

(I.III.p. 24)

Estos versos abren también las vías hacia el viaje escritural, sobre esto volveré después.

4.1.3. LOS CIRCULOS CONCENTRICOS, EL LABERINTO, EL CAOS.

Otro de los planos trabajados profundamente en ambos textos es el de los círculos concéntricos. Este a su vez se articula con la noción del caos y del laberinto, como tratare de mostrar en esta sección.

La recurrencia de los círculos concéntricos termina por formar laberintos, y el laberinto a su vez, contiene en su estructura la esencia del caos, o bien del caos aparente, pues éste contiene una lógica interna.

Sobre este punto me parece ilustrativo citar una nota de Emiliano González a propósito del laberinto, la cual se apoya en un escrito de Arthur Machen:

Machen alude, en su libro *The London Adventure or the Art of Wandering*, a propósito de "The White People", al remolino, a la espiral, y a la decoración maorí. Se pregunta: "¿Por qué esta forma de decoración era común a todo el arte primitivo?... El laberinto no era solo el instrumento, sino también el símbolo del éxtasis: era una 'embriaguez' en forma pictórica, el signo de algún 'proceso' que otorgaba

una plenitud secreta a los hombres, también simbolizado por la danza, por la poesía con sus estribillos recurrentes: un laberinto, una danza, una canción: tres símbolos que señalan un solo misterio.²³

En tanto misterio y en tanto éxtasis también encontramos el laberinto dentro del manierismo, como ya señalé oportunamente en el tercer capítulo. Tal es lo que plantea Hocke cuando nos dice que el pintor Parmigianino, al cual define como el auténtico fenolipo manierista (porque en él se encarnan muchas de las posturas vitales del hombre de este periodo) ya no buscaba siquiera la salida, sino por el contrario se regodeaba en el placer de hallarse perdido:

Parmigianino murió en lucha desesperada por los 'mágicos secretos del mundo', en completa locura. Se concebía al mundo como el laberinto poético de Dios, pero ya nadie buscaba la entrada ni siquiera la salida. Era un quedarse atollado en lo inextricable. Se encontraba placer en el hallarse perdido y, otros comenzaban a jugar con la 'locura'...²⁴

¿Qué es lo esencial en el laberinto de las viejas culturas?

El ser una metáfora 'unificadora' de lo previsible y de lo imprevisible del mundo. El rodeo lleva al centro. Sólo por el rodeo se llega a la perfección.²⁵

El laberinto poético de Dios era este mundo lleno de encrucijadas y caminos engañosos. El artista, el hombre como Parmigianino tomaba conciencia e intentaba desentrañar sus misterios.

Tanto en Jorge de Lima como en Jose Gorostiza encontramos una actitud análoga, reactualizada en el ámbito del mundo moderno. Ello es visible en ambos poemas *IOy MSP* ya que se da una gran recurrencia al círculo, al caos y al laberinto a partir de diversos niveles: léxico, estructural, temático, rítmico, fónico, etc., abordado de diferente manera en cada texto.

²³.- Gonzalez, Emiliano y Alvarez Klein, Beatriz. (sel. intr. y notas) *El libro de lo insolito* (Antología), p. 69

²⁴.- Hocke. *Op. Cit* p. 25

²⁵.- *Ibid* 193

Por ejemplo en *MSE* la enunciación misma del título nos refiere este movimiento del círculo, las repeticiones de ciertos estribillos apuntan hacia la construcción del laberinto, de la cual habla Emiliano González; así como algunos de ellas van conformando el círculo eterno, lo que no tiene fin:

iplanta-semilla-planta!
iplanta-semilla-planta!

(p. 114)

El movimiento del círculo nos regresa al origen, a un espacio donde los extremos, principio y fin se unen:

cuando las plantas de sumisas plantas
retiran el ramaje presuntuoso,
se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de de sus raíces
y presas de su absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra

(p. 138)

La semilla se erige también como una metáfora del círculo, por otra parte en este último fragmento hay que resaltar el tipo de procedimiento verbal a partir del cual se establece un juego de palabras, donde aparte del efecto fónico, se otorgan otros valores significativos. Dicho trabajo gira alrededor de dos palabras: planta y semilla. La repetición de cada una de ellas en los versos correspondientes, desempeñando una distinta función sintáctica, confiere a cada verso otro cariz semántico y también metafórico. De alguna forma las líneas citadas en el segundo bloque, son continuación de las dos primeramente transcritas. Se establece, por tanto, un círculo entre cada uno de ellos, paralelamente tales círculos van trazando caminos concéntricos que constituyen las veredas del laberinto.

Ciertas imágenes siguen este tránsito hacia la construcción laberíntica a partir de figuras que se enlazan como círculos concéntricos: las cintas de las cintas, la fatiga de la fatiga, el descanso del descanso, el sueño del sueño; hasta que por fin tales círculos se concentran en una imagen fuerte que engloba todas las anteriores, y las prolonga hasta el infinito:

hasta que -hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros-
(...)
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte.

(p. 117)

La imagen del círculo se une también con otro símbolo importante, el ojo, el cual finalmente también conforma otra especie de círculo, o quizá una elipse, forma por la cual los artistas manieristas sentían una especial inclinación:

(...)
la sola marcha en círculo, sin ojos:

(p. 117)

ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo.

(p. 139)

Asimismo los círculos concéntricos son retomados en la estructura de la espiral:

él, que labra el amor del sacrificio
en columnas de ritmos espirales.

(p. 135)

Estos versos anteceden a otros, cuya enunciación se ha planteado a todo lo largo del poema, de tal forma que estos dos versos a la par que retoman todo lo anteriormente planteado, lo cierran en un agudo círculo del cual ya no hay entrada ni salida.

La recurrencia al círculo también se da a partir de otras figuras, por ejemplo el círculo alquimista, representado por la serpiente mordiendo la cola:

mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;

(p. 137)

Aquí la metáfora actúa en dos dimensiones, la noche misma concebida como serpiente de su circularidad se origina todo y en ella todo concluye, pero también es el letargo de las especies, al cual me referí, al señalar el paralelismo con Sor Juana.

Por último también hay que resaltar el regodeo en el laberinto, en el círculo que la llaga conforma, y en este mismo tenor la complacencia en el gorgo, lo horrible, como señala Hocke, o bien como indica Sarduy, lo lítico y tumoral, la verruga, el quiste, cuya forma también es circular:

(...)
piensa el tumor, la úlcera y el chanero
que habrán de festonar la tez pulida.
(...)

(p. 116)

En los sordos martillos que la afligen
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.

(p. 130)

De nueva cuenta los ámbitos de metaforización son llevados alrededor de la construcción del poema mismo, la reflexión en torno a los aspectos formales de la labor poética.

Finalmente todo lo anteriormente planteado desemboca conjuntamente en el caos, tamizado por una visión desencantada:

Mirad con que pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos.

los echa a andar acordes como autómatas;

(p. 113)

En *ℳ* el círculo se trabaja profundamente en muchas de las metáforas que se constituyen como columna vertebral del poema. El laberinto asimismo, se entreteje hondamente en las imágenes y en la estructura del texto. Por ejemplo el poema es concebido como la edificación de un laberinto por el poeta, quizá de la misma forma en que Hocke menciona que el mundo era el laberinto poético de Dios:

Penoso empreendimento o invento desse cais
e desse labirinto e desses arraiais.
Para britar a pedra esceveram-se hinos
prontos para marchar ou morrer sem perdão.

(I.XXIV, p. 45)

Laberinto y poema comparten un carácter humano y sagrado a la vez, son edificaciones humanas, pero realizadas bajo una inspiración divina. Conjuntamente este laberinto poético es una letanía, una oración que indaga con sus altas torres hacia el cielo.

Si hablamos de una relación de imágenes establecida a partir de círculos concéntricos en *MSX*, esto adquiere una mayor fuerza en *ℳ* ya que la presencia de Dante es eminente. Al igual que con muchos otros grandes poetas, Jorge de Lima establece un diálogo con él, y con diversos símbolos procedentes de *La divina comedia*. Por ello los círculos concéntricos, se enlazan unos a otros dentro del texto, de tal forma que es posible encontrarlos aislados dentro de determinados poemas, pero a la vez conformando una estructura mayor, repitiéndose incesantemente hasta formar remolinos interminables. El poema todo se estructura siguiendo la línea de la circularidad (tal ocurre con *MSX* donde todo gira sin detenerse jamás):

Agora finalmente somos listas,
registros e folclores, todo-o-mundo,
papagaios em circulos concéntricos
ou circulos de Dantes orientais,
fábulas criamos asas, somos poemas,
outra vez papagaios, papagaios.

(I. XXXI, p. 68-69)

Aqui encontramos algunas de las cuestiones que planteo líneas atrás, la presencia continua de Dante, como guía del poeta, por los caminos infernales y celestiales de la construcción del poema, la mención específica de los círculos concéntricos como plano para la elaboración del poema. Tales alusiones se configuran como señales de la geografía misma del texto:

Ouço o meu nome. Vollo-me. Chamaram-me.
A cara viperina e tão visível
que lhe falo da porta devagar:
lúcido ser, agudo ser terrível
e sempre antecedente sagitário,
por que vens visitar o meu poema?
De que círculo de horror ou de que treva
trazes a inquietação ao meu silêncio?

(IV. VI. pp. 154-155)

En estas líneas asoma otra de las cuestiones afirmadas en torno al círculo, y que ya mencioné al referirme a *MS* la simbolización del círculo por medio de la serpiente. El círculo que su figura conforma al morderse la cola, representaba la unión de los contrarios, en muchos de los versos encontramos ese nivel de referencia, pero al mismo tiempo unido a él se halla también la carga significativa judeocristiana. En ocasiones se recupera la imagen de la serpiente del Génesis, sin embargo conforme avanzan los versos termina por convertirse en el símbolo alquimista, como podemos observar en las líneas anteriormente citadas.

El procedimiento utilizado para configurar el emblema del círculo se establece en varios niveles. Uno de ellos es por medio de estribillos, en cuyas frases se resumen algunos de los símbolos manejados cíclicamente en el texto, por ejemplo la frase utilizada en el soneto XIII, del Canto IV:

Ave e serpente, círculo e pirâmide
(...)

Ave e serpente, círculo e pirâmide:²⁶

que divina constante simetria
nessa luta solurna, nessa liça
em que Deus reconstroí o eterno cisne!
(IV.XIV y XV, p. 169)

Estructuralmente dicha repetición otorga la pauta para la formación de círculos concéntricos. Tal figura se une también a la línea que conforma la isla, y abren por ello las ventanas hacia la inmensidad:

E compreendeis acaso essa equação,
esse canto sem lábios proferido
e escutado por ouças sem ouvidos?
Que é uma ilha atinal, são um círculo?
(IV.XXIII, p. 179)

(En este fragmento además saltan a la vista las frases compuestas por elementos opuestos).

Luta e *gir*asonha e *volu*
(...)

Volúvel *voluta* enlinha
(...)

Voluta desse voltário
em que a vida se comuta,
caracol desnecessário
sobre rota dissoluta.

²⁶ - El subrayado es mío.

Memorial vôo de círculos concéntricos
em movimento de *ilha circular*?
(...) (VIII.1. p. 265)

(En este otro, las aliteraciones contribuyen a dar la sensación de giros continuos).

Hay una unión metafórica entre círculo e isla, una imagen contiene a la otra. Aunado a ello en varios versos, el ritmo mismo nos da la idea de algo que gira interminablemente, del mismo modo los vocablos y los estribillos utilizados nos remiten a ello.

En cuanto a las repeticiones, como procedimiento se trabaja en varios poemas, con diferencias de grado, la agudeza del círculo a veces es más pronunciada, pues la exploración lingüística efectuada, se lleva a otros niveles. Por ejemplo, en el poema XI del canto X, nuevamente a partir de una frase: *Ave Maria* se establecen juegos y re combinaciones de palabras, de tal manera que se logra indagar más profundo en el significado de las estructuras gramaticales. Con cada *revoou, revoouse* construye una estructura circular además de que se va profundizando en cada vuelta concéntrica. Este poema es además muy rítmico, ello contribuye a dar la sensación de vueltas incesantes:

Varou a tarde
a frase antiga:
Ave Maria
como uma ave
cheia de graça;
e pela tarde
revoou, revoou,
Era uma frase
limpada no ar:
Ave Maria

²⁷.- El subrayado es mio.

como uma ave,
como uma graça
cheia da tarde
em que esvoaçou
a frase antiga
como uma ave,
revoou, revoou
lão leve e pura
lão cândida ave
limpida no ar,
que pela tarde
revoou, revoou.

(X. XI. p. 347)

La recurrencia ciclica de ciertas frases, contribuye a dar la estructura que refiero, de la misma forma que algunas de ellas nos remiten a la dimension metalingüística del poema.

En otro terceto posterior volvemos a encontrar dicha estructura:

E houve as noites; e um medo quase puro
e um vento cego e um sal de pranto. Aonde?
E houve as noites. As noites. E houve as noites.

(X.XIX. p. 369)

Aqui nuevamente las repeticiones se constituyen como circulos concéntricos, y éstos pareciera que a su vez terminan por formar laberintos.

Hay frases incluso donde se menciona especificamente el vocablo *circula* lo cual al mismo tiempo que otorga valores semanticos, configura la estructuracion circunferencial, y remite por otro lado a la reflexion en torno a la forma, por ejemplo en las siguientes lineas:

Mas houve a vocação mesmo como os circulos
e apesar das fronteiras entre os homens
e as cordilheiras sempre entre as nações,
a vocação se ouviu e era mensagem
com seus tempos de fundas alegrias,
murmurando estações, frutos e sumos,
cotilédones, vozes biologias,
plantas leitosas, poentes floriformes,
estávamos com os outros, todos iamos,
operários de officios jubilosos,
éramos graves, éramos poetas.

Además de todo lo anteriormente expuesto, hay una vision palimpsestica que acompaña el perímetro del círculo, y que queda claramente evidenciada en los versos anteriormente citados; porque el círculo, gracias a su morfología propicia la alternancia de tiempos y personajes en un solo lapso. Veamos otro ejemplo donde se enlaza la imagen de la espiral:

Quando a noite tiver tempos iguais
com o mesmo colorido e o mesmo som.
virão durante o espaço dessa luz,
em escada espiral as vidas nossas.
Meu irmão Essau, talvez Jacó,
talvez presentes Jós reverterão.

(VIII. I. p. 265)

Por otra parte se plantea también la concepción del poeta, del ser humano, inmerso en la multiplicidad, como una especie de laberinto interior:

Por que somado? Por que sou tantos
rastos sem corpo? Todo de novo
curioseando.

(II X. p. 95)

Hay que mencionar también el papel desempeñado por el ritmo en la construcción del círculo, por un lado la cadencia rápida, vertiginosa, termina por producir el vertigo del círculo:

Eu quero sossegar, forças rodantes,
espiras, remoinhos, giros, elos,
simetrias das orbitas violadas,
pensamento continuo circulando-me
nas águas do passado e do futuro,
insónias circulares, vôos no quarto
de asas e asas em torno a minha lâmpada.
(...)
Ah! o cansaço que vem do movimento
da memória insofrida e borrascosa,
do pensamento alerta com a alma lonca.

(I. XXVI. p. 77)

Encontramos además en la primera cita, otro manejo interesante en torno a la circularidad: la imaginación y las ideas que acosan al poeta en el instante mismo de la creación, en momentos de búsqueda y encuentro, se constituyen como círculos, y a partir de ello se da un juego semántico con base en dicha figura: fuerzas rodantes, remolinos, giros, espirales; el círculo mismo que aprisiona al poeta y que son sus propios pensamientos. El círculo invade entonces todos los ámbitos, el insomnio, los vuelos circulares en torno al cuarto y alrededor de la lámpara, círculos que inician pero que no tienen fin. Y de esta estrofa se van tendiendo líneas significativas en este mismo sentido hacia las siguientes, porque el círculo implica un movimiento eterno y cerrado (cuya única salida es la tangente), tal movimiento nos lleva de una órbita a otra, hasta que finalmente nos conduce al cansancio y al hartazgo, ya que como acabo de mencionar, existe una evidente afinidad semántica entre el círculo y el vertigo:

A alma aturdida diante da tormenta
prende-se à ventania como a um tronco.
A alma aturdida quer morrer mas, ah!
recrudescer a tormenta e a alma não morre.

(LXXVI, p. 77)

Como vemos, esta *no muertes* es una especie de muerte infinita. Y con estas líneas me parece que llegamos a uno de los puntos medulares de coincidencia entre ambos poemas. El tratamiento del círculo, las imágenes cerradas, repetitivas nos llevan al mismo centro algido y ardiente a la vez. Preocupaciones paralelas, a las cuales tanto Jorge de Lima como José Gorostiza llegan por distintos senderos, y quizá por un mismo vehículo, el viaje escritural.

Volviendo nuevamente a la cuestión de las vueltas interminables, hay otro personaje Horália (quizá un símbolo de las horas, el tiempo), el cual se convierte en un ser cuya principal

característica es el girar incesantemente en medio del remolino, el tiempo o tal vez la vida, y en cuyo vórtice todo se hermana:

Que faz Horália? Gira com a existência.
(...)
(E a corêia impetuosa era tão forte
que não sei se o medonho torvelinho
era o sopro de Deus ou se era a morte)

(IV.XXIII, p. 179)

Otros personajes como las harpías también se encuentran inmersas dentro de este giro, y junto con ellas el poeta gira igual, paralelamente la palabra harpia es utilizada para establecer un juego verbal melódico, en este mismo tenor de circularidad:

Eram *harpas* com asas as *harpías*²⁸
(...)
E elas tangiam suas harpas tristes,
as belas asas brancas agitavam,
iam e vinham em seus próprios giros.

