

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...  
Lope de Vega (Epístola séptima)

**Ensayos:**

Juan de Arguijo y la expresión de las pasiones

*Olympia B. González*

1-16

Cuatro poetas argentinos (Echeverría, Mitre, Obligado y Lugones) en su lírica  
cruzada en pos del alma de Argentina: “La Patria ideal de sus mayores”

*Lirim Mimini*

17-40

“Y sin embargo soy yo”: Deseo, surrealismo y negatividad del yo en la poesía  
de Luis Cernuda

*Daniel Aguirre-Oteiza*

41-59

**Reseña:**

El compromiso después del compromiso: poesía, democracia y globalización  
(poéticas, 1980-2005)

*Manuel J. Santayana*

60-62

Juan de Arguijo y la expresión de las pasiones

Olympia B. González  
Loyola University, Chicago

Temas: La pasión en la tradición poética clásica / el tema de las pasiones en Arguijo / la pasión como conducto hacia el arte y su reflejo en los sonetos de Arguijo / la poesía como vehículo didáctico y moralista en el tema de las pasiones / significación del arte en la vida de Arguijo / concepto de las pasiones según J. L. Vives / noción renacentista sobre las pasiones / los motivos poéticos del fuego, del agua y de la música en los sonetos de Arguijo / gradación espiritual entre la pasión y la belleza estética / liberación de las pasiones mediante el arte

El término “pasión” se deriva del griego “*pathos*”, que equivale a sufrimiento. La pasión se manifiesta como espectáculo, un fenómeno exteriorizado que muestra los afectos pertenecientes a las acciones y expresiones del que sufre, por eso el tema de las pasiones tiende a relacionarse con el teatro, especialmente la tragedia. Eso no quiere decir que las pasiones no hayan proveído a la poesía de numerosas fábulas e imágenes. Algunos mitos famosos que dramatizan las pasiones, como el de Píramo y Tisbe, hoy forman parte de la tradición poética. Sin embargo, resulta más interesante cuando un poeta hace de las pasiones el tema central de su obra. Juan de Arguijo (1567-1623), el poeta y mecenas sevillano, nos dejó una serie de sonetos dedicados a explorar el tema de las pasiones, mayormente utilizando figuras mitológicas, cuyas metamorfosis demuestran en detalle la transformación de la pasión en arte. El cambio de un estado de agitación y descontrol a otro de calma y reflexión se hace ameno a la reflexión poética, en sí mismo un medio de lograr la serenidad. En cierta forma, ¿por qué no decir que las pasiones son movimientos emparejados con el arte, también una manifestación de un sentimiento o una sensibilidad? Voy mostrar aquí que en varios sonetos de Arguijo se puede observar cómo se persiguen los pasos que delinear el cambio del *pathos* investido en una expresión de belleza, ya sea un objeto artístico o el reflejo expresado en la actitud o la expresión de un rostro. Sin duda, el sentido de estos poemas no podría entenderse más que si nos imaginamos un autor convencido del papel único del arte en los sentimientos y en la vida, y eso Arguijo mismo lo demostró edificando una de los más fastuosos palacios que tuvo Sevilla en los Siglos de Oro, para fundir vida y experiencia.

La crítica de los estudiosos de Arguijo se inclina a explorar sobre todo los ribetes mitológicos de su obra. El uso sistemático de innumerables figuras mitológicas es muestra indudable de su afiliación a una vertiente de la poesía española que exaltaba la sensibilidad heredada como repositorio de los altos valores de la cultura clásica, según se interpretaban en el Siglo de Oro