(IV.XXIV, p. 179)

Por otra parte, hay una analogía evidentemente planteada entre el círculo y la isla, por ello en muchos de los poemas donde se hace referencia a la isla la estructura también es circular (en el siguiente ejemplo la primera estrofa sería un tipo de planteamiento y la última el cierre):

Tendo essa ilha calado em furor santo,
perguntei à canção: que e que contens
em teu sopro, em teus olhos, em teu sonho,
(...)

Tendo essa ilha em furor santo,
perguntei a canção se ela existia
naquelas horas de tribulação,
nas perguntas caladas que eu fazia.

²⁸ - El subrayado es mío.

La isla misma se constituye como un círculo, dicha estructura se trabaja nitidamente en el Canto VII, el cual se abre con una referencia a la isla y se cierra con ella misma, de tal forma que todo el canto traza de nueva cuenta un círculo:

viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
(...) (VII.II, P. 229)

(...)
Eva sem culpa, tem de mim piedade.
Pia sacramental de que emergo ilha
(...) (VII.XIV, p. 251)

El otro término de este movimiento vertiginoso del círculo, es la quietud, la inamovilidad, una especie de canto del silencio, de la muerte y la destrucción, que es finalmente como se conforma todo el Canto VI, el canto de la desaparición.

Al principio de este apartado mencione el enlace tanto del laberinto y el círculo con el caos. Este último como una extensión o una variación del primero, es convocado por el poeta, quien emulando a Dios en el Génesis, lo retoma como una fórmula mágica para recrear el universo, y al igual que el laberinto, dicho caos es también interior:

Disperso-me no caos. Serei eu mesmo
essa mão decepada em guarda-chuva.
(...) (IV.VI, p. 157)

Y es al mismo tiempo una forma de nihilismo:

O abismo nem confuso nem profundo.
mas um plano no âmago do nada;
coisas árdas chatas como um rolo
que passasse de um caos para outro caos.
(V.IX, p. 198)

pois de repente se abre ainda um outro vácuo
para engolir o vácuo anterior, entubado
no ventre consumido e enorme; e então vereis
através do sem-fim, o nojo contrair-se.
(...)
um espasmo parindo e outro que vem do caos.
(...)

(V.XV, p. 204)

Caos y nada, finalmente son como el círculo y el laberinto los extremos de un mismo hilo de tensión, al igual que metáforas del palimpsesto, las distintas fuerzas entrecruzadas en un sólo espacio. Las referencias y las recurrencias son múltiples al igual que en los otros apartados, por ello sólo he mencionado algunos ejemplos que me parecen ilustrativos.

En esta misma sección abordare por último otra de las grandes relaciones establecidas en el poema, la de los contrarios.

4.1.4. DIOS Y DEMONIO. LUZ Y SOMBRA: LA LUCHA Y LA UNION DE LOS CONTRARIOS.

Como ya he mencionado a todo lo largo de este trabajo otro de los puntos medulares en torno al cual giran los poemas es el de la unión y la oposición de los contrarios, tal relación se establece en distintas dimensiones, por ejemplo desde una perspectiva conceptual, estilística, y visual, por mencionar solo algunos de los aspectos que más resaltan.

En el terreno conceptual una de las oposiciones fundamentales es la que se realiza entre la figura de Dios y el demonio. La imagen de Dios, específicamente, responde a hondas preocupaciones teológicas que se plantean en ambos poemas. Entre las muchas significaciones y referencias que encontramos, destaca especialmente la concepción de la muerte de Dios.

Por lo que respecta a *MSZ* Juan Malpartida, por ejemplo, ubica al poema dentro de una tradición moderna, precisamente por esta tendencia:

Tan-tan! ¿Quién es? Es el diablo.
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto alla
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

(MSF p. 143)

En *IO* también se enuncian tales términos, pues al igual que en *MSF* una profunda inquietud alrededor de Dios, toma cuerpo en el texto:

E respirando coisas tão diversas,
percebo que Deus quer o meu temor,
esse temor herdado de outras quedas;

Ele-o sem-medo quer meu propio medo.
Ele-a-poesia quer o meu delirio.
Ele-a-verdade quer minhas mentiras.

(X.XVIII, p.366)

(En el último terceto resaltan también los juegos de oposición).

Asimismo encontramos el asunto de la muerte de Dios, y más que la muerte su asesinato por el poeta:

Eu seu herói matei um Deus
Gentium non factum Memento
(*IO*.XXIX, p.56)

As vezes pela areia bebo deuses,
(II.XIV, p. 104)

Por otra parte hay que destacar otra de las significaciones importantes: la equiparación entre Dios y el poeta en tanto creadores y el ser humano y el poema en tanto creaturas:

Parece-me que sim. Concordaremos

essa calma, Senhor, cortai-me os hiatos
com o Vosso Sopro, quero rebrandir-me
em Vossa Mão. Depor-me, meditado.
Efusamente suave e dissonante.
oferecer-me, sim, oferecer-me.

(VIII.1. p. 312)

En *MSF* también se establece este paralelismo: vaso y agua, Dios y hombre, la poesía y el poema:

(...)
que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios esteril,
sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir su unidad perfecta
en el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables.

(*MSF* p. 120).

Se establece un diálogo directo con el creador que permite increpar, ironizar y en fin criticar en torno a su figura.

La relación en este nivel adquiere también otras significaciones, por ejemplo la búsqueda de Dios a partir del texto poético. Lidia Neghme señala lo siguiente a este respecto:

O poema torna-se um escudo para o homem. É a única arma que ele tem para unir-se a Deus. Mas isto oblitera sua ação directa. O "eu", então, é um homem iluminado.²⁹

En una nota a pie indica la relación de tensión que se establece en el poema: una fuerza de *auto-conservación* y otra de *aniquilamiento* tal forma se instala también en *MSF*.

En la cita que sigue Neghme detalla el carácter creador del texto:

²⁹ - Neghme Echeverría, Lidia. "Algunas orientações poéticas em *Invenção de Orfeu*", p. 27.

Em *Invenção de Orfeu* descobrem-se aspectos de reduplicação do real nas imagens do trabalho textual do poema, que ampliam e 'relocam' a noção demiúrgica:

*reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoadas sobre as ondas.*

(Canto I-III)³⁰

Un punto de confluencia donde se evidencia nitidamente mucho de lo que he señalado, es precisamente en los epígrafes que dan inicio a ambos poemas, ya que nos remiten a la *Biblia*:

En *MSF*

Conmigo esta el consejo y el ser; yo soy la
inteligencia; nua es la fortaleza.

Proverbios. 8. 14.

Con él estaba yo ordenandolo todo, y fui
su delicia todos los días, teniendo solaz
delante de él en todo tiempo.

Proverbios. 8. 30.

Mas el que peca contra mí defrauda su
alma; todos los que me aborrecen aman la
muerte.

Proverbios. 8. 36.

(p. 105)

En el caso de *Os* son los cuatro primeros, el último está tomado de Apollinaire:

E. cuando a casa se edificava, fazian-na de pedras lavradas e perfeitas; e Não se ouviu martelo, nem machada, nem instrumento algum de ferro, enquanto ela se edificava.

III Reis. 7

E revestiú com tábuas de cedro os vinte côvados a partir do fundo do templo, desde o pavimento até o mais alto, e destinou para a casa interna do oráculo, ou Santo dos santos.

II Reis. 16

Lavrou também nas superfícies, que eram de bronze, e nos cantos, querubins, e leões, e palmas, apresentando como a figura de um homem em pé, e com tal arte que não pareciam gravados, mas sobrepostos ao redor. Deste modo fez dez bases do mesmo molde da mesma medida, e de escultura semelhante. Fez também dez bacias de bronze, cada uma das quais continha quarenta balos, e era de quatro côvados; e pôs cada bacia sobre cada uma das dez. E, de das dez bases, pôs cinco na parte direita do templo, e cinco na esquerda; e pôs o mar na parte direita do templo entre o oriente e o meio-dia.

III Reis. 36.37.38 e 39

³⁰ - *Ibid* p. 31

Eu anuncio coisas novas, ilhas cantai um canto novo.

9 Isaías. XLII. 10

J'étais ganté. Les insulaires m'emmènerent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à des femmes. Et l'île, à la dérive, alla combler un golfe ou du sable aussitôt poussèrent des arbres rouges. Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser. Je retrouvai sur le sol la tête fute d'une seule perle qui pleurait. Je brandis le fleuve et la foule se dispersa. Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que les morts. Je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison. Le soleil n'était pas plus libre qu'un fruit mûr. Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête. Dans les myrtales, on subissait l'influence de l'ombre. Tout un peuple entassa dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes acquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin.

Guillaume Apollinaire

Il FA - p. 240, 241 - Oirocritique

(p. 6)

Hay diversas interpretaciones en torno a la significación de cada uno de ellos, y con respecto al contexto en general de cada poema.

Por lo que atañe a Lidia Neghme los menciona dentro de su análisis. El acercamiento de dicha autora se basa en una indagación de la imagen del Brasil, a partir del poema mismo, uno de los ángulos de tal imagen lo da, asegura, la vinculación de los epígrafes bíblicos con algunos trechos del poema. Equipara en este sentido la mención del templo en el segundo epígrafe, como símbolo de lo nacional, de la misma forma en que lo concebían los israelitas. Para Neghme lo realizado con los epígrafes bíblicos y el de Apollinaire, permite captar un proceso de amplificación de lo real, una senda gracias a la cual se logra historizar la tierra, y cuya ruta señala tres puntos importantes: *Constança, Terra e Cristianismo*³¹ Se puede hablar por tanto de un afán paródico en ambos textos con respecto a la *Biblia* así como a otros grandes textos que ya he mencionado a lo largo de este trabajo.

³¹.- *Ibid* p. 33

Por su vez, José Gorostiza utiliza únicamente epigrafs bfbicos, todos ellos en torno al conocimiento, al saber, tentativa elucidada intensamente en el corpus del poema³². Mónica Mansour hace algunas anotaciones interesantes sobre este aspecto:

Muerte sin finse inicia con tres epigrafs tomados de los *Proverbios* que, como tales, determinan el tema y el punto de vista que tendrán en el texto. En el capítulo citado de los *Proverbios*(8), habla la Sabiduría que es la verdad, la inteligencia, la discreción y, por lo tanto la fortaleza. La sabiduría es la primera creación de Dios y le ayuda a este en la creación y 'ordenación' del universo. Es eterna, es el ser y la vida, y por lo tanto, todos los que la aborrecen aman la muerte. La sabiduría es, pues, lo que da sentido a las obras de Dios, la inteligencia, lo que nos permite entenderlas. Esta relación es fundamental para la comprensión de *Muerte sin fin*³³.

Por otra parte los poemas en ocasiones semejan oraciones, letanías, cantos y en otros momentos, formulas mágicas o cabalísticas que intentan alcanzar a Dios. Como en una suerte de ciframiento, de lenguaje oculto, o de iniciados, las imágenes y los procedimientos retóricos invitan al lector a participar del juego, como espectador y actor.

La imagen contraria a Dios, el demonio, también nos es presentada en ambos textos, con menor frecuencia, pero no con menos importancia. En general su presencia marca un momento algido de tensión con su contrario, tan es así que en determinado momento su misma lucha termina por unirlos. Esta sería otra de las grandes antítesis que se llevan a efecto en los poemas. En *MSF* por ejemplo, al fracaso de Dios se opone el diablo:

¡oh Dios! que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
y en las estrellas ariscas
(...)
¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.

³².-Sobre este aspecto en 10, Sonia Brayner apunta que más allá del mito de Orfeo, el orfismo en Jorge de Lima representa la búsqueda del conocimiento, esto es, el tema fundamental de encuentro con el Absoluto cristiano, desde la perspectiva del poeta. ("Jorge de Lima e da *Invenção de Orfeu*", *Minas Gerais (Suplemento Literário)* p. 5

³³ - Mansour, *Op. Cit.* p. 228

ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira.

(p.142).

En este fragmento, además de darse el contraste entre las dos figuras principales, en el tenor que ya mencioné, los complementos que les siguen también establecen tal relación, a *hechuras estrictas* aplicado a Dios, se opone *ciega alegría* derivada del Diabolo.

En *IO* encontramos asimismo tal oposición entre ambos personajes, aun cuando el contexto varia:

"Deus e o demônio - os grandes; nos mediocres."

(II.XIV, p. 109).

Quantas selvas escondo! Sou cavalo,
corro em minhas estepeas, corro em mim,
sinto os meus cascos, ouço o meu relincho,
despenei-me nas águas, sou manada
de javalis; também sou tigre e mato;
e passaros, e vôo -me e vou perdido
pousando em mim, pousando em Deus e o Diabo.

(VII.XIV, p. 250).

En estos versos se vislumbra un cierto panteísmo, una identificación del ser con la naturaleza, con el todo, por ello en este espacio es posible la unión absoluta de los términos contrarios, porque ambos forman los extremos de un todo.

La tensión entre la conservación y el aniquilamiento toma sus propios rumbos en cada poema. En *IO* de alguna forma triunfa la conservación, la esperanza, en *II* el diablo, enmarcado en un estribillo recurrente en toda la parte final. "Tan-Tan! ¿Quién es? Es el diablo", y que nos remite al triunfo de la destrucción. Pero además la frase va cargando de ironía todos los

ámbitos, y nuevamente el desencanto gana la jugada. Sin embargo es un desencanto que sabe reirse de sí mismo.

Sergio Fernandez, Carlos Montemayor y Monica Mansour emprenden otro acercamiento a esta cuestión de la imagen de Dios y su simbología dentro del texto. Monica Mansour por ejemplo en su ensayo: "El diablo y la poesía contra el tiempo" anota una serie de significaciones e interpretaciones en torno a Dios y el demonio, precisamente a partir del estribillo mencionado líneas arriba, "Tan-Tan...", afirma que cada estrofa es una continuación de la misma metáfora que define al diablo. Señala en una nota a pie las fuentes de donde se nutren, cita primeramente el libro de la *Sabiduría*, en el cual se plantea que Dios creó al hombre para ser inmortal, sin embargo, como producto de la envidia del diablo se introdujo la muerte. Habla también acerca de Valentín de Alejandria, el gnostico, quien afirmaba la existencia de varias esencias: la psíquica, la material y la espiritual. Todas poseen un príncipe, de la primera es el Demiurgo, de la segunda -que representa al mundo- es el diablo; el príncipe de la tercera es Belzebut. Menciona también el *Zohar*: donde los demonios personifican la materia y las pasiones. Y finalmente anota que el Jefe supremo de tal mundo de tinieblas, en la *Biblia* recibe el nombre de Satán y entre los cabalistas Samael, "el ángel del veneno o de la muerte".³⁴

Mansour analiza larga y detalladamente las relaciones y las significaciones de Dios y el demonio, trabajadas en *MSF*. Tales significaciones se asientan en diversas dimensiones, una de las más importantes es la relación entre Dios y forma, sin embargo sobre este aspecto volveré en el siguiente apartado.

³⁴ - *Ibid* p. 247

ámbitos, y nuevamente el desencanto gana la jugada. Sin embargo es un desencanto que sabe reirse de si mismo.

Sergio Fernández, Carlos Montemayor y Mónica Mansour emprenden otro acercamiento a esta cuestión de la imagen de Dios y su simbología dentro del texto. Monica Mansour por ejemplo en su ensayo: "El diablo y la poesía contra el tiempo" anota una serie de significaciones e interpretaciones en torno a Dios y el demonio, precisamente a partir del estribillo mencionado líneas arriba, "Tan-Tan...", afirma que cada estrofa es una continuación de la misma metáfora que define al diablo. Señala en una nota a pie las fuentes de donde se nutren, cita primeramente el libro de la *Sabiduría*, en el cual se plantea que Dios creó al hombre para ser inmortal, sin embargo, como producto de la envidia del diablo se introdujo la muerte. Habla también acerca de Valentin de Alejandria, el gnostico, quien afirmaba la existencia de varias esencias: la psíquica, la material y la espiritual. Todas poseen un príncipe, de la primera es el Demiurgo, de la segunda -que representa al mundo- es el diablo; el príncipe de la tercera es Belzebuth. Menciona también el *Zohar*, donde los demonios personifican la materia y las pasiones. Y finalmente anota que el Jefe supremo de tal mundo de tinieblas, en la *Biblia* recibe el nombre de Satán y entre los cabalistas Samael, "el ángel del veneno o de la muerte".³⁴

Mansour analiza larga y detalladamente las relaciones y las significaciones de Dios y el demonio, trabajadas en *MX*. Tales significaciones se asientan en diversas dimensiones, una de las más importantes es la relación entre Dios y forma, sin embargo sobre este aspecto volveré en el siguiente apartado.

³⁴ - *Ibid* p. 247

Por lo pronto me interesa retornar a la oposición establecida entre estas dos figuras, la cual finalmente se constituye en una paradoja, porque de alguna forma ambas terminan por unirse. La palabra sangrienta de Dios se ahoga y de su muerte surge la danza del demonio, un guiño, una mueca, una carcajada, que aún mas irónicamente entona una especie de ronda infantil: "¡Tan-Tan! ¿Quién es? Es el diablo". Aunado a esto un juego de palabras que adquiere una gran significatividad en este contexto: "Anda putilla del rubor helado, anda vámonos al diablo".(Y en este mismo tenor de las oposiciones, hay que señalar el oximoro utilizado en estos versos: *rubor helado*)

Sergio Fernandez, uno de los primeros criticos que relaciono *MSV* con el *Zohar*; nos dice lo siguiente con respecto a la relacion entre Dios y el demonio en el texto:

No sé si Gorostiza conoce o no el *Libro de los alumbramientos* es decir, el *Zohar* hebreo. Visto a distancia (...) hay paralelismos notables que posiblemente sirvan para arrojar luz sobre *Muerte sin fin*. En el *Zohar* existe la dialéctica Dios-demonio y su resultante, o sea el ser, la vida humana, el hombre. Somos la creación de esta dualidad, de esta lucha de contrarios.³⁵

Carlos Montemayor, por su parte, también indaga en este sentido, y establece otro tipo de correlaciones entre el poema en cuestión y el *Zohar*. Por ejemplo al analizar los epígrafes bíblicos que dan inicio al poema, nos dice que constituyen dos de las más importantes nociones hebreas: Bina es la primera (Inteligencia) y la segunda, Jokma (Sabiduría). Las tres citas empleadas, fueron extraídas del canto a la sabiduría, en concreto en algunos de sus nexos con la inteligencia. Jokma se constituye como el principio más radiante de la Vida Divina y al mismo tiempo de nuestra percepción de lo sagrado; es lo mostrado en la revelación y lo que permite la veneración divina. Bina es aquella manera de manifestación por medio de la cual, la

³⁵.- Fernandez, Sergio. "La luz sin la estrella" en *Homenajes a Sor Juana, a Lopez Velarde, a Gorostiza* p. 178

vida permite la minuciosa aprensión o relación de hechos y conocimientos, es lo que da forma ya sea a la vida o a la muerte. Binā es la manifestación de Dios como la forma y que engendra las formas peredeceras, estériles, por eso se le nombra la estéril, la amarga, la madre estéril y oscura; Marāh, el gran mar de la muerte de todo lo que nace. Por tanto Binā se asemeja al tiempo, al devenir y a la muerte. Más allá de esa frontera, de la dicotomía nacimiento-muerte, se encuentra lo otro, lo velado: la sabiduría.³⁶ Montemayor apunta esta lucha no sólo entre Dios y el demonio, sino entre diversos elementos contrarios, la luz vs las tinieblas, la vida vs la muerte, etc.

Con respecto al diablo, ofrece la interpretación siguiente, su repentina aparición en el último canto del poema, lo remite a una de las primeras concepciones gnósticas cristianas: el creador del mundo no fue Dios, sino uno de sus demonios. La epifanía es entonces no sólo el afán de retornar al poeta mismo, sino también la conciencia del inevitable alejamiento y retorno de Dios. Dios es la forma que devora al hombre (Binā) su revelación humana es el diablo. La putilla al cerrar el poema es el reflejo de la vida de la creación.³⁷

En fin, la posibilidad de interpretaciones y de coincidencias pudiera ser interminable, por lo pronto hay que resaltar el tipo de metaforización y de vínculos establecidos entre ambos símbolos, un punto donde ambos se juntan y producen un leve parpadeo en otra dimensión. Por ejemplo al hablar de la unión entre Dios y poeta, mencione una relación de paralelismo, en lo presenciamos el impulso adánico que anima el poema, el que hace al poeta crear las cosas

³⁶.- Montemayor, Carlos. *Tres contemporáneos: Op. cit* pp. 59-61

³⁷.- *Ibid* p. 67-69

cuando las pronuncia, y que lo obliga a darle nombre a todo lo existente. Poeta y Dios, por momentos se confunden en una misma figura.

Aunado a todo lo anteriormente expuesto nos enfrentamos en el texto a una constante oposición de contrarios, por ejemplo, en el terreno de la construcción de imágenes retóricas, en concreto la utilización frecuente de antítesis. Murilo Mendes habla de un abuso de tales construcciones en *℘* sin embargo también reconoce que dicho abuso era necesario dada la extensión y el tratamiento del poema.³⁸ Creo que el barroquismo del poema da pie precisamente para el cultivo y el nacimiento espontáneo de este tipo de formas, las cuales marcan un estilo preciso, el mismo que las leyes del texto van imponiendo al autor. Hay antítesis de diversas especies, desde las que se construyen a partir de dos elementos contrarios, hasta la oposición entre una idea o un objeto que genera algo totalmente opuesto al primer elemento:

Sonúmbulas as flores
conservam pelo dia
as noites.
(I.XXV, p. 50)

Esta imagen compuesta de una especie de paradoja se enlaza en cuanto al procedimiento, con otra del poema XXVII del mismo primer canto: "odios gerando flores amorosas".

La transformación que sufre una misma figura en cada poema es otra de las constantes en el proceso de composición. Las antítesis, las paradojas, y los oxímoros se van alternando en

³⁸ - "Numa obra de trama tão cerrada noto as vez um certo abuso de antíteses e metáforas - mas reconheço que seria quase impossível evita-lo, dada a própria extensão do texto. Tal abuso acentua-se mais fortemente nos poemas isolados, justificando-se entretanto no conjunto geral. Esta sobrecarga de temas, imagens e alegorias confere riqueza e força ao livro. A densa atmosfera de *Invenção de Orfeu* exige do leitor um desprendimento de preconceitos estéticos, uma atitude de especial gravidade e de adequação a este fenómeno moderno, o poder de ataque do poeta que desarticula os elementos". Mendes, Murilo. Nota preliminar a *Invenção de Orfeu*. Op. Cit. p. 16

la estructuración de los textos y en ocasiones una figura implica a la otra. Tales imágenes basan su construcción precisamente en la oposición de elementos, sin embargo hay diferencias de grado en cada una de ellas. Mansour, por ejemplo, establece diferenciaciones a partir del carácter de los elementos que las conforman: clasifica al oximoron por su aspecto semántico y lo define como una relación sintáctica de dependencia entre palabras con significados opuestos. Por el aspecto lógico, clasifica a la antítesis y a la paradoja, la primera se constituye como una enunciación cercana de ideas opuestas, la segunda se compone de dos ideas aparentemente opuestas, unidas sin embargo por una dependencia sintáctica.³⁹

En *Ō* encontramos igualmente este tipo de construcciones:

a ave suja do po que cobre o mundo,
e que para limpiar-se desse po,
morre lavada pela tempestade,
(I.LXXXVI, p.77)

e parecendo grandes são pequenos,
e parecendo bravos são poltrões,
(I.LXXXVIII, p. 79)

En *M* dicha oposición y unión se establece a partir de palabras clave que fincan en el transcurso de los versos una relación semántica primeramente de similitud, por ejemplo: en la página 113: *ojo con alma ojo con sueño y preteritos del moho luz con riente claridad pleno sol* esta última frase con *mañana Turbios con moho, moho con opaca* En fin hay toda una serie de interrelaciones que las palabras van creando unas con otras en el contexto del poema.

De igual forma las oposiciones que se manejan entre un párrafo y otro en una misma sección del poema aportan matices de fuerza barroca, porque se va estableciendo un claroscuro.

³⁹.- Mansour. *Op. Cit* p. 277

generado entre unos versos y otros. en un mismo verso y en otras ocasiones entre varios apartados del poema:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, solo esta luz
-ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única riente claridad claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres -antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo-
(...)

(p. 113)

También nos enfrentamos a otro efecto producido por la construcción de imágenes. Estas nos encandilan repentinamente con sus luces, las luces del poema todo, para luego dejarnos caer en la oscuridad.

La oposición a nivel conceptual, se da también a partir de ideas más pequeñas que establecen una relación de tensión: *Fatiga-Descansa* "siente que su fatiga se fatiga./ se erige a descansar de su descanso" (p. 117).

También se recurre a la oposición de imágenes contrastantes que terminan por constituir antítesis, en el siguiente ejemplo, he tomado solo la frase en torno a la cual se construye una metáfora, para señalar con mayor claridad esta relación de oposición:

"Amanecida fruta" ----- "Apocheado susabot"
"angustia miel" ----- "morir miel"

(p. 122)

En el vaso y el agua mismos se establece con mayor intensidad esta relación antagónica, cito sólo algunos ejemplos:

¿También -mejor que un lecho- para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración?"

(pp. 110-111).

pero el vaso en si mismo no se cumple.
Imagen de una deserción nefasta"

(p. 126).

El vaso de agua es el momento justo.
en su audaz evasión se transfigura.
luerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe".

(p. 130)

Igualmente encontramos antítesis propiamente dichas: "esta muerte viva", "porque en su *cielo impié* nada es tan *cruel* como este *puro goce*", "con los *brazos glaciales* de la *fiebre*". Mansour también señala antítesis en la equivalencia de dos versos: "se mira a si mismo en plena marcha" y "la sola marcha en circulo sin ojos".

En cuanto a paradojas, solo por mencionar algunas de las mas interesantes, tenemos las siguientes: "Claridad a ciegas" y "tentaleante lucidez" (p. 126). Aquí los niveles de contraste se dan primeramente al interior de la frase y luego entre una y otra, y finalmente establecen contraste entre un verso y el que sigue.

Por lo que se refiere a oximoros, Mansour señala los que siguen: (con referencia a Dios) "aguda ingenuidad"; (aplicado a la inteligencia) "permanece recreandose en si misma", "con amoroso temor de la materia"; "en la cumbre de un tiempo paraitico", "única en Él, inmaculada, sola en él", "angelico egoismo", "rubor helado", "aterida combustion". Para Mansour la gran cantidad de oximoros en el poema IV, describe la unidad perfecta de la inteligencia. Asegura también que el vaso "*flor mineral*", constituye otro oximoron: en tal caso otro oximoron seria "helada emanación de *rosas petrolas*". Asimismo los oximoros describen esta constante oposición, esta lucha entre dos terminos, que se resuelve en el poema

De manera semejante en // entre las muchas figuras que se oponen y al mismo tiempo se complementan, encontramos antitesis, paradojas y oximoros. Algunas de estas imágenes son las siguientes: "Falam sem ser escutados/ a peixes homens e aves./ bocas e bicos, com chaves./ e ele sem chaves na mão" (I: II, p. 22). En el mismo poema hallamos otro tipo de construcción semejante al de la antitesis: "mesmo sem mar e sem fim./ mesmo sem terra e sem mim".

Por supuesto que aquí entran en juego elementos rítmicos y rimáticos que contribuyen a fortalecer el efecto buscado.

En cuanto a las antitesis propiamente dichas podemos mencionar las siguientes: "e as *paixões glaciais* sangram como medusas". (p. 49) . "deserto frio" (p. 48). "Os silêncios gritantes e os sóis mudos". "e um *fogo frio* queimando-se a si proprio". (p. 102). "canção sem voz" (p. 105). "um dia sem dia" (p. 131). "o grito sem garganta"(p. 165). "paz intranquãila" (p. 193). "imenso *grito mudo* de quem morre" (p. 194). "uma turba de cadaveres vivos". "distâncias paradas" (p. 105). no meio de desertos habitados". "gritos quedos". "alegres defuntas". "morta vida". "concerto afônico".

Este tipo de construcciones de oposicion predominan por ejemplo en el siguiente fragmento: "Chegados nunca chegamos/ (...)/ Esse veleiro sem velas!/ (...)/ além dessas ventanias/ tão tristes, tão alegrias".

Por lo que se refiere a las paradojas, tambien las hallamos frecuentemente, nos son presentadas como dos ideas encontradas, pero al mismo tiempo unidas. "Rei? Não sei./ Rei escravo/ viscerado./ governado./ sem memoria./ Rei? Não rei". "Sonâmbulas as flores/ conservam pelo dia as noites". (p. 50) "vivo ou demente./ ou mesmo morto. /ou renascido" (p.

135). "essa santa prostituta" (p. 210). Es posible encontrar en este tipo de construcciones una exploración lingüística a partir de los significados que despierta la palabra misma, para aplicarla finalmente en un espacio coyuntural y predeterminado a la vez.

Por lo que respecta a *M/S* podríamos apoyarnos en Mansour, para concluir que en el poema la utilización de estas tres figuras:

Tiene una función clara en la unión de términos aparentemente opuestos. Podría decirse que la alegoría fundamental del texto es precisamente la transfiguración de forma en substancia y de substancia en forma en el momento de su unión. Aparte de forma y substancia o vaso y agua, estos recursos aparecen en relación con luz y ceguera, amor y pecado, calor y frío, creación y muerte, entre otros.⁴⁰

Este abordaje me parece iluminador, pues en efecto, en el texto se apuntalan este tipo de operaciones verbales, finalmente las oposiciones que he mencionado a lo largo de este apartado, confluyen todas hacia un eje concéntrico, desde el cual se irradian una red de figuras e imágenes que terminan por constituir una gran alegoría. La cual se emparenta con el proceso alquímico de transformación. En *M/S* tenemos un procedimiento similar, aunque quizá la mayor profusión verbal termine por diluir un poco, o quizá por engarzar esta alegoría al lado de otras. María Luisa Ramos señala atinadamente dicha relación. Por supuesto que las oposiciones aquí mencionadas no agotan esta serie de interrelaciones en cada poema en particular, sin embargo me parece que con lo expuesto hasta el momento es suficiente para demostrar este tipo de hondas relaciones entretejidas en la estructura de ambos poemas. En resumidas cuentas la gran alegoría que se constituye en una especie de puente entre ambos poemas es la "concepción" o

⁴⁰.- Mansour, *Op. Cit* pp. 350-351

bien la conformación del poema que se construye y se devora, es decir el poema crítico, cuestión que ya he señalado con anterioridad y que ahora analizaré con mayor detenimiento en el apartado que sigue.

4.2. EL POEMA QUE SE CONSTRUYE Y SE DEVORA A SI MISMO. METAFORA Y ANTITESIS DEL POEMA CRÍTICO.

En el tercer capítulo mencioné la figura del poema crítico, el poema que reflexiona sobre sí mismo, a partir de su propia construcción e incluso de su destrucción, como un procedimiento para contemplar nitidamente los procesos internos que conforman su andamiaje. De alguna forma lo que aludí también en ese mismo capítulo, con referencia a Valéry: el poeta medita e intenta analizarse a sí mismo en el proceso de la creación, dicho procedimiento se traslada ahora al texto que a la manera de un ser vivo, emprende una profunda indagación sobre su naturaleza.

Los mecanismos utilizados para ello son desde luego poéticos, por tanto para enunciar esta honda relación en los poemas se recurre precisamente a dos imágenes retóricas fundamentales: la metáfora y la antítesis. Los términos de estas figuras, los he nombrado ya en el transcurso de este trabajo: la construcción y deglución del poema por él mismo. Esto nos conduce por diversas rutas, por un lado volvemos nuevamente a la cuestión analizada con anterioridad, acerca de la unión de los contrarios, pues construcción y destrucción establecen una simbiosis antitética; por otro lado nos encaminan hacia otras dimensiones, por ejemplo la metalingüística. Asimismo el vaso y el agua, la isla y el estanque a su vez conforman nuevas

metáforas del proceso efectuado en el interior de los poemas. En el presente apartado hablaremos de tales dimensiones en ambos textos.

He señalado constantemente durante el desarrollo de este trabajo la intensa indagación que se da en torno al lenguaje a partir del poema mismo. Lenguaje y poesía son los dos términos de una dicotomía, de cuya tensión se van desgranando imágenes y procedimientos verbales. En *MSP* se plantea y se cuestiona una y otra vez alrededor de estos dos elementos. Muchos de los críticos que he mencionado se han avocado a tratar de desentranar o por lo menos acercarse a la enunciación de tales terminos, desde diversas perspectivas. Octavio Paz, cuyo ensayo sobre *MSP* es una referencia ya casi obligada por la lucidez con que señala ciertos senderos para acercarse al poema, también afronta dicha relación. Monica Mansour hace otro tanto, Carlos Montemayor, Ramón Xirau, etc., entre otros. Sin embargo abordar tal cuestión presupone franquear ciertas líneas y arriesgarse en su recorrido hasta las últimas consecuencias.

El lenguaje en primera instancia, adquiere proporciones peligrosas, quizá el poeta asume aquí la misma actitud de Valery: la desconfianza ante este vehículo de comunicación. Sin embargo, a pesar de dicho recelo, los versos se emparentan en cierto punto con la oración. De tal forma que el lenguaje a pesar de las reticencias vuelve a ser el medio primigéneo de retorno a lo sagrado:

que reconcentra su silencio blanco
en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre
¡ALELUYA, ALELUYA

(MSP, p. 120)

La reflexión sobre el poema desde el interior se vislumbra nitidamente en los siguientes

versos:

flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz.
espejo ególatra
que se absorbe a si mismo contemplándose.

Se puede hacer extensiva la afirmación a toda esta parte del poema, porque en cada una de sus líneas se clarifica la intención del poema crítico, la crítica del lenguaje, la crítica del poema mismo a partir del texto. La forma se interroga, pero en esa misma interpelación se apuntalan los basamentos del poema, que al indagar poetiza y agrega imágenes, las cuales conforman los cimientos de una gran construcción arquitectónica. Es decir en el fundamento de una cuestión se encuentra el origen de la otra. Sin embargo estas disquisiciones del poema en torno a la forma y al lenguaje, nos llevan también hacia la dirección opuesta, la de la destrucción. Porque en la misma medida que se analiza, se van resquebrajando, separando cada uno de los componentes, se vacía el lenguaje, se rodea la periferia de la forma, se tuerce el destino poético. A este respecto habrá que recordar lo planteado por João Alexandre Barbosa cuando nos habla del poema que termina por encontrar su destino "de lenguaje". En tal sentido define la poesía contemporánea como una poesía reflexiva, crítica, ligada a la meditación y a la lectura de obras anteriores. Por medio de las tensiones del propio lenguaje, nos dice João Alexandre, el poema moderno instaura la reversibilidad de los significados, gracias a la creación de un espacio de lectura intertextual. Esto último lo conduce a retomar la expresión de Paul Ricoeur: la "metafora viva", la cual define como aquella que envuelve para su continuo funcionamiento, la sospecha crítica sobre su operacionalidad. De tal forma que este proceso

termina por convertir el poema moderno en una crítica de la metáfora⁴¹. Y esto último nos lleva de nueva cuenta a la cuestión de la crítica del lenguaje en el poema:

Mas la forma en si misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraonico,
magnánima,
delfica
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con honda mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio.
¿En las augustas pituitarias de onice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?