español. Vicente Cristóbal comenta que la preferencia de Arguijo por las anécdotas mitológicas en su poesía lo aparta de la tradición petrarquista, que prefería el tema amoroso y acudía al mito para aludir a vivencias personales. Para Cristóbal, Arguijo seguía la corriente del género epigramático de Marcial, lo cual se aviene a las intenciones didácticas de nuestro autor (257). Arguijo fue amigo de Lope de Vega y de Francisco de Medina, y colaboró con Pedro de Espinosa en sus primera parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, impresa en Valladolid en 1605, edición en la que se incluyeron cinco sonetos de Arguijo (Vranish 20; en la introducción a la *Obra poética* de Arguijo).<sup>1</sup> Sobre todo, y para los propósitos de este trabajo, hay que subrayar la participación de este poeta en las actividades de la academia dirigida por Francisco Pacheco en Sevilla. Jonathan Brown, en su libro *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, le dedica varias páginas a Arguijo, destacándolo como participante activo en la Academia Sevillana, cuya figura principal fue el arriba mencionado autor de *El arte de la pintura* (Pacheco), un libro esencial para comprender las ideas y polémicas que influyeron en los contextos del arte español barroco.<sup>2</sup> Brown también menciona el enorme gasto en que incurrió Arguijo cuando comisionó los frescos con figuras clásicas que adornarían la biblioteca de su casa. El proyecto de redecoración de la biblioteca se inauguró en 1600, e incorporaba esculturas y pinturas, algunas traídas de Italia. En 1606 fueron paradas las obras y el proyecto no se llegó a completar porque lo que quedaba de la fortuna de Arguijo no alcanzaba para sufragar los gastos que conllevaba vivir en semejante palacio, por lo que el poeta tuvo que venderlo (Brown 73). Estos fragmentos de la vida de Arguijo nos sirven como indicación de su devoción al arte, interés que desarrollará como tema en su poesía, como veremos más adelante. El amor a la cultura clásica implicaba para Arguijo un acercamiento a la experiencia humana a través de los sentidos y, sobre todo, del papel del arte en toda vivencia donde se involucren las emociones.

Ya Arguijo era reconocido por sus contemporáneos como un hombre de gusto excepcional. Rodrigo Caro lo llamó “no sólo elegantísimo poeta, sino el Apolo de todos los poetas de España, a los cuales honraba mucho y jamás censuró a ninguno” (cit. por José Sánchez, 203-204). Según Garrote Bernal, entre 1594 y 1606 Arguijo adquirió numerosas esculturas y cuadros, además de comisionar varios diseños arquitectónicos («Estampas» 57-58). El mismo historiador cita una silva de Juan de Fonseca y Figueroa donde se alaba el talento musical de Arguijo (58), lo cual parece

---

<sup>1</sup> Arguijo, veinticuatro (regidor del ayuntamiento) de la ciudad y gran amante de las letras, fue un protector incansable de los poetas de su época. Lope de Vega le dedicó en agradecimiento tres de sus poemarios (*La hermosura de Angélica*, *La dragontea*, y las *Rimas*).

<sup>2</sup> Brown le dedica un capítulo completo de su libro a *El arte de la pintura*, y lo denomina “documento de academia”, ya que lo ve como el producto de un trabajo de colaboración entre varios miembros de la academia, la cual reunía a un grupo de sevillanos prestigiosos. Ver el capítulo 2 en *Images and Ideas*.

indicar que sus contemporáneos reconocían su fervor por la creación artística. No podría darse una combinación que informara mejor de su admiración por las actividades del espíritu creativo, ya sea en el arte, la arquitectura o la música, lo cual serviría de apoyo para una comprensión de lo artístico como modelo de consuelo y cura de las pasiones. Sin duda que el papel de la música en la visión de Arguijo habría que destacarlo también, pero eso requiere otro ensayo. Por el momento, hay que hacer notar que varios de los sonetos de este autor se dedican al tema de la música con figuras como las de Orfeo y Arión, también emblemas de la pasión y el sufrimiento.