(p. 128)

Más adelante se aborda directamente por medio de la metáfora central, la crítica de la poesía y quizá de la poesía pura también. Tales versos marcan la esencia de la preocupación formal de Gorostiza en torno a la poesía. Algun crítico afirma que *«Es también la subversión ante la poesía pura, aquí podríamos encontrar algunos datos para reafirmarlo:*

Pero el vaso
- a su vez -
cede a la informe condición del agua
a fin de que - a su vez - la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el vaso de aguijada espuma
como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua,
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la forma pura,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
(...)

(p. 132)

⁴¹. - Alexandre Barbosa, João. *Op. Cit.* pp. 23- 24

Por otra parte se plantea el nihilismo al que forzosamente conduce la poesía pura, como lo afirma Anthony Stanton⁴²:

(...)
y en la pira arrogante de la forma
se abrazan consumidos por su muerte
-¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!-
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los roncós trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos cimbales que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo;
ay, los trenos e himnos
que loaban
la rosa marinera. (p. 133)

Se enuncia en estas líneas el solipcismo poético, el fracaso de los intentos del poeta por trasladar al lenguaje la poesía del universo.

Por otra parte se evidencia también la reflexión alrededor del mismo lenguaje que construye al poema, la conciencia en torno a él:

(...)
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema -confuso- en la garganta,
exhausto de sentido;
ay, su aéreo lenguaje de colores,
que así se jacta del matiz estricto
en el humo aterrado de sus sienas
o en el sol de sus tibios bermellones;
él, que discurre en la ansiedad del labio
como una lenta rosa enamorada;
él, que cincela sus celos de paloma
y modula sus látigos feroces;
que salta en sus caídas
con un ruidoso síncope de espumas;

⁴². - Cfr. Tercer capítulo.

que prolonga el silencio de su brasa
en las mustias cenizas del oído;
que oscuramente repta
e hinca enfurecido la palabra
de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
él que labra el amor del sacrificio
en columnas de himnos espirales,
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga -confuso- en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.
Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto.
(...) (pp. 134- 136)

La cita es extensa, sin embargo necesaria para ilustrar los niveles de reflexión y de profundización acerca del lenguaje y del lenguaje poético en particular. Estas líneas han dado pie a múltiples interpretaciones, no obstante también son reveladoras de una intención crítica que permea todos los ámbitos de estructuración del poema. Tal vez se constituyan como la parte medular de todo lo que he mencionado a este respecto a lo largo de este trabajo.

Asimismo hay una probable referencia al *Cementerio marino* un verso situado líneas adelante: "por la entumida noche submarina". Se da pues esta relación de tensión entre una y otra obra, al mismo tiempo que de paralelismo, en cuanto a la recreación de ciertas imágenes. Admiración y subversión, la pasión y la crítica unidas.

Igualmente, a la par que tales consideraciones van construyendo los versos, el poema íntegro, dicha reflexión va planteando los elementos para su posterior destrucción. El poema abre sus fauces, creadas a partir de la poesía y se devora a sí mismo:

(...)
cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama

el aceite ritual de los sentidos.
que sin labios, sin dedos, sin relinas,
si, paso a paso, muerte a muerte, locos,
se acogen a sus húmidas matrices,
mientras unos a otros se devoran
(...) (p. 140)

Otro de los asuntos que mencione con anterioridad, el de la muerte de Dios, se equipara con este procedimiento, el personaje-Dios también parece terminar por devorarse:

(...)
donde nada es ni nada esta,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, esta muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espiritu de Dios que gime
con un llanto mas llanto aun que el llanto
como si herido -¡ay, El también!- por un cabello
por el ojo de almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.
ALELUYA, ALELUYA! (p. 141)

Se plantea nuevamente una antinomia: la no muerte, la nada que se unifica con la muerte en un plano donde todos los contrarios se hermanan. Sin embargo persiste también la oposición, y en un cierto sentido Dios que es el creador se troca en poeta y en el poema, de tal manera que su muerte implica la del texto, la del lenguaje, la de la forma. Y cada elemento se concatena hasta el infinito, cada línea se eslabona en una cadena interminable, en un lugar intemporal donde también se sitúan las imágenes y las sensaciones que despierta el poema.

De forma semejante en //las indagaciones sobre este aspecto se extienden también en varios niveles de principio a fin del texto.

La reflexión estética en términos poemáticos alrededor de la poesía, irradia desde distintos versos y partes del poema, los cuales se unifican, hasta conjuntar un tono que a pesar de la diversidad le otorga unidad e intención al poema:

(...)
que não dá lenho para quem
deseje um poema, um navio.
(LXXI, p. 41)

Se aborda directamente esta cuestión, pues muestra que el poema como forma tambien puede ser poetizado:

Pra unidade deste poema
ele vai durante a febre,
ele se mescla e se amalha,
e por vezes se devassa.
(...)
eis esse poema entrosado,
(...)
informe poema bifronte,
espesso, aspero, conjunto.
(...)
esboço-me em ti meu poema.
(LXXIII, p.42)

Aunque un tanto desvinculados de su contexto los versos anteriores, dan cuenta cabalmente de la intención crítica que he mencionado a lo largo de este apartado. Se evidencia desde luego una preocupación formal, analoga a la que encontramos en *MSX* pero por supuesto las resoluciones y los planteamientos son distintos. Porque si bien es cierto que en este se aborda de una manera mas tajante dicha cuestión, en aquel por medio de filigranas se llega al mismo derrotero.

La crítica de la poesía, asimismo, en una especie de autorreflejo, se expresa desde los versos constituyentes del poema:

Quereis pleonasmos, grandes beija-flores?

Tereis de pré-memórias e pecados,
tereis dessas palavras mas não loucas.
(II.XX, p. 119)

Otra de las cuestiones que marca este juego dinamico en el texto es la constante interpelación al lector. Esto por un lado emparente el poema con una de las grandes tendencias de la lirica moderna, y que se inaugura de alguna forma con Baudelaire. Aqui dicha increpacion se realiza precisamente en momentos que aluden a la conformacion, a la creacion del poema. Aun cuando en algunas ocasiones el requerimiento no es directo, si se evidencia que el yo lirico se dirige al lector en tanto interlocutor. Más que una llana interpelación lo que se exige del lector es su participacion activa para completar el poema:

Queres ler o que
lão-so se entrelê
e o resto em ti esta?
(III.VII, p. 122)

Alegria achareis neste meu poema
como poema ilícito, como um
corpo casual ou vão, como a memória
(...)
(*Ibid* p. 125)

Adivinhas as fases nesse poema?
Prevês os pensamentos que inda sangram?
E as mulheres, e os santos e os demônios,
e a minha vivuvez pregada neles?
(V, III, p. 190)

Este llamado de atencion es constante a todo lo largo del poema, porque tambien se nos advierte de los peligros que entraña iniciar el viaje poetico:

Um mostro flui nesse poema
feito de umido sal-gema
(...)
Se vos não tendes sal-gema

não entreis nesse poema
(IV.1. p. 147)

Por otra parte dentro de // el inmenso poema que reflexiona sobre si mismo, encontramos varios poemas que a su vez, versan sobre si. Se da también la reflexión de la forma: comienzo, fin, estructura y composición. De tal forma que dicho procedimiento se asemeja a la estructura de las cajas chinas, ya que un nivel de reflexión, implica otros:

A sextina começa
de novo uma ária espessa
(sextina da procura!).
Euridice nas trevas,
O Euridice obscura,
Eva entre as outras Evas.

Repousai aves, Evas,
que a busca recomeça
cada vez mais obscura
da visão mais espessa
repousada nas trevas.
Ah! difícil procura!

(...)

Infernos, Evas, trevas,
lua submersa e obscura,
Ai a ária começa,
e não finda e procura
entre as celestes Evas
a Eva da terra espessa.

Euridice, Eva espessa,
musa de doces trevas,
mais que todas as Evas -
musa obscura, Eva obscura;
sextina que procura
acabar, e começa.
(III. XXVI. p. 143-144)

Como puede observarse todo este poema esta compuesto por sextinas. El primer verso hace alusion directa a dicha composicion. Los juegos fonicos, en este caso la aliteracion entre

aves Evas y trevas, es recurrente en todo el poema y finalmente un cierre paradójico que nuevamente remite a la composición de este poema en particular.

Más adelante en dos estrofas paralelas, cuya estructura circular tiende hilos significativos de una página a otra, y donde a partir de símbolos concéntricos, así como de un bagaje literario, se reflexiona nuevamente sobre el poema:

Ouço o meu nome. Volto-me. Chamaram-me,
ou me chamei ou tempo me chamou?
Ou abriram a porta devagar?
Visitante noturno onde te ocultas,
em que obscura vertente te assinalas?
O dorme antigo ser permanecido,
lúcido ser, agudo terrível,
ó sempre antecedente sagitário!

(...)

Ouço o meu nome. Volto-me. Chamaram-me
A cara viperina e não visível
que lhe falo da porta devagar:
lúcido ser, agudo ser terrível
e sempre antecedente sagitário,
por que vens visitar o meu poema?
De que círculo de horror ou de que treva
trazes a inquietação ao meu silêncio?
(IV.VI. p. 152, 155)

Igualmente se retoman puntos planteados con anterioridad, por ejemplo el monstruo que visita el poema y que ahora sabemos es la serpiente.

Esta recurrencia ciclica se trabaja también a partir de estribillos, por ejemplo, "estaque e a ilha", lo cual nos remite de nueva cuenta a la profunda reflexión en torno a la construcción del texto, cito solo un fragmento de la utilización de dicho estribillo, ya que el poema en el cual se enmarca es extenso:

Gemei sinos de goma,
passai aves sem canto,

ressoai caves moradas.
Estanque e a ilha
O chão comeu as coisas,
unções desassistidas,
cuspi vossas palavras.
*Estanque e a ilha*⁴³
(IV.VII. p. 163-164)

La indagación sobre el poema se abre paso constantemente entre los múltiples senderos que lo recorren. La isla como metáfora del poema es constantemente trabajada en este sentido:

deixã-lo nas fronteiras, livres ilhas,
alegóricas, ilhas nossas,
figurativas ilhas conformadas,
por antecipação, podridas ilhas.
(VIII.I. p. 257)

La conciencia de la forma aflora constantemente, así como la interrupción de la linealidad del poema, y cierto tono coloquial, características inaugurales de la lírica moderna. Cito sólo dos ejemplos de los múltiples que es posible encontrar en el texto:

Conclusão fria: um cego canta
Eu todavia.
(IX. p. 96)

Alguém sobre os degraus (hiato no poema,
recordação tenaz, terrível voz!).
(V. III. p. 191)

El nacimiento del poema es enunciado también en términos poéticos:

Era um poema nascendo, era um misterio,
era um novo pecado
se movendo.
(V.IX. p. 195)

Así como su construcción continúa "in progress":

⁴³.- El subrayado es mío.

dormindo dentro
desse poema
recomeçado
por novo sosia.
(III.XX, p. 139)

Igualmente se manifiesta el poder creador del lenguaje, con el nacimiento de la palabra nace el mundo. Se alude nuevamente a la fundación, al igual que al inicio del poema.

La conciencia critica del lenguaje poetico se revela asiduamente, la busqueda de un lenguaje que exprese lo que el lenguaje común no puede. Una especie de traduccion (lo cual nos remite a lo planteado por Octavio Paz en *El arco y la lira*). El lenguaje se constituye también en una especie de vocacion por el canto:

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

Mesma viagem
presa e fluyente,
e a ansiedade
da canção

(VII. I, p. 229)

No poema de sol varias constâncias,
constâncias e constâncias; entreolhamo-nos.
E melhor repousarmos essas nuvens,
essas tormentas, esses ventos doidos,
esse ponteiros, essas horas dando.
E melhor repousanos nestes berços

(VIII. I, p. 264)

Las palabras adquieren un caracter magico, y sus significaciones son exploradas como la clave de un arcano. El origen sagrado del lenguaje:

Palavras ancestrais, previmos que eram chaves,
e fomos nada mais, que puros arrastados.
O vento e sempre um ser que nos entreabre as asas.

O vai-le em vento ser um doce verso alado.
(VII.IV. p. 241)

Pero sobretudo una de las características que definen la concepción del lenguaje en el poema es su carácter creador. Las cosas son convocadas por medio de las palabras, pues lo que se persigue es traspasar los límites. Nombrar las cosas y al mismo tiempo ser ellas mismas, para penetrar en su esencia. Una manera de poseerlas es precisamente creándolas. Es decir no basta con nombrar el mar, sino hay que ser el mar mismo. Tales son los términos en que Jorge de Lima se enfrenta a esta aventura con el lenguaje:

(...)
como conhecer as coisas são sendo-as?
Como conhecer o mar são morando-o?
(...)

Quantas selvas escondo! Sou cavalo,
corro em minhas estepes, corro em mim,
(...)

sei dos passaros, sei dos hipopotamos,
sei de metais, de idades, aconteço-me,
embebo-me na chuva que é do céu,
abraso-me no fogo dos infernos.

Porquanto,

como conhecer as coisas são sendo-as?
(...)
encarno-me em poesia, morro em cruz,
cravo-me, ressuscito-me. *Petrus sum*
(VII.IV. p. 250-251)

Las palabras son concebidas como seres vivos, autónomos, creadas, para recién decir, o bien para callar porque el silencio como bien afirma Octavio Paz, es otra forma de poesía:

Não convem esse instante pensamento,
essa brasa nas mãos tão delicadas.
Ali as laças, pausa os lábios, poeta,
A lua sobre as águas, Vem nascer.

O tu sem brasão blau, não te perturbes.
As palavras descansam como noivas.

(...)

Mereces essa flor, esses cuidados,
palavras descansadas, esses vinhos

(...)

Teus poemas podem ser como essa festa,
de cantos singulares como passaros.
Se quiseres cantá-los, canta-os; se
não: cala-os, dizem mais teus pensamentos.

(VIII, p. 315)

El abismo como metáfora de la lengua, es otro de los símbolos trabajados profundamente con referencia a este aspecto. En sus honduras insondables converge la experiencia de la raza, la visión del mundo, las imágenes que han desfilado por su historia, es también el abismo de los mares recorridos. Sucesos todos que han dejado su huella en la lengua, y que se reactualizan cada vez que el poeta la redimensiona en su texto:

Amo-te "idioma vasco", sempre ouvido
no clima dessas quilas afogadas,
esses mares antigos navegados,
escorbutos comendo a língua viva,
sebastianismos vendo irreais reinos,
essa linguagem toda, minha fala.

Língua remota, língua de presenças,
de suscitadas ressonâncias, amo-a,
que me deu a experiência dos abismos
e também das realidades inefáveis

(VIII, p. 267)

Al igual que en *XXX* la destrucción también hace acto de presencia. El poema XXII del canto nos da claros indicios de ello:

formou-se um lírio
na suave treva,
gerou-se um grito
de tantas vozes,
criou-se um fogo
correspondente,
jorrou-se um pranto

desabilado

Era uma tarde:
ninguém sabia
o que no mundo
ia acabar.

(...)

E houve um dilúvio.
mas era um fogo
desabrochado.

(III.XXII, p. 141)

El diluvio de la creatividad y la destrucción que mencione en el tercer capitulo, el riesgo que implica embarcarse en el arca del lenguaje e iniciar una travesia:

Encontrar uma ilha, encontro facil,
encontrar a verdade, organiza-la,
reaching os pedidos enterrado,
reencontrar Mira-Celi inatingida,
comunicar-se, dar-se, dividido,
poeta, artista, santo distribuidor

A agua que pôde ser ate diluvio
recircunda-nos de ilha. A agua tem sede
da verdade que eu sou, ilha de Deus:
(...)

(VIII.I, p 259)

Aqui hallamos ademas otro juego paradójico: la sed del agua, que por otra parte entabla líneas paralelas con *MS* con respecto a esta misma figura ("Trae una sed de siglos en los belfos"). Sobre este tema volveré mas adelante. Por otra parte podemos observar en este fragmento como las diferentes líneas metafóricas trazadas a lo largo del poema convergen en una imagen de diversas significaciones. Tal es el caso de los versos citados: la isla, el agua, dios, poeta, creador, son símbolos trabajados en todo el texto y que en este momento alcanzan una

de sus más altas dimensiones.

En ese momento terrible al poeta le es asignada una

función mesiánica:

e transforma em cascalhos; o anjo-poeta
parece sucumbir em hidra e ferro.
De baba e atro veneno untado o braço,
ele em romper os nos com as mãos forceja,
e com horrendo bramido aturde os ares.
Vai talvez resvalando. O patria. O Abel.
invictos muros. divinal estância.
berço de ventos! O Deus! Sete vezes
(VI.VIII, p. 220)

Sin embargo a la destrucción sucede la autoconstrucción del poema. No se trata del yo lírico, sino del poema mismo que contempla la eternidad. Y con el finaliza el Canto VI, el canto de la desaparición:

Um momento ha na vida, de hora nula,
em que o poema vê ludo, viu, vera;
e a si mesmo, na cera em que se anula,
sob o fogo dos ceus, consumir-se-a

Há nas fomes dos tempos, uma gula,
umas vicissitudes, fados, ah!
Há tempos em que o canto se modula
sob o sibilo de cassandra má.

(...)

Antes que os lábios, amanhã, o poema,
hirtos se calein, vosos, serão vossos,
esses cânticos de renúnciação.
(VI. IX, p. 227)

En // se van alternando estas dos secuencias, si el canto VI es el canto de la destrucción y la muerte, el VII, la Audición de Orfeo, es el nacimiento, el resurgimiento. Asistimos a la génesis espectacular del poema como en un montaje teatral, todo esta a la expectativa de la creación, del inicio:

E, conseqüentes, eis os outros testes:
a neblina no rio, os seios vistos,
a asma colegial, as noites vivas,
as falenas no teto... O poema nasce:
Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

(VII. III, p. 232)

Al inicio del capitulo mencione que la reflexi3n del poema sobre si mismo se da a partir de la concepci3n del mismo como un ser vivo, con sus propias leyes de existencia, sin embargo no por ello deja de pertenecer a la creaci3n del poeta. De alguna forma se repite la misma relaci3n establecida entre Dios y hombre, ahora el creador interpela al poema:

(...)
E esse digito imenso destinando,
Sangraluz, Belatrix, Lis, Mira - Celi,
Vivantares, Liriana, o meu poema!
Eis i vago tropel dos seres todos
nascendo amortalhados sem querer.
Ali est3 o poeta; tem nos brandos labios,
a abelha v3, a abelha quase louca;
(...)

(VII. III, pp. 236- 237)

El poeta a final de cuentas se constituye com un arquitecto. Por otro lado, a partir de preguntas ret3ricas sobre la estructura del poema, los motivos, los temas, el poema se interroga directamente. Lo cual nos proporciona nitidamente la imagen del poema critico:

E esse velho e atroz poema?
Quem acaso o arquitetou?
Que m3o sem braço o escreveu?
Que Lenora o mereceu?
Que mulheres vivem nele?
Que loucura o escureceu?
(...)
previo nunca amanhecido.

Deixai-me nele.

(VII. XIII, p. 249-250)

La dimensión metalingüística que mencione páginas atrás, se refleja frecuentemente, en algunos versos converge la reflexión sobre la poesía, pero dentro del cuerpo del poema: "Sempre sol dúplo gravitando em poemas;" (I.XXVIII, p. 81).

Esta cuestión es conducida por diversos niveles, por ejemplo al mismo tiempo que se define y teoriza sobre el poema, éste va siendo construido con tales características:

Si me vires inumero, atraves
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu proprio fosse o que outrem e,
dissipado nas paginas impuras,

arreatado pelo proprio poema,
posseoso, surpreendido, fragmentado,
travestido de heroi ou de rei, em
quase todos os versos degredado.

(II.IV, p. 87)

La reflexión sobre el poema, desde el poema. Este adquiere vida propia, hasta conducir al poeta por los senderos que el marca. Se trabaja precisamente a partir de lo que ocurre en el poema:

(...)
e o longo poema segue, continuado,
com esses rostos transidos sobre as paginas,
e a pomba e o corvo do diluvio como
dois anjos destinados a velar-me.

(VIII.I, p. 269)

En el siguiente ejemplo es interesante ver como una estrofa implica a la otra dentro de este inmenso poema que es el canto VIII:

E um momento da tarde foi poesia,
uma fala de musica sonou.

(...)

o vos, sempre poesia, o vos alem

(*Ibid* p. 295)

La recurrencia a hablar de la poesia desde el poema mismo es una de las cuestiones que define todo el poema pero en particular el Canto VIII.

Más adelante lo encontramos nuevamente:

E agora llega o poema preferido
e os dias mais sutis, e os frutos ázimos
e as promessas mais claras e felizes
e os nascimentos justos e as jornadas.

(X.VII, p. 342)

(...)

e essa a historia se acaso perguntardes
quem viveu esse poema inacabado,
quem foi esse sofrido, essa linguagem,

(X.XIX, p. 373)

A diferencia de lo que ocurre en *MSZ* donde la destruccion termina por ganar la partida, en *IO* el resurgimiento y la reconstruccion, el verbo del principio, y el lenguaje renovado, celebran el triunfo y el oficio de la poesia:

E como designar? Ali são passos.

(...)

rios de verbos nascem, nascem nexos.

(...)

E como designar? Eis-nos aqui
sob o sol de Beatriz, Beatriz em nos,
para falar, falamos-nos; os verbos
debe ser, devem ter perpetuamente.
Alguma coisa esta, Sabres esperam,
Estrellas ardem, Tempo de voltar,
Avenas combatidas, por que não?
Linguagens esperadas, alegrias?
As lágrimas caíam, A voz busca,
As mãos unidas amam, Nos estamos.

(X.XIX, pp. 376-377)

En este mismo nivel se establece otra interrelacion importante, ya que el juego de apropiamientos de la cultura universal, en el poema se devuelve en imágenes de espejos encontrados, porque finalmente este poema sera parte a su vez de otros poemas.

Por lo que se refiere al papel del poeta en el texto, éste también es constantemente trastocado, en los versos siguientes, se erige como el héroe contemporáneo, es un ingeniero nocturno constructor de islas, hay un paralelismo también con Cristo, en ocasiones en sentido negativo, como una especie de antihéroe. Pero es también el cordero inmolado por amor a las creaturas, que muere para darles vida y resucita en el poema mismo. Pasión y resurrección. Asimismo encarna al caballero andante: Perseo, Sancho, el Quijote, Amadis, un nuevo Adán nombrando al mundo:

Afinal o engenheiro amou, sonhou, construiu.

Que mais pedimos a esse existencial amigo
a esse noturno autor de construções volúveis?
(I. XXIV, p. 47)

Eis Perseu com sua ama e rocim pago
e galgo corredor e Sancho e lança
e pendência em vão, de vão estrago,
de válida invenção e boa andança,
de Amadises ficis o mundo vago
que e tudo o que nos resta por herança.
Adiante o brilho, o escudo aquém; o som
antes da voz, Quixote antes do dom.
(I.XVIII, p. 81)

Por aqui profundando o largo seio,
demos as proas nomes esquecidos,
armillas, zaires, congos, hemisferios,
com os invernos dobrados, dois apolos,
(...) (III.XIV, p. 105)

Chamo as coisas com os versos que eu quiser,
os mistérios, os medos, os tres remos,
e esse reino que eu vim reiniciar.
(X.XVI, p. 354)

Pero el poeta termina por convertirse en el poema mismo.

Com esse metro de cantos remedi-me
Palpo-me com o meu poema. Chamo as mãos,
chamo os pés, chamo a mim mesmo; (Senhor!)
com esses versos relomo os meus sentidos.

(*Ibid*)

Se recupera también la concepción del poeta como el vidente, tal como lo plantea Rimbaud⁴⁴:

não sejamos cegos, nós videntes,
noturnos enxergados, antevistos
por olhares tão rentes que parecem
a treva nos fitando, fria treva
que nos fixa com os olhos e com o sono,
que nos faz moveis, nos os seres hirtos.

(VIII, I, p. 261)

III
No bojo dessa noite,
passadas vão e vêm.
Escuta: há um pressagio
ou nova rosa abrindo
depois das rosas de
lentáculos famintos.
Há qualquer coisa abrindo
corolas ou abraços;
no bojo dessa noite
vão passos e vêm passos.
palavas acendidas,
casulos acordados
ou há indícios de
nascente orogenia
no bojo dessa noite.

(IX, III- IV, p. 334-335)

IV
Quem sopra essas montanhas?
Quem voa esse poema?
Que páo se magnifica
no bojo dessa noite?
Há qualquer coisa vindo,
pressagio amanhecendo-se,
casulos desatando-se
Escuta: há passos, passos
de qualquer coisa perto.
ah, agora, aqui
ao cabo desse palmo
de abismo entre as montanhas.
Há qualquer coisa vindo
alem desse poema,
no bojo dessa noite,
na esquina desse dia.

Como en una especie de profecía del poema futuro, el poeta asume el papel de vidente, lo cual le permite situarse fuera, pero al mismo tiempo dentro de sus esencias para asumir plenamente una actitud crítica. Aunado a ello también es interesante observar las correlaciones

⁴⁴.- Rimbaud, Arthur. "Carta del vidente". *Como se escribe un poema* Compilado por Edgardo Ruso.

entre las imágenes de un poema y otro. La bóveda de la noche, las pisadas, los pasos que van y vienen, el presagio escuchado, y posteriormente amanecido, las palabras como capullos acordados, y después como capullos desenvolviéndose, etc. Es una especie de revelación que se da en una escala de temporalidad, el primero es lo que está por ocurrir y el segundo lo que está sucediendo y lo que ocurrirá. Por ello predomina un cierto tono augural. En cuanto al símbolo de Adán, las referencias se desenvuelven ciclicamente desde principio a fin del texto. Su equiparación con el poeta, además de tener el poder de nombrar las cosas, es compartir también el pecado original, quizá el verbo por el verbo mismo, la adoración de la palabra. Probablemente también se alude al poder mágico de las palabras, como en la Cabala judía: "Yo soy el que soy":

A sua biografia que eu relato
é mera condição do pensamento
que as palavras também com Adão caíram.
(X.XVII, p. 362)

En resumen, se recupera la imagen del héroe, junto con la imagen de Adán, el Caballero, el Barón señalado, el jinete ciego, además de los demás personajes ya mencionados y por supuesto Cristo personificado, a partir de cuya figura se da también la pasión y la resurrección de la poesía. Todo ello se unifica para desembocar en la vocación por los símbolos y los vuelos, que es de alguna forma en lo que se constituye la poesía:

Missão de poeta, símbolos e vóos,
razão das asas, fe capaz de vidas,
limpido humo celeste, semental.
(X.XVIII, p. 364)

Por otra parte también se alude al otro planteamiento manejado por el mismo Rimbaud, el poeta es también el gran maldito:

Agora somos sol apodrecido,
borboletas da noite, veus escuros,
jazigos achatados, cal escura,
chapeus de bobo para nos saudar,
metades fabulosas, ó centauros,
verdadeiros centauros de Lusbel.

A impulsão é a blasfémia contra os ceus
ou poema continuo de esquecer:
(...) (VIII.1. p. 281)

concomitantemente, o poeta reversivo,
preso á raiz profunda, sem fugir,
confessado na cinza simultânea,
obrigado a taluar-se, lousa viva
a implacavel resposta: escreve nauta
teu roteiro lembrado, nauta, loco.
(*Ibid* p. 307)

Tambien se asume otra de las posturas proclamadas por el Surrealismo: todos somos poetas, la intemporalidad de la poesia hermana todo:

Contra o tempo e em poesia recompostos
somos todos poetas, natos poetas,
os que têm voz porém podem cantar
a doce inspiração subdividida,
gravar-se dessas noites palinadas
de sóis que foram ontem sóis cantores.
(*Ibid* p. 299)

Finalmente se ponen frente a frente los dos elementos de comparación, el real y el figurado y se concluye en una sola figura, el poema:

Proa mastil varando. Verdes mares.
Proa mastil do poema. Eis o poema.

XX
No momento de erer,
criando
contra as forças da morte,
a fé.

No momento de prece,
orando
pele fe que perderam

os outros.

No momento de fé
crivado
com umas selas de amor
as mãos
e os pés e o lado esquerdo.
Amém.

EXPLICIT

(X.XIX-XX, p. 378)

Uno de los principales puntos de reflexión de todo el poema, cierra en un agudo círculo el texto en si mismo. El fin vuelve al comienzo, la poesía reflexiona sobre si misma, que es una forma de no terminar, sino de continuar la indagación hasta el infinito y hasta la eternidad. Por supuesto que la presencia de Mallarme y su ideal del libro perfecto se encuentran de alguna forma incorporados.

Las líneas de indagación y de profundización que he enunciado aquí, conforman rutas de una investigación que pueden prolongarse indefinidamente. El texto se constituye como una selva de intrincados senderos, como un laberinto donde no sabemos si hemos hallado el camino correcto -lo cual a final de cuentas es lo menos importante, ya que al igual que Parmigianino, terminamos por encontrar placer en este extraviamiento-. La profusión de símbolos y de propuestas del texto es tal que Murilo Mendes en su prefacio a *M* hablaba de que un futuro un equipo de críticos se abocaría a la tarea de desentrañar la multitud de símbolos y de propuestas que abre el poema, tarea que habría de ser realizada con amor, paciencia e intuición. En cuanto a lo primero, solo puedo otorgar mi labor, y en cuanto a lo segundo valgan los presentes esfuerzos.

Como vemos por lo expuesto hasta aquí, las grandes líneas de coincidencia entre *MSF* e *Q* se mantienen equidistantes, cada una marchando mediante sus propias resoluciones, pero al mismo tiempo indagando por caminos paralelos, en puntos de proyección y movimiento continuo, como espero haber demostrado hasta aquí. Sin embargo, el recorrido aun no termina, estrechamente vinculado a este punto que hemos analizado, se encuentra otra de las dimensiones que planteo al inicio de este apartado: la dimensión metalingüística.

4.2.1. GEOFAGIA, LA DIMENSION METALINGÜÍSTICA.

La dimensión metalingüística implica una crítica en varios niveles, por ello se extiende a diversos planos. He mencionado constantemente la apropiación de distintos autores y escuelas poéticas en ambos textos. Esto es más evidente en *Q* donde un carácter palimpsestico permea todo el poema. Además de ello Jorge de Lima asume una actitud antropofágica, a la manera en que Oswald de Andrade lo planteó en sus escritos. De esta forma el autor devora ciertos textos, para estructurarlos como parte integral del texto en proceso de creación. En *MSF* dicho proceso está revestido por toda una gama de asimilaciones y de apropiaciones, así como de hallazgos poéticos, porque es innegable que el poema se inserta dentro de una tradición literaria, con una especie de genealogía con la cual se comparten ciertas preocupaciones formales y estéticas, como ya expliqué en extenso en el tercer capítulo. Quizá más que de una visión palimpsesta, podríamos hablar de una fuerte relación intertextual, ya que los textos asimilados o bien apropiados aparecen aquí absolutamente decantados, de tal forma estructurados e incorporados al texto, que sólo una acusosa lectura puede descubrirlo. Cabría aquí mencionar lo que afirma Julia Kristeva a este respecto: los textos poéticos de la modernidad se construyen absorbiendo

y destruyendo concomitantemente los textos del espacio intertextual. La producción del texto poético se origina por el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea entre un texto y otro.⁴⁵ En *10* la intencionalidad del palimpsesto es manifiesta, porque atendiendo a la definición del palimpsesto que nos proporciona Busatto, este es un término que alude a un manuscrito en pergamino, raspado por copistas y pulido con marfil para admitir una nueva escritura. El raspado por más perfecto que fuese permitía que se observaran los trazos del texto borrado. Afirma Busatto que la visión del palimpsesto a la que se refiere innumerables veces Jorge de Lima en *10* es aquella que permite ver un texto extraño apareciendo sobre el texto en construcción. Es decir, Jorge de Lima utiliza, evidentemente, el palimpsesto en un sentido metafórico⁴⁶. Con respecto a *MSF*, *10* plantea otra concepción de la forma, pues de acuerdo a lo recién expuesto, entre otras cosas, se trata de mostrar cuáles son las obras que fueron deglutidas para la conformación del poema. Posteriormente Busatto en el mismo estudio analiza extensamente cuáles son los textos que intervinieron en este proceso en *10*. Entre éstos menciona los siguientes: *La Eneida*, *Las Geórgicas*, *Las bucólicas*, *La divina comedia*, *El paraíso perdido*, *Las Luísiadas* y el propio poema *10*.

El proyecto literario iniciado por Jorge de Lima en este poema, la proeza en términos de lingüísticos, así como poemáticos, se hace patente a partir de los versos mismos:

O dura legenda incendiada,
 O palimpsestos humanados!
 Esse o imensissimo poema
 Onde os outros se entrelaçaram,
 Datas, numeros, leis dantescas.

⁴⁵ - Ref. en Busatto. *Op. Cit* p. 14

⁴⁶ - *Ibid* p. 21

Inicio. inicio, inicio.
Poema unánime abrange os seres
(...)
Poema-Queda jamais finado
(...)
Nao sou Luz mas fui mandado
para testemunhar a Luz
Que flui deste poema alheio. Amen.
(I.XXIX. P. 56)

La visión palimpsestica se manifiesta en la construcción del texto y en específico en estos versos: un inmenso poema producto a su vez de otros grandes poemas. Un espacio donde es posible establecer un diálogo con la cultura universal, y del cual participa todo a la vez. Por ello es un poema que jamás termina de hacerse, sino que está siempre recomenzando. Lo cual nos remite a su vez a lo que no tiene fin -a la eternidad- planteamiento también presente en *MSF*. De nueva cuenta se extienden líneas paralelas de ambos poemas para confluir en un determinado punto, desde el cual las ondas concéntricas nos conducen hacia nuevas asociaciones. Pero al mismo tiempo tal diversidad, constituye la unidad, la posibilidad de conformar un solo poema intemporal.