#### *Interpretación de las pasiones*

Aunque no hay una fuente precisa que aclare las fuentes de donde Arguijo tomó su concepto de las pasiones, en la misma tradición española hay autores anteriores al poeta que exploraron estos fenómenos. Una de las intenciones que dieron curso a estos escritos era explicar la interacción entre el alma y el cuerpo, o la manera en que los cambios físicos se reflejaban en el ánimo. No hay otro mejor que Juan Luis Vives, quien en su *Tratado del alma* define las pasiones como “movimientos del alma”, ya que todas “adquieren su fuerza principal de la constitución del cuerpo” (1248). También señala Vives que el alma tiende hacia la hermosura, porque siempre busca la “cadencia, elegancia, proporción y armonía” que representan la perfección. Aunque las pasiones se manifiesten a través de síntomas físicos, pertenecen al alma. El estudio de las pasiones comprendía un acercamiento a los procedimientos que ayudaran a calmarlas para que el individuo pudiera recuperar el control sobre sí mismo. Según este esquema, las pasiones afectan el alma, pero se calman por medio de los sentidos y sus efectos, al transmitir las percepciones externas al cuerpo. Una de las preocupaciones de Vives en el *Tratado del alma*, Libro Tercero, era mostrar algunos métodos que ayudaban a calmar las pasiones, es decir, a llevar a la persona a un estado de armonía. En el párrafo siguiente describe cómo calmar al que padece una pasión amorosa:

Si por flaqueza de la pasión se conmueve el alma del amador, es preciso que ésta vuelva en sí poco a poco, como de una peregrinación, por medio de la música, por invitación a banquetes exquisitos y preparados con suntuosidad; bebiendo vino claro y muy líquido si fuera menester, sin llegar a la embriaguez –decían con razón los antiguos que “el culto a Baco contribuye a la purga el alma”– por juegos y pasatiempos de todo género, la pelota y los dados, bailes, contemplación de tapices, cuadros, espectáculos y recreos, edificios, campos, ríos; con la pesca, caza y navegación, con fábulas y narraciones festivas e interesantes, con ocupaciones intensas, con fuerte ejercicio hasta sudar y que se abran los poros del cuerpo a la

transpiración, y aun siendo conveniente abrir la vena para a fin de expeler la primera sangre y corra otra nueva de donde surjan también nuevos vapores y quede sumisa la otra pasión vehemente... (1268)

Al enamorado que sufre, Vives aconseja las actividades sociales, el baile y la bebida ligera, sobre todo, la diversión en compañía de otros, los ejercicios que muevan el cuerpo y, especialmente, la contemplación de obras de arte –tapices, cuadro, espectáculos– para que la vista se fije en las formas y colores exteriores. Las pasiones representan un estado de inestabilidad y alteración que afecta el cuerpo y la psiquis. Esta alteración equivale a un cambio físico y espiritual. Arguijo se inspiró para hacer sus sonetos en esa tradición médico-filosófica a la que se remonta el mismo Vives, y que tiene a Galeno en sus orígenes, con los vapores que afectaban los órganos del cuerpo y también el cerebro. Para escribir poesía sobre las pasiones y sus paliativos, Arguijo incorporó su visión del arte como calmante o neutralizador del dolor y, en los sonetos que veremos más adelante, la transformación del sufrimiento se logra por efectos de la observación de lo bello en su armonía y perfección. Además, y siguiendo la misma orientación que observamos en la cita de Vives, donde se recomiendan ciertas actividades artísticas y recreativas, Arguijo inscribirá el arte como agente de moderación y mudanza de las exaltaciones.

Según Timothy Hampton, el estado alterado que se manifiesta en el cambio físico corresponde en la literatura de las pasiones al equilibrio donde se sostienen en tensión la experiencia de lo interior y de lo exterior (273). Como noción médica en el Renacimiento, en las pasiones se conjugan cambios físicos y mentales. De acuerdo con la medicina renacentista, cuerpo y alma se mantienen unidos y cambian al unísono, como en la imagen de los elementos naturales que usa Vives. De esta manera, las pasiones pueden controlarse cuando se actúa sobre el cuerpo. Citando al médico Ambroise Paré, del siglo XVI –cirujano oficial de cuatro reyes franceses y autor de famosos tratados, además de ser el inventor de algunos instrumentos quirúrgicos clásicos–, Hampton explica que los renacentistas creían que el alma y el cuerpo se movían al unísono. La materia del cuerpo cambiaba por los efectos del calor natural y esto impactaba en el balance de los cuatro humores. Cualquier tipo de alteración en el empaque del individuo equivalía a la pérdida de balance o equilibrio (277). La intensificación del fuego –temperatura del cuerpo– llevaba a una corrupción o alteración de la psiquis. En la tesis de Hampton, inspirada en poetas renacentistas franceses, las pasiones se interpretaban como una especie de alteración o corrupción. Lo contrario a un estado pasional o de alteración se produciría en una persona que logra mantenerse por encima de las perturbaciones, que no se mueve y se sostiene en su lugar (279). Hampton hace mención de dos imágenes relacionadas con las pasiones, el cuerpo y la psiquis: el fuego y la sed. En el contexto de