Afonso Romano de San'Anna nos dice a este respecto que en *MSF* se da una lucha entre el lenguaje de la tradición, y sus intentos de liberarse por medio del refuerzo antitético. También propone investigar si Jorge de Lima continúa la propuesta de T.S. Eliot, para quien la tarea del poeta es recrear constantemente la tradición, de tal manera que cada nueva obra al mismo tiempo que se constituye como un prolongamiento, es al mismo tiempo una alteración

critica de las obras anteriores. Por ello define al poema como la epopeya de la caída del hombre delante del verbo.⁴⁷

Por otra parte esta deglución también implica al lector, pues éste debe devorar los textos, comerlos como una forma de apropiamiento verdadera.

El otro nivel en este proceso es el de la geofagia. Jorge de Lima acuñó este concepto en su texto. Etimológicamente podríamos definirlo como el devoramiento de tierra, pero en este mismo juego de autorreflejos, sería la tierra que se devora, y a su vez el nivel metafórico se extiende, pues la tierra, la isla, es el poema. Y con esto volvemos nuevamente a lo planteado en el apartado anterior: el poema que se devora. Este nivel de metaforización como ya vimos implica a los dos poemas. Octavio Paz habla en *Los hijos del limo* acerca de la modernidad como una pasión crítica, además de "una suerte de autodestrucción creadora"⁴⁸. Creo que en estos textos nos enfrentamos a dicha situación, ya que este apropiamiento nos habla precisamente de un ejercicio crítico con respecto a toda una tradición literaria. De una serie de movimientos en varias direcciones, por un lado el retomar todo aquello que conforma un universo exterior, para recrearlo en el universo interior del poeta y del poema. Paz define certeramente esta actitud ante la poesía:

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica.⁴⁹

55-67

⁴⁷.- Romano de Sant'Anna, Alfonso. "As poéticas do centramento e do descentramento" en *O modernismo* pp.

⁴⁸.- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*

⁴⁹.- *Ibid* p. 21

La historia de la poesía moderna -al menos la mitad de esa historia- es la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica.⁵⁰

MSF e *IO* se constituyen como un buen ejemplo de lo que acabo de mencionar. Hay una razón crítica, una conciencia poética que recorre el cuerpo de ambos textos y que va estructurándolos en torno a esta crítica del lenguaje, de la poesía y del poema mismo.

Busatto afirma que la génesis de un libro es la destrucción de otro. Lo que importa en ellos no es la historia sino la hechura del texto. Esto para Busatto es lo que constituye la dimensión metalingüística, la cual nos muestra al lenguaje poético interesado en sí mismo, en el momento preciso de su origen.⁵¹

Este proceso crítico en poesía, y que ya mencione en extenso en el tercer capítulo, se inicia de alguna forma con Mallarmé, a partir de cuyos escritos el lenguaje se constituye en un dios cuyo altar se sacraliza y desacraliza de continuo.

Finalmente y por ello he abordado toda la anterior disertación, ambos poemas se constituyen en una tierra-madre que da frutos, como un terreno sagrado, donde el poeta como oficiante se consagra mediante la creación del texto, a la vez que el texto permite el nacimiento del poeta. Después el proceso se invierte y el poema se devora y termina por devorar a su creador:

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas de los embalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,
cuando el hombre descubre en sus silencios

⁵⁰.- *Ibid* p. 65

⁵¹.- Busatto, Luiz. *Cl* p. 33

que su hermoso lenguaje se le agosta.
se le quema -confuso- en la garganta.
exhausto de sentido;
ay, su aéreo lenguaje de colores,
que así se jacta del matiz estricto
en el humo aterrado de sus sienas
o en el sol de sus libios bermellones;
él, que discurre en la ansiedad del labio
como una lenta rosa enamorada;
el que cincela sus celos de paloma
y modula sus látigos feroces;
que salta en sus caídas
con un ruidoso síncope de espumas;
en las mustias cenizas del oído;
e hinca enfurecido la palabra
de hiel, la tuerla frase de ponzoña;
él, que labra el amor del sacrificio
en columnas de ritmos espirales,
sí, todo el lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga confuso en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su muñeca de agonía.

(MS p. 135)

Terra de exílio? Não. Não es meu canto.
O terra elaborada, cena e sede,
raizes sem censura, dramas leves,
inclinação venial, arcaica noite
O telescópios salve, sou noturno,
a memória do sonho é meu cristal,
delírio lúcido, eu me ressurgi,
ascendo-me, trasluzo-me consagro-me.
(R IV.VI, p. 153)

Geografía desde esta óptica es el placer de la tierra por deglutirse ella misma. Volvemos a lo planteado desde el inicio: la isla devorándose a sí misma. El poema autodestruyéndose al mismo tiempo que se construye.

Se plantea abiertamente la reflexión del poeta sobre el poema, la isla que se devora, el poema cimentando y deshaciendo sus propios fundamentos.

4.2.1.1. LA ISLA Y EL ESTANQUE. EL VASO Y EL AGUA.

La construcción de una gran metáfora, así como de las metáforas en general de cada poema, van tejiendo desde las primeras líneas hilos muy precisos. Unas a otras se van concatenando para remitirnos a la metáfora principal, como en una especie de vórtice, el centro en medio del remolino. En *MSV* el agua y una cadena de imágenes en torno a ella, van matizando y a la vez eslabonando la silueta de la gran metáfora: el agua incontinentemente apresada en un vaso continente:

(...)

No obstante -oh paradoja constreñida-
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
(...)

En la red de cristal que la estrangula,
¡allí como en el agua de un espejo,
se reconoce;
alada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta,
¡qué desnudez de agua tan intensa,
¡qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!
¡Mas que vaso -también- más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de candidas prisiones!

(pp. 107- 108)

El agua, como ya he mencionado múltiples veces, es una metáfora de diversas cuestiones que se plantean en el texto, y las cuales han sido abordadas por la crítica desde diversas

perspectivas. Pero quizá una de las significaciones más importante sea la que la constituye en una metáfora de la poesía pura y del ser. En cuanto a lo segundo ya analicé esta relación en el apartado correspondiente⁵². La primera cuestión es algo que he estado anotando en estas últimas páginas, desde diversas perspectivas, por ello me limitare a mostrar ahora algunas de tales significaciones trabajadas en el poema.

Aparte de la relación de tensión entre vaso y agua, de la oposición entre la forma y lo informe, entre el movimiento y la inamovilidad, entre el exterior e interior, el agua por si misma es trabajada profundamente en el texto. Destaca especialmente el poema que inicia con el verso: "Iza la flor su enseña". Este poema, al igual que el último marcan una ruptura rítmica temática e incluso de construcción con respecto al corpus del poema en general, porque semejan coplas populares, al mismo tiempo que se manejan con una gran limpidez imágenes muy fuertes. En el poema que he mencionado, se juega con la palabra *agua* así como con la red de sensaciones que despierta. Por ejemplo el olor, en las dos primeras estrofas se hace alusión a dicho sentido, incluso se establece un paralelismo semántico sobre este aspecto:

¡Oh que, que mercadería
de olor alado!

¡Oh, que mercadería
de tenue olor!

(p. 121)

Sin embargo líneas adelante los versos que refieren al agua niegan tal sensación:

Ay, pero el agua,
ay, si no huele a nada.

⁵².- *Ibid. Supra* "La lucha y la unión de los contrarios".

Las imágenes planteadas primeramente terminan por unirse en la última citada, en un juego irónico y sintético a la vez. Este procedimiento se repite de tal manera que se va definiendo poco a poco el agua:

El tesón de la sangre
anda de rojo;
anda de añil el sueño;
la dicha, de oro.

(...)

Ay, pero el agua,
ay, si no luce a nada.

(...)

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas
me sabe a miel.

Ay, pero el agua,
ay si no sabe a nada.

(pp. 121-122)

Como vemos, se manejan en diferentes versos tres características físicas del agua. Pero tales alusiones, así como el nivel de trabajo lingüístico realizado, dotan a las imágenes de otra dimensionalidad, la cual les atribuye las características que precisamente se niegan en el verso correspondiente. Atras de la limpidez y transparencia se esconden significados entramados bajo la superficie. Esto último se evidencia con mayor fuerza en la estrofa final, ya que las palabras cargadas de ironía le dan la vuelta a frases hechas, refranes populares ("ahogarse en un vaso de agua"), y que en este contexto adquieren una significación poética y semántica totalmente distinta, aun cuando partan del mismo sustrato.

Asimismo la unión del vaso y el agua es trabajada continuamente. lo cual va otorgando continuidad a los temas e imagenes planteados desde el inicio. Pero a ello se agregan otras significaciones y abordajes:

(BAILE)

Pobrecilla del agua.
ay. que no tiene nada.
ay. amor. que se ahoga.
ay. en un vaso de agua.

(p. 123)

Por lo que toca al vaso, éste tambien es afrontado individualmente, en su relación metafórica con la forma:

Pero el vaso en si mismo no se cumple.
Imagen de una desercion nefasta
¿que esconde en su rigor inhabitado.
sino esta triste claridad a ciegas.
sino esta tentaleante lucidez?

(p. 126)

Estos versos se enlazan conceptualmente con los primeros del siguiente poema: "Mas la forma en si misma no se cumple" (p. 128), por lo que de nueva cuenta se nos presenta la critica en torno a la morfologia poetica. Mas adelante se continua esta misma cuestion:

El vaso de agua es el momento justo.
En su audaz evasion se transfigura.
tuerce la orbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe.
(...)
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.

(p. 130)

Aqui se resume precisamente todo lo planteado en el texto, se alude al matrimonio entre vaso y agua, que sin embargo es una union de contrarios, efectuada en el momento justo en que todo se da. Quizá como ocurre en el Aleph, un leve parpadeo en el tiempo y en el espacio que

permite la fusión del movimiento y la quietud, de la forma y lo informe, en fin de los contrarios, tendencia que el manierismo tenía en muy especial estima.

En *Os* asistimos a un proceso semejante, sólo que aquí interviene un tratamiento épico que poco a poco cede su lugar a una de las metáforas centrales del poema: la isla, y otras formas análogas como el estanque o la fuente:

A ilha ninguém achou
porque todos a sabiamos.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava,
mesmo sem mar e sem fim,
mesmo sem terra e sem mim

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

(...)
Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.

(...)
Afinal: ilha de praias.
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias?
(I.II, p. 22-23)

Por un lado encontramos que el elemento de union entre ambas metáforas es el agua y sus límites. En *Os* el agua informe se encuentra aprisionada en un vaso, que sin embargo le otorga forma. En *Os* el proceso es a la inversa, pues el agua aprisiona la isla, formada por tierra, ella es la que le da forma, y le ofrece la posibilidad de liberación al mismo

tiempo que se la niega. Esta isla, que como ya mencione anteriormente, es una de las dimensiones metafóricas del poema, es una isla mítica cuya presencia no es visible física sino sensorialmente, existente a un nivel mental e intelectual. Se trata de un lugar desde el cual se emprende un viaje imaginario. En *MS* se establece una relación semejante con Dios, cuya presencia es también sensorial pero intangible.

Todo lo anterior da pie para que la construcción de ambos poemas se sitúe en los extremos, líneas que terminan por unirse y de las cuales se genera una gran tensión. Tal vez en ello resida precisamente la gran cantidad de antítesis y de oposiciones, las cuales ya mencioné páginas atrás, así como la imagen mayor que se conforma en el eje de ambos poemas: la creación y la destrucción de la poesía en el escenario del poema.

La fundación de la isla es la creación misma del poema, situada en un lugar estratégico:
para encarar el sol quando o sol nos encara (p. 39)

El nacimiento de la isla se da a partir del lenguaje, porque esta hecha de silencios y de signos. Con ello se reafirma la isla como metáfora del poema que se construye. Asimismo la reflexión en torno a la construcción de la isla, es una reflexión acerca del quehacer poético:

Não há atividade mais fiel
Que a de pintar em cores a ilha.
Como os efeitos não persistem
Devo chorar muito depressa
A espátula corre sobre a terra,
Os corpos ficam cor de barro,
Vou enterra-los sem pincel,
Composição desordenada
Fica ao crepusculo colossal,
e tudo agora se incorpora (LXXIX, p. 55)

(...) fez-se filha

dos silêncios largados e dos signos.
recebeu os lamentos pensalivos.
(...) (LXXXVI, p. 73)

solicitando a morte, a morte, a morte;
campo da sombra sobre as águas mansas,
a laguna se extingue. Nasce essa ilha.
(IV.VI, p. 155)

Estanque é a ilha.
(IV.VII, p. 160)

Con esta última imagen, que ya mencioné anteriormente, se abre otro plano de metáforización con respecto a la isla, a partir del cual se establece un paralelo con el vaso en *MSF*. La isla como estanque se convierte en continente, deja de ser contenido. Al mismo tiempo esta figura se transfigura en contraria de la isla, porque esta última es tierra rodeada de agua y la segunda, el estanque en agua circundada de tierra.

Igualmente la destrucción de la isla, la geofagia, implica la del poema, figura cíclica que va engarzando a lo largo del texto distintas imágenes y significaciones:

(...)
Tudo isso é um abril desenterrado
e ilha de se comer, ontem e agora,
e vontade continua de cava-los.

cava-los com a maleita renovada.
O terra que a si propria se devora!
O pulsos galopantes, o cavalos!
(LXXX, p. 57)

En fin, vaso, agua, isla, estanque, a la par que otros grandes símbolos trabajados en cada texto, se repiten constantemente a lo largo de los poemas. Se vuelve a ellos, así como al campo semántico que despliegan, una y otra vez, en una serie de círculos concéntricos, que los carga en cada vuelta de una nueva significación.

Lo mencionado hasta aquí son aproximaciones a la multiplicidad semántica que sintetiza la isla. Concluyo este apartado con otra de las significaciones de la isla, y del poema, que comentaré en el siguiente trecho: el viaje:

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
(VII.11. p. 229)

El canto de las islas equivale al canto de las sirenas en *La Odisea* una invitación al viaje.

La reflexión del poema, así como la construcción y la crítica de la forma por sí misma, se constituye como un claro ejemplo del proceso de invención y del andamiaje del barroco. La forma que se regodea en sí misma, en su propia imagen y se extasia ante sus propios arpegios verbales.

4.3. EL VIAJE ESCRITURAL.

La reflexión de la escritura como un viaje es otra de las espectativas importantes que abren los dos poemas. La creación misma, la recreación de la lectura, establecen paralelos con el inicio y la ejecución de un viaje. Una travesía al interior del poeta, que se convierte en un movimiento de doble giro, porque se indaga también hacia el exterior, hacia su entorno cultural. Esto se plantea claramente desde las páginas iniciales en *“Contemos una historia. Mas que historia/ a historia mal-dormida de una viagem”* (p. 24). En *“X”* el texto nos otorga imágenes que dan cuenta de este viaje, el descubrimiento del propio ser: *“Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/(...)/lleno de mí -ahito- me descubro / en la imagen atonita del agua.”* (p. 107).

Mencioné anteriormente que a pesar de que ambos poemas marchan por distintos senderos en cuanto a la preocupación formal, se utiliza el mismo vehiculo en ese recorrido, el viaje escritural: "Vá que dessa danada travessia" (p. 77). El mismo que se emprende en y a través del poema, en torno a él, para llegar nuevamente al poema como puerto final. Otra vez se abre el círculo, pero no se sabe a ciencia cierta cuando termina, o donde se cierra para no empezar más.

Quizá la figura de Adán en los dos textos se constituya de alguna forma en el navegante, (de la misma forma que el barón señalado en //), y el recorrido de la travesía iniciada por dichos personajes se abre a partir del poema.

3.2.1. EL PERIPLO DEL NAVEGANTE.

Este viaje en el caso de //es un viaje marítimo porque se emprende en las profundidades del agua, además que en el texto así se manifiesta constantemente. En //podríamos afirmar otro tanto, dada la recurrencia al agua. En fin el término es solo un vehículo para tratar de expresar ciertos valores subyacentes en el poema. La metáfora se extiende a varios niveles, el poeta se trastoca entonces en un navegante, el nauta, el loco. Su periplo es precisamente el lenguaje y la poesía, el recorrido en torno a los territorios que despliega el poema. En //los puertos son el poema, el lenguaje, Dios, el ser, el conocimiento, el sueño, el viaje poético en sí mismo. En //los términos son equiparable pero además de ello, hay una intencionalidad épica trabajada desde diversas líneas y que se emparenta con casi todas las dimensiones del poema:

el palimpsesto entre ellas. la subversión ante un modelo épico por excelencia. el proyecto literario gestado en el poema. etc.

Lidia Neghme señala que la isla como soporte de los espacios deviene en una superficie metafísica de la travesía interior.⁵³ También afirma que el viaje imaginario oculta una reminiscencia afrobrasileira, sincretizada con el culto cristiano: la motivación de la búsqueda profética. Se basa en Roger Bastide quien sustenta que el orixa "desciende" al oficiante durante la posesión en el ritual del candomble. Al mismo tiempo que está ligado al cuerpo, es él que viaja, en cuanto duerme el individuo, dentro del ritual.⁵⁴ Como vemos en casi todos los ámbitos del poema los campos semánticos se enlazan unos a otros. En efecto, la relación que señala Neghme en el texto es de relevancia, sin embargo, dados los objetivos de este trabajo no me detengo en ellos, solo quiero resaltar una de las dimensiones del viaje.

Por lo que respecta al carácter épico del texto, el cual es uno de los elementos esenciales con que se reviste el viaje, es imprescindible hacer referencia al excelente estudio de Gaspar Simões, donde plantea que *Des* la subversión ante el modelo épico por excelencia.⁵⁵ Después de analizar el porque le fue negado desde el principio a *Del* estatuto de poema épico. Sostiene que en el poema confluyen simultáneamente componentes míticos, miméticos e históricos en una forma narrativa sabiamente elaborada, ya que la combinación de elementos fantásticos y concretos no es instintiva, y menos aun ingenua. Sino que es producto de un esquema diseñado

⁵³ - Neghme Echeverria, Lidia. *Op Cit* p. 34

⁵⁴ - Ref. en Neghme. *Ibid* p. 27

⁵⁵ - Simoes, Manuel. "*Invenção de Orfeu* O anti-modelo épico de Jorge de Lima". pp. 3-16

a lo largo del poema: la exaltación crítica de acontecimientos locados por una historicidad evidente, o bien la transfiguración de la antigua materia en términos de realismo épico. Es decir en *Os* afirma Simoes, lo maravilloso tiende a transformar el discurso que lo torna verosímil, menos grandioso, en un sentido de ruptura entre lo real y lo imaginario. Esta actitud para el crítico revela el proyecto de explorar el paradigma como un punto de partida para un discurso heterodoxo y rebelde de acuerdo con el programa y la estética modernistas. Además de ello anota, que toda una tradición cultural converge en el poema.

En resumen, la transgresión al modelo se efectúa en el nivel formal del poema. Aun cuando éste se divide en diez cantos, su arquitectura no es homogénea, sino por el contrario, se descompone en los más variados tipos de composición, valiéndose para ello de todas las posibilidades de combinación poética de la tradición portuguesa. No obstante afirma Simoes que es indudable que *Os* es un cantar épico, ya que es una narración del mundo total, aun cuando la forma externa se presente voluntaria y concientemente como el antimito de la epopeya tradicional.

Coincido plenamente con esta última afirmación de Simoes, en ella vemos unidas dos de las vertientes importantes de la lírica moderna. Por un lado la apropiación de una visión total del mundo y su recreación en términos poéticos. *Os* es finalmente la epopeya del mundo contemporáneo, la historia de la caída de Adán, del antiheroe que es el hombre actual. Este recorrido épico es también un viaje. Por otro lado encontramos la subversión ante ciertos

cánones, de alguna forma la tradición de la ruptura que menciona Paz en *Los hijos del Lima* "lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición".⁵⁶

Maria Luisa Ramos también hace algunas apreciaciones interesantes a este respecto, para ella el texto camoniano es glosado desde una perspectiva satírica. Aun cuando los dos poemas se desarrollan en torno a un viaje en el cual ocurren amenazas imprevistas, lo cual equivaldría a un paralelismo temático, sin embargo el viaje de Vasco de Gama divisaba un puerto final, en tanto que en *IO* el poeta viaja en torno de sí mismo, preso de un torbellino invencible.⁵⁷ Esto último por otra parte marca otra línea de encuentro con *MSZ* el movimiento inacabable.

Volviendo nuevamente a lo planteado al inicio de esta sección, la metáfora náutica en *IO* se extiende a varios niveles, así el poema es concebido como un "barco ebrio". Busatto plantea que dicha metáfora es un lugar recurrente, un punto de confluencia desde *La Eneida*, hasta *IO*. Sin embargo, según Busatto, es en *IO* donde alcanza un tono peculiar:

IO é uma "viagem escritural". O poeta torna-se marinheiro, e o barco o seu espírito ou sua obra. A viagem marítima e perigosa, especialmente quando dirigida por um "nauta inexperiente" ou em "fragil batel".⁵⁸

(También anota, aun cuando no desarrolla esta indagación, la posible procedencia común con respecto al barco ebrio de Rimbaud.)

⁵⁶ - Paz, Octavio. *Op. Cit.* p. 20

⁵⁷ - Ramos Maria Luisa, "Jorge de Lima". *Op. Cit.* pp. 155-156

⁵⁸ - Busatto, Luiz. *Montagem...* p. 47

La cita anterior define certeramente la extensión de la metáfora marítima, la cual es una especie de columna vertebral en el poema y que amplifica sus significaciones a todos los estratos de la obra. Por ejemplo el cuarto poema del primer canto (p. 26), además de marcar una ruptura rítmica y formal con los poemas que le anteceden. El inicio semeja la frase bíblica y hermética de Yavhé en la montaña: “-Yo soy el que soy-”, o bien las frases manejadas posteriormente por los poetas concretos. El barco, es trabajado como metáfora misma del viaje, y cada una de sus partes enlaza metafóricamente todos los elementos. Así la proa es lo que es (“A proa é que é) y al mismo tiempo es ave, pez de velas y de penas. Se presentan juegos de palabras que devienen en un nuevo significado: proa--ave--pez de velas--velas--penas--nave--proa--ave poesía--pez volador--ave--vuelo--sueño--pez sonoro--pez velero, para ser finalmente lo que es anterior al pez, quizá el caos. La metaforización señalada es aplicable a la construcción poética que se interroga e indaga en sus propias oquedades.

En cuanto a *MX* también es pertinente la metáfora. Por un lado aunque no se mencione expresamente el viaje emprendido por el sujeto poético lo traslada en un recorrido interior y también intelectual. El agua, así como diversos elementos que se identifican con una fluidez cercana a la del agua (tiempo, palabra, sueño, vida) dan cuenta de la navegación del poeta por sus mares. Aparte de estos símbolos trabajados profusamente en el texto, una de las imágenes donde se personifica la metáfora del viaje es en la rosa marinera, cuyo periplo irónicamente se realiza alrededor del jardín. Al mismo tiempo la rosa es metáfora de la nave, el barco, sus pétalos son las velas henchidas, y todo ello se abre nuevamente en un nivel de significación hacia el poema:

(...)
ay. los trenos e himnos que loaban
la rosa marinera
que consume el periplo del jardín
con sus velas henchidas de fragancia;

(pp. 133-134)

Estos versos se enmarcan dentro de otros donde se alude a la muerte de la forma, la muerte del lenguaje. Ello, nos conduce a otra de las cuestiones que se desprenden del viaje en cada uno de los poemas y que aludiré enseguida.

3.2.2. EL NAUFRAGIO ESPIRITUAL.

Si bien en *MSF* el viaje está signado por la caída, esta se constituye como una prolongación de la travesía, solo que ahora transformada en un naufragio espiritual. Octavio Paz asienta que el poema es una de las versiones modernas de la Caída de la conciencia y su Dios.⁵⁹

Al inicio mismo del poema se plantea el naufragio del ser: "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga.". También se hace alusión a la caída de Adán: "mi torpe andar a tientas por el lodo."; el cual personifica al poeta, y al hombre en general. Es también el naufragio de la forma, de la inteligencia y de la tentativa del conocimiento. Mencione páginas atrás que en este poema triunfa la destrucción y la muerte, el diablo gana la batalla, y el naufragio recomienza una y otra vez hasta el infinito:

cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama

⁵⁹.- Paz, Octavio. *Comentario a Muerte sin fin Op. cit.* p. 61

el aceite ritual de los sentidos,
que sin labios, sin dedos, sin retinas,
si, paso a paso, muerte a muerte, locos,
se acogen a sus húmidas matrices,
mientras unos a otros se devoran
(...)

(p. 41)

En *W* también nos enfrentamos a la caída, desde el inicio del poema, la voz lírica relata en tercera persona una serie de sucesos que van conformando el carácter del antihéroe, o bien del héroe caído. Porque este regresa de un viaje sin blason, sin fama, en medio de una serie de naufragios tanto pasados como futuros. Aquí también dicho personaje es una especie de Adán caído en pecado:

"Barão ebrio, mas barão/ de manchas condecorado" (p. 21).

El mar enfrentado desde diferentes experiencias sensoriales y cognitivas es una presencia constante en ambos poemas: En *MS* es la inmersión misma del sujeto en el mar, en el agua, la causa del naufragio. En *W* no se da de la misma forma, pues el ser mantiene su individualidad con respecto al mar, aun cuando navegue a la deriva, a capricho y voluntad del agua.

Desde distintas líneas tanto en *MS* como en *W* se plantea la tragedia del ser contemporáneo, la búsqueda de sí mismo y el naufragio que esto implica. José Gorostiza alude desde los primeros versos tal conflicto de cuerpo entero, lo presenta íntegro sin más. Por eso mismo el desarrollo y el ritmo corren vertiginosamente. En *W* dicho conflicto es mostrado poco a poco, se plantea desde el primer verso, pero se van agregando lentamente nuevos elementos. Por tanto el ritmo fluye pausadamente, hasta que llega el momento del desbordamiento.

El tema de la caída es fundamental en *MSF* aparte de ser otro de los puntos de enlace con *MSF* ha dado lugar a múltiples interpretaciones por la crítica. por ejemplo Manuel Simoes dice que dicho motivo está vinculado al del indio brasileño.⁶⁰ Independientemente de tales interpretaciones, que sería conveniente abordar en otro momento, la caída se emparenta con el naufragio, con el abismo interior. Finalmente en *MSF* existe la posibilidad de remontar las honduras del naufragio, de la isla que es el mismo ser. En *MSF* solo queda la posibilidad de quedarse atollado en lo inextricable.

3.3. PLEAMAR Y BAJAMAR. MUSICA Y POESIA.

Por último, no quiero poner punto final a este trabajo sin mencionar las relaciones establecidas en los dos poemas entre música y poesía.

Nuevamente es Octavio Paz quien se encarga de definir certeramente esta profunda relación:

La música de la poesía es la del lenguaje; sus imágenes son las visiones que suscita en nosotros la palabra, no la línea ni el color. Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en las poesías del Extremo Oriente y en la arábica, que consiste en su mutua interpretación. El espacio se vuelve escritura; los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia: no es música ni es silencio y se alimenta de ambos. Ambivalencia de la poesía: participa de todas las artes y vive sólo si se libera de toda compañía.⁶¹

Sobre este aspecto en *MSF* existe un estudio de tesis que ya mencioné anteriormente: *Muerte sin fin y la música* de Norma González Aktories. La autora analiza en dicho trabajo las

⁶⁰.- Simoes. *Op. Cit.* p. 15

⁶¹.- "Los signos en rotación" en *El arco y la lira*, p. 281

relaciones entretejidas entre una y otra arte en la obra de Jose Gorostiza y enuncia la propuesta de que *MSF* está estructurado siguiendo las normas de composición de la fuga⁶².

Además de ello resalta la enorme importancia de la música en toda la obra de Gorostiza, lo cual se evidencia nitidamente en *Notas sobre poesía* donde el poeta señala que la poesía es música, y más aún canto.

González Aktories llama la atención sobre la gran cantidad de vocablos referidos a manifestaciones acústicas: "risa agónica", "funestos cánticos del mar", "gritos luminosos", "islas de monólogos sin eco", entre muchos otros.

Además de ello, hay una evidente relación entre canto y oración, que ya señalé en páginas anteriores. Recordemos a este respecto lo afirmado por Octavio Paz: la mayoría de los versos españoles están hechos para cantar y bailar⁶³. En *MSF* hay este ritmo intenso muy marcado, por ejemplo las coplas: "Anda putilla del rubor helado..." son como una invitación a una danza secreta y cargada de ironía.

En *MSF* aparte de la diversidad rítmica, estrofica e incluso métrica hay un cierto tono que unifica todas estas cuestiones hacia un solo fin, todos los cauces desembocan hacia un solo río. Los vocablos utilizados en el texto sobre este aspecto nos los muestran así: *sinfonía*, *crescendo*, *gorgoritos*, así como muchos otros, establecen una relación paródica e irónica:

(...)
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,
mezclando en la insistencia de los ritmos
(...)

⁶².- González Aktories, Norma, *Muerte sin fin y la música*, *Op. Cit.*

⁶³.- Paz, Octavio, *El arco y la lira* pp. 87-89

y mil encantadores gorgoritos.
Después en un crescendo insostenible
mirad cómo dispara cielo arriba,
(...)

(p. 114)

El ritmo en todo el poema es vertiginoso, aun en los poemas V y X, cuya estructura rompe totalmente con los demás. Estos incluso cumplen una función importante dentro de la gran sinfonía verbal del poema, además de ser en sí mismos muy rítmicos, emparentados por ello con las cancioncillas populares o bien las rondas infantiles, su inserción en el momento justo permiten un respiro dentro del poema que a cada momento va creciendo de tono y que genera por ello una danza de los sentidos. Sin embargo tal descanso termina por aportar mayor tensión a este crescendo insostenible, cuyas notas más altas se alcanzan hacia la parte final del poema, hacia la muerte del lenguaje.

Igualmente en la obra de Jorge de Lima se articula esta preocupación del lenguaje en tanto música. Por ello dicha búsqueda marca ciertos momentos evolutivos, que alcanzaría su plenitud y completa tanzación en // donde al decir de María Luisa Ramos se explota al máximo la potencialidad sonora del lenguaje.. En // hay una verdadera multiplicidad de metros, rimas y estrofas, cada uno de los poemas finca su propia estructura melódica, a veces totalmente disímil entre unos y otros, y sin embargo todo ello se unifica en el universo del poema. Ante la imposibilidad de mostrar toda esta variedad, cito solo una estrofa:

Lixeiros colhendo invenções
das escalas - convenções:
dó, re, mi, fá, sol, lá, si, dó,
dó, si, lá, sol, fá, mi, re, dó.

(V.I. p. 185)

Además de la recurrencia explícita a las notas musicales, hay otra cuestión estructural que se manifiesta en los dos últimos versos. La escala musical principia y finaliza con la misma nota, tal disposición conforma un círculo. Pero al mismo tiempo dicho círculo puede estructurarse al revés, quizá encontrar el fin al comienzo como lo plantea Hocke. Las posibilidades en este aspecto se extienden en un espacio inacabable, hay poemas que establecen paralelismo fónico, otros donde se continua un tipo de línea melódica, y algunos otros que se constituyen en una especie de isla. También hay que señalar que la disposición gráfica contribuye a otorgar dichos efectos.

El uso de aliteraciones es otra de las constantes que contribuye a otorgar una gran sonoridad rítmica. En el transcurso de este trabajo he mencionado algunas de ellas, sin embargo transcribo otro ejemplo para señalar esta relación con mayor claridad. "Num momento rei e rē./ (...)/reino, rei, re renegados/". En el siguiente poema se retoma esta secuencia fonica: "Rei? Não sei./ (...)/Rei? Não rei./" (I. XII. XIV. pp. 33-34).

Como puede observarse además de los elementos sonoros trabajados, también se maneja un juego semántico; esta relación se da también en *XXX* donde las aliteraciones y las repeticiones desempeñan un papel de primera línea en la estructuración rítmica. Monica Mansour apunta distintas clases de ritmo en un mismo texto y de acuerdo a los niveles analizados: ritmo fónico, ritmo sintáctico y ritmo léxico. Cada una de estas posibilidades se basa en la periodicidad de elementos recurrentes⁶⁴. Es una propuesta muy interesante, sin embargo atendiendo a los objetivos del presente trabajo, prefiero dejarlo pendiente para un análisis futuro.

⁶⁴.- Mansour, Monica. "Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía" en *Texto Crítico* 28 pp. 159-172

En fin, el ritmo cosmico, la polifonia del universo y de la poesia están presentes en los textos. Porque finalmente en ambos poemas, la musica es tambien una forma de poesia.

Muchos de los elementos elucidados a lo largo de estas paginas son susceptibles de un análisis más extenso y de una mayor profundización. Sin embargo no es posible realizarlo aqui en totalidad, dada la multiplicidad de niveles en los poemas, tal tentativa nos llevaria a un estudio casi interminable. Sin embargo, a riesgo de pecar de ligereza, los menciono para dar una visión de conjunto acerca de los ambitos de coincidencia entre *MSFe* *II* cuyas rutas paralelas espero haber mostrado en estas paginas.

CONCLUSIONES.

Al inicio del presente trabajo advertí que el recorrido de este viaje implicaba algunos peligros. Quizá uno de ellos era precisamente como conjuntar el haz de bifurcaciones, como arribar a un puerto seguro, después de tantas rutas avistadas, en otras palabras como cerrar una trama de múltiples hilos. Mi propósito, ya mencionado en otros lugares de este estudio, fue trazar un camino de acercamiento a ambos textos, así como mostrar ciertos niveles de coincidencia entre los dos poemas. Al igual que otras investigaciones de esta naturaleza, dicha tentativa surgió del afán de superar las fronteras nacionales y lingüísticas, y de vislumbrar los lazos que se entretejen entre diversas literaturas.

Por ello en el primer capítulo trate de esbozar el marco social y literario en el cual se desarrollaron tanto Jorge de Lima como José Gorostiza, ya que uno y otro participaron dinámicamente de dos importantes movimientos culturales en Brasil y México. Tan es así que las aportaciones de Modernistas y Contemporáneos se siguen discutiendo y analizando hasta la actualidad.

Podemos hablar por tanto, de una propuesta común entre modernistas y Contemporáneos: el afán renovador del arte y la cultura, así como una preocupación paralela por incorporar la cultura nacional a una gran tradición universal. De igual forma, la irreverencia y el escándalo podría constituirse como otra línea de unión, aunque como ya mencioné, esto último es mayormente aplicable a los modernistas.

Por lo que se refiere a las diferencias, también es posible señalar varias, la conformación misma de cada movimiento como un grupo. Los modernistas se aglutinaron desde sus orígenes

con esa clara intención, y a partir de ello publicaron manifiestos donde pregonaban sus posturas estéticas y, quizá hasta cierto punto, sociales. Entre los Contemporáneos no podríamos hablar de una actitud semejante, pues, algunos de ellos negaron siempre la existencia de una agrupación como tal, otros, en cambio, contribuyeron a que la crítica los identificase de esa manera. Sin embargo, lo relevante a fin de cuentas es que participaron conjuntamente en diversos proyectos culturales, los cuales realizaron a partir de una óptica de renovación, y desde una postura estética que ha marcado su impronta hasta nuestros días.

Aparte de la relevancia cultural de lo anteriormente mencionado, también me interesaba señalar cuál fue la apropiación y la recreación que estos dos poetas realizaron para construir un camino propio, así como la concreción de una obra universal. Porque además de todo lo nombrado, hay que decir nuevamente que tanto *M* como *A* al mismo tiempo que son una de las expresiones poéticas más altas de sus respectivos países y movimientos, se constituyen sobre todo como la superación de tales movimientos literarios.

Por tanto en el segundo capítulo, me pareció que era importante remitirse hacia los límites de la conformación y de la evolución literaria de cada escritor. Ambos autores, cada uno por su lado, establecieron un diálogo intenso con la cultura nacional y universal. A partir de esta conversación surgieron de nueva cuenta apropiaciones, rechazos, etc. En fin, que pretendí realizar con ello un alisbo a la serie de autores y obras decisivas que intervinieron concomitantemente en la conformación de dos sensibilidades y dos personalidades literarias. Este proceso me parece que se define como un movimiento de doble giro, el primero de ellos es de interiorización, dada la asimilación de las cuestiones arriba enunciadas. El segundo momento es

hacia afuera. a partir de una profunda reflexión y absorción de toda esta serie de elementos. así como de trabajo y hallazgos personales. es que se gesta y madura la obra personal de cada uno.

Por lo que respecta a la obra de José Gorostiza, podría hablarse de una producción breve, cerrada en sí misma, porque los dos textos principales se complementan y alcanzan un nivel exacto de equilibrio en distintos ámbitos. Su obra forma parte de aquellas raras excepciones, donde no es posible hablar de evolución, sino de maestría, ya que todo ocurre a la vez. Sin embargo, dicha característica se puede convertir en un arma peligrosa pues el rigor autocrítico quizá haya propiciado la exigüidad de la obra.

De cualquier forma lo importante aquí, era tratar de mostrar el camino recorrido hasta *MSP* sin que ello implicara necesariamente elaborar una escala cuantitativa entre las obras producidas. Porque los dos libros poéticos de José Gorostiza, representan preocupaciones paralelas, dos distintos senderos a partir de los cuales se conforma una determinada ruta poética.

En cuanto a Jorge de Lima, como vimos oportunamente, su obra es extensa y variada. Abarcó casi todos los géneros; pero es más conocido por su labor poética. En ella es posible separar distintas etapas evolutivas, así como la realización de un gran proyecto literario. Quizá por esa razón no sea tan aventurado afirmar que las fases de su producción acompañan y reflejan la evolución literaria del Brasil, en el presente siglo. La culminación de este proyecto literario es precisamente *M*. De manera que la intención en este tramo, fue mostrar someramente dicho proceso, para escudriñar el camino recorrido hacia la obra de madurez.

A partir de este recorrido emergieron diversas líneas comunicantes, las cuales confluyen en una gran tradición literaria universal, por tanto, en el tercer capítulo, traté de indagar con mayor profundidad sobre estos aspectos. En el caso de estas dos obras me pareció que algunos de los hilos conductores que permitirían emprender un análisis comparativo, eran ciertas concepciones literarias y culturales como la poesía pura y el barroco. Los fuertes nexos existentes entre una y otra tendencia comienzan a evidenciarse a partir de los años veinte. Por un lado, los críticos y exegetas del barroco que se pronunciaron en la *Revista de Occidente*—los cuales tuvieron una gran influencia sobre la vanguardia hispanoamericana—. Por otro, la revaloración del barroco y en concreto de la figura de Gongora que emprendieron los escritores de la Generación del 27 en España. En Brasil ocurre un fenómeno semejante, pues también se da una revaloración del barroco, realizada de manera conciente y lucida por los poetas concretos.

Otro de los puntos que marcan inclinaciones paralelas entre la poesía pura y el barroco es precisamente la preocupación por la forma y por el lenguaje poético. Ello se resume en otra concepción acuñada a partir de los procedimientos verbales de la poesía contemporánea: el poema crítico, imagen donde se reflejan los dos poemas objeto del presente estudio. Ya que en ellos es posible encontrar dentro del poema mismo una honda preocupación por la edificación poética, el poema que se interroga y que se construye y se destruye subsecuentemente.

Pero volviendo al barroco, este se constituye en una constante, en un prisma a través del cual suelen observarse y concebirse las cosas en Iberoamérica. Los postulados del neobarroco parecen mostrarlo así, por tanto también considere necesario hacer una breve revisión de sus postulados, en aras de obtener una visión lo más cercana posible del diálogo que establecen estas

dos obras con otras grandes propuestas literarias. En ese mismo tenor, el manierismo participa dinámicamente de este juego, ya que algunos de los planteamientos enunciados en esta tendencia son esclarecedores de ciertas recurrencias en ambos textos.

El neobarroco y el manierismo, son pues, derroteros para aproximarse a este proceso. El último, retomado de acuerdo a la propuesta de Hocke, quien plantea la extensión de esa tendencia cultural a la edad contemporánea. Dicha enunciación me pareció que iluminaba muchos de los procedimientos poéticos en ambos textos. En cuanto al neobarroco, recurri a lo planteado por Severo Sarduy, Lezama Lima, así como a las aportaciones de Haroldo de Campos. Tales autores otorgan elementos valiosos para la comprensión de esta propensión artística y cultural en nuestro continente.

En fin, todos estos elementos fueron utilizados de tal forma que permitieran caminos de acercamiento a los dos poemas, pero sin el afán de encajonar ninguno de ellos dentro de una u otra dirección.

Finalmente en el cuarto capítulo aborde el análisis propiamente dicho de los textos. Esto es, los términos en que ambos poemas se unen y se separan: la reflexión estética sobre la poesía, el viaje escritural, la recurrencia a los procedimientos barrocos. Hay por tanto una labor equidistante entre los dos autores en este sentido, como he tratado de mostrar durante el desarrollo de este trabajo. Este afán, como hemos visto, procede de una cierta tradición en poesía, pero al mismo tiempo aporta elementos de renovación. Lo cual corrobora otro de los conceptos señalados aquí, la tradición de la ruptura. Pero quizá más que eso, la revelación de la conciencia poética en ambos poemas, es lo que conduce a la construcción y a la recurrencia de la imagen central en cada poema.

En el caso de *W* tal reflexión se extiende manifiestamente en varias dimensiones y se expresa también con los más diversos procedimientos. Desde la recurrencia al palimpsesto, al montaje, a ciertos símbolos esenciales como la isla, el estanque, el ser doble, etc., así como a procedimientos verbales y de metaforización. Líneas todas, aparentemente dispersas que se lanzan al inicio unidas o separadas, pero que al final se entrelazan en una multiplicidad de significados.

En *MSF* esta profunda meditación sobre la poesía se sitúa asimismo en diversos niveles. En ciertos puntos donde probablemente confluyen toda una serie de cuestiones, como la preocupación por la forma, las indagaciones en torno a Dios, a la creación y a la destrucción. Todo ello se unifica de alguna manera, en el movimiento perpetuo propiciado por la oposición de los contrarios.

Al final de este trayecto, si tratamos de visualizar los resultados del análisis comparativo entre ambos textos, podemos encontrarnos con dos cuestiones que pueden auxiliarnos en dicha encomienda: la relación ambivalente entre obra cerrada y obra abierta. *MSF* puede ser definida como una obra cerrada, perfecta, donde al decir de Octavio Paz: "todo está dicho sin más". Cada uno de sus elementos están estructurados de tal manera que forman parte insustituible de un andamiaje exacto y armonioso. En *W* podría hablarse de una estructura abierta, dada la multiplicidad de poemas y de temas que lo conforman.

En resumen, estas dos tentativas convergen enunciadas a partir de distintos términos, pero sobre todo en la figura central que da título a este trabajo: el poema que se construye y se destruye. Metáfora tamizada por los procesos actuales de la lírica contemporánea.

BIBLIOGRAFIA.

OBRA DE JOSE GOROSTIZA.

- *Muerte sin fin y otros poemas* Mexico-SEP (Lecturas Mexicanas 13) 1983
--- *Muerte sin fin* Comentario de Octavio Paz. México. Imprenta Universitaria. 1952

OBRA DE JORGE DE LIMA.

- *Invenção de Orfeu* Nota preliminar de Murilo Mendes. São Paulo, Brasil. Circulo do Livro S.A. s/f

SOBRE JOSE GOROSTIZA.

Libros, ensayos y artículos sobre su obra.

- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana* Mexico. Ed. del Ermitaño-SEP (Col. Lecturas Mexicanas 48, 2ª serie). 1986
- CEVALLOS, Francisco J. "Presencia y fuga de Jose gorostiza: Lectura, praxis y hermeneutica". *Hispania* Dic. 1986
- FERNANDEZ, Sergio. "La luz sin la estrella" *Homenajes a Sor Juana, a Lopez Velarde, a Jose Gorostiza* Mexico. SEP-Diana. 1980
- FORSTER, Merlin H. *Los contemporaneos. 1920- 1932, perfil de un experimento mexicana* México. Eds. de Andrea. 1964
- GARZA CUARON, Beatriz. "Simetrias y correspondencias en *Muerte sin fin* de Jose Gorostiza". *Deslindes literarios* Mexico. El Colegio de Mexico. 1977
- "Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de Jose Gorostiza". *Revista Iberoamericana*, num. 148-149. Madrid, España. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. jul-dic. 1989
- GELPI, Juan. *Enunciacíon y dependencia en Jose Gorostiza. Estudio de una masecara poetica* Mexico. UNAM. Coordinacion de Humanidades. 1984
- MALPARTIDA, Juan. "Jose Gorostiza. Descarnada lección de poesia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 179 Madrid, mayo 1990, pp. 82- 88
- MONTMAYOR, Carlos. *Tres contemporaneos* (Jorge cuesta, Jose Gorostiza, Gilberto Owen). Mexico. UNAM. (col. Cuadernos de poesia). 1981

- OLEA, Rafael y STANTON, Anthony. Editores. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México. El Colegio de México. 1994
- PAZ, Octavio. "Muerte sin fin". *Las peras del olmo*. México. Seix Barral (Biblioteca breve de Bolsillo). 1978
- RAMIREZ, Edelmira. Edición crítica. *El. Al. Poesía y poética*/Gorostiza, J. México. CNCA (Col. Archivos). 1989
- RUBIN, Mordecai S. *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*. Pról. de Eugenio Florit. México. UNAM. 1966
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayá*. México. F.C.E.. 1985
- VALDES, Héctor. Los contemporáneos. Una antología general. México. SEP/UNAM (Clásico Americanos). 1982
- WONG, OSCAR. *Una indagación sobre el hombre. "Muerte sin fin"*. Tuxtla, Gutierrez. Universidad de Chiapas. Dirección de Extensión Universitaria, Departamento de Literatura. 1982
- XIRAU, Ramón. *"Muerte sin fin o del poema-objeto". Poesía iberoamericana. Doce ensayos* (Col. Sep-Setentas, 15) México. SEP. 1972
- *Tres poetas de la soledad* México. Antigua Librería Robredo. 1955

TESIS

- GONZALEZ Aktories, Norma. *Muerte sin fin y la música* Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. México. 1990
- RAMOS IZQUIERDO, Eduardo Antonio. *Gorostiza: pureza de la poesía*. Tesis de maestría en Letras Iberoamericanas. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. México. 1977
- TELLO Garrido, Agustín Romeo. *Muerte sin fin de José Gorostiza. (Hacia una lógica poética)*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. México. 1986

SOBRE JORGE DE LIMA.

Libros, ensayos y artículos sobre su obra.

ÁVILA, Affonso. (Comp.) *O Modernismo* São Paulo, Brasil, Ed. Perspectiva, 1975

----- *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*
São Paulo, Sumus, 1978

BOSI, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña* Mexico, F.C.E. 1982

BRAYNER, Sônia. "Jorge de Lima e da Invenção de Orfeu-I". *Minas Gerais (Suplemento Literário)* 13 de sept. 1975, p. 5

--- "Jorge de Lima e da Invenção de Orfeu-II". *Minas Gerais. (Suplemento Literário)* 20 de sept. 1975, pp. 4-5

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu* Rio de Janeiro, Ambito Cultural, Edições Ltda, 1978

CARNEIRO, Fernando. *Apresentação de Jorge de Lima* Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1958

CARPEAUX, Otto Maria. *Introduccion a la obra poetica de Jorge de Lima* Rio, Getulio Costa, 1950

DANTE de Moraes, Carlos. "Itinerario de Jorge de Lima". *Tres fases da poesia* Rio de Janeiro, Ministerio de Educação e Cultura, Os Cadernos de Cultura.

ECHEVERRIA, Lidia Neghme. "Algumas orientações poeticas em Invenção de Orfeu". *Coloquio A.I.* 1978, pp. 26-25

PEREIRA, Armindo. "Uniao dos Palamares- o meio, a vida". *Julgamento de valores* Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977

PONTES de Azevedo, Neroaldo. *Modernismo e Regionalismo (Os anos vinte em Pernambuco)* João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

RAMOS, Maria Luisa. *et. al "Jorge de Lima". Poetas do Modernismo* Antologia Critica, Brasilia, Instituto Nacional do Livro, Ministerio da Educação e Cultura, 1972

RIEDEL, Dirce Cortes. "O espaço artistico: Jorge de Lima e Camões". *Minas Gerais Suplemento Literaria* 19 oct. 1974, p. 2

- SANTA CRUZ, Luiz. "Apresentação de Jorge de Lima". *Poesias* Lima de J. Rio. Agir. 1958
- SIMÕES, Manuel. "Invenção de Orfeu: O antimodelo épico de Jorge de Lima. *Rassegna Iberistica 7* Venezia. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. 1987, pp. 3-16
- SOBRE BARROCO, POESIA PURA, TEORIA DE LA POESIA Y BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA GENERAL.
Libros, ensayos y artículos
- BANDEIRA, Manuel. *Panorama de la poesía brasileña* Mexico. F.C.E., 1951
- BARBOSSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade* São Paulo, Editora Perspectiva, 1985
- BREMOND, Henri. *La poesía pura* Buenos Aires, Edil. Argos, S.A., 1947
- CAMPOS DE, Haroldo. "De la poesía concreta a Galaxias y finismundo". *Estudios Brasileños* Horacio Costa (Comp.), Mexico, FFyL UNAM, 1994
- *Ruptura dos generos na literatura latinoamericana* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977
- CARRILLA, Emilio. *El barroco literario hispanico* Buenos Aires, Ed. Nova, 1969
- *Manierismo y barroco en las literaturas Hispánicas* Madrid, Gredos, 1983
- COSTA, Horácio. *Panorama de la poesía brasileña en el siglo. El Cuadernos de apoyo a la docencia.* Mexico, FFyL UNAM, 1990
- "Sobre la visualidad de la poesía brasileña". *Utopias* Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, núm 3, jul-sept. 1989
- ELIOT, T.S. *Criticar al critica* Madrid, Alianza Ed. 1967
- GONGORA de, Luis. *Soleidades* Beverley, John. (intr. y ed.) Mexico. Red Editorial Iberoamericana-Mexico, 1990
- GONZALEZ Echeverria, Roberto. *Relecturas. Estudios de literatura cubana* Caracas, Ed. Monte Avila, s.f.
- GONZALEZ, Emiliano y ALVAREZ Klein, Beatriz. (Intr. sel. y notas) *El libro de lo insolito.* México, F.C.E., 1994

HOCKE, R. Gustav. *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual. El mundo como laberinto* Madrid. Ed. Guadarrama, 1961

LEZAMA Lima, Jose. *La expresion americana* Ed. critica de Irlemar Chiampi, México. F.C.E. 1993

LINHARES, Temistocles. *Dialogos sobre a poesia brasileira* São Paulo-Brasilia, Melhoramentos; INL, 1976

LOZANO, Rafael. *Poesia de Paul Valery* Mexico, Ed. Prisma, AC. 1947

MANENT, Maria. "Valery y las trampas del lenguaje". *Revista de occidente* 3a epoca, 10/11. Madrid, 1976

MANSOUR, Monica. "Estructuras ritmicas y ritmo semantico" en *Texto Critico 38* Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-abril de 1984, pp.159-172

MENDEZ Rodenas, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresion* Mexico, UNAM, 1983

PAZ, Octavio. *Corriente alterna* Mexico, Siglo XXI, 1990

--- *El arco y la lira* Mexico, F.C.E., 1993

--- *Los hijos del luna* Mexico, Ed. Planeta, 1991

RIMBAUD, Arthur. "Carta del vidente". *Como se escribe un poema. (Lenguas extranjeras)* Preinderberg, Daniel y Ruso, Edgardo (Sel., prol. e intr.), Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1992

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco" *América Latina en su literatura* Cesar Fernandez Moreno (Coord.), Mexico, Siglo XXI Editores-UNESCO, 1992

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas* Madrid, Catedra (Estudios Literarios), 1991

SOR Juana Ines de la Cruz. *El sueño* Meliá, Plancarte Alfonso (intr. y ed.), Mexico, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario), 1989

DICCIONARIOS.

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retorica y poetica* Mexico, Editorial Porrúa, S.A., 1985

REAL Academia Española. *Diccionario de la lengua Española* Madrid, Espasa Calpe, S.A. 1992