la medicina de Galeno, la sed producida por el exceso de calor o fuego representa el deseo (279). Siguiendo las ideas del filósofo neoplatónico italiano Marcello Ficino, ese deseo representa no solamente el abrazo momentáneo del cuerpo amado, porque también necesita buscar la belleza hasta que el deseo logre acercarse a lo divino. El deseo va más allá de lo puramente físico: “In the process, the desiring soul is purified of its earthliness and transformed into a pure lover of the divine”, según lo expresa Hampton (279). El amor y la pasión transforman al que sufre, como veremos en los sonetos de Arguijo. El cuerpo sufre el deseo y el alma busca la transformación llevada por ese deseo. Aunque este modelo dinámico de la pasión le sirve a Hampton para aplicarlo a la poesía del renacimiento francés, lo que más nos interesa de él es la manera en que explica las relaciones entre cuerpo, alma y mundo exterior. La ‘dinámica de la alteración’ intenta explicar la interacción entre el que sufre las pasiones, el yo, y el mundo exterior. En el acto de amar o de sufrir por otro, el yo se purifica y se transforma. Ese modelo donde el ‘yo’ advierte el cambio en su estado y se afianza o equilibra, se asemeja al efecto que Arguijo describe en varios de sus sonetos.

*Las pasiones en los poemas de Arguijo*

La fuerza dinámica, cambiante, tan propia de las pasiones, es uno de los aspectos más interesantes del modelo descrito arriba cuando lo confrontamos con la poesía de Juan de Arguijo. La frecuencia con que en sus poemas se encuentran alusiones al fuego y la transformación de las energías destructivas que encarna la pasión, indica el interés de este poeta en trazar los síntomas que caracterizan estos fenómenos, y la manera en que transmutan la experiencia interior. Arguijo despliega una temática que privilegia el arte y la belleza como fuerzas significativas que calman o afectan esas transformaciones provocadas por efectos físicos y mentales en el que las padece. Desde el primer soneto de la secuencia, la imagen del fuego como fuerza transformadora, que recuerda los vapores y la sed mencionados por Galeno, se utilizará para contrastarla con la armonía y belleza de lo artístico. Este movimiento no se despliega siempre en la misma dirección, hacia afuera, como vemos en el soneto XII, «A Dafne», donde el amante ciego –que no puede ver la belleza de la ninfa– hace con su persecución obsesionada que la belleza se transforme en corteza de árbol, que sirve para avivar el fuego de Apolo, el perseguidor (Arguijo 71). En vez de alcanzar una forma de control del yo, arrebatándose a las pasiones, como aduce Timothy Hampton en su análisis de la poesía renacentista francesa, el yo sufriente en la poesía de Arguijo se transforma a través del efecto que tiene la belleza contemplada, externa al sujeto que sufre. Esta transformación tiene lugar gracias al efecto que le proporciona la percepción de algo exterior, un elemento del arte, el cual representan la perfección y la armonía.

Esta interpretación que privilegia el efecto de lo exterior en lo interior se puede demostrar

a través de los efectos contrarios provocados por el reflejo percibido del yo en una superficie transparente como la del agua, que funge de espejo. Arguijo emplea la figura de Narciso para mostrar el efecto negativo de la belleza cuando el cuerpo contemplado pertenece al mismo yo que lo contempla. En el poema «A Narciso» se describe la manera desarticulada de sus reacciones y la total falta de balance en las emociones que sufre Narciso a causa de su tendencia a contemplarse y admirarse, aunque sin reconocerse todavía. Aunque el yo tenga que encontrar un balance en el exterior, la imagen que se le devuelve no puede ser la misma. En caso contrario, el disfrute de armonía y belleza en la figura exterior lo lleva a una pasión intensificada y, finalmente, a la locura. El paso al estado de admiración del amor puro no se actualiza, al contrario, en esa disposición se exagera la furia del deseo. El agua incrementa el fuego que sale de sus pupilas, en vez de calmar su sed. Hay que notar la insistencia en la acción de “ver” en los dos cuartetos del comienzo, porque la visión significa el acto de trascender el yo, pero en Narciso se multiplica una sola imagen, la misma que representa su yo, y el ardor no se satisface nunca:

Crece el insano ardor, crece el engaño  
del que en las aguas vio su imagen bella;  
y él, sola causa en su mortal querella,  
busca el remedio y acrecienta el daño.

Vuelve a verse en la fuente ¡caso extraño!:  
del’agua sale el fuego; mas en ella  
templarlo piensa, y la enemiga estrella  
sus ojos cierra al fácil desengaño.

Fallecieron las fuerzas y el sentido  
al ciego amante amado; que a su suerte  
la belleza fatal cayó rendida:

Y ahora, en flor purpúrea convertido,  
l’agua, que fue principio de su muerte,  
hace que crezca, y prueba a darle vida. (67)

Se menciona la repetición –vuelve a *verse*– y el mismo sujeto puede contemplar los efectos de la pasión en sus ojos, que no pueden reconocer la semejanza entre su mirada y la que se refleja

en la fuente. Quisiera “templar” el fuego, y el remedio empeora la situación. El desconcierto interior no corresponde a la “imagen bella” del exterior pero esta falta de correspondencia es producto de un “engaño”, una ilusión de la que el mismo Narciso es la causa. En el poema, Arguijo implica que la belleza tiene que permanecer externa al yo, que el efecto en la transformación de la pasión debe venir de afuera. Por eso, llama a Narciso “ciego amante amado”. No poder distinguir el interior del exterior es uno de los síntomas del individuo apasionado que se deja llevar por sus impulsos y deseos. El poema sí menciona la transformación, ya vigente en el mito poetizado por Ovidio, pero el énfasis lo coloca Arguijo en el papel del agua, que representa el deseo. Narciso siente sed y bebe para saciar el deseo al final, pero lo hace después de haber pasado al estado vegetal de la flor: “Y ahora, en flor purpúrea convertido, / l’agua, que fue principio de su muerte, / hace que crezca, y prueba a darle vida” (67). El agua no le está entrando por los ojos sino a través de sus raíces, para crecer. El agua lo mató al engañarle por la vista, pero le da vida después, cuando no puede ver, y, como a una planta, lo va levantando hacia lo alto, con la misma imagen que Marcello Ficino usaba para el amor. En Narciso, sin embargo, la misma naturaleza de planta le imposibilita reflexionar o reconocerse, aunque otros sí podrán admirar su belleza. Se ha convertido en un objeto de admiración y prueba del arte en la naturaleza. A partir de “costosa beldad” se convierte en “flor purpúrea”, todavía en su color recordando la fuerza de lo pasional, de la sangre. El final del poema parece indicar que la sed de Narciso no se ha extinguido, pero ahora su pasión se ha transformado en belleza para que otros la puedan disfrutar. En el fondo, la planta sigue alimentándose del agua y de ella dependerá para vivir.

#### *El papel del arte en la transformación de las pasiones*

La preocupación de Arguijo con el arte, como ya dijimos arriba, plantea la necesidad de que hagamos una lectura de su poesía en la que se exploren aquellos temas vinculados con la transformación de las pasiones y su elevación a un nivel más elevado e intelectual en la cadena del ser. Además, al tener lugar esta transformación, el poema también se propone como ejemplo mismo de ese esfuerzo de dejar atrás las emociones o utilizarlas para alcanzar un nivel caracterizado por la armonía y otras cualidades racionales. Si el deseo dirigido al yo es destructivo, el que se dirige hacia el exterior debe concretarse algo que encarne en una figura o una imagen preñada de significado. En muchos de los sonetos las imágenes mitológicas que se emplean dramatizan estados anímicos intensos, efectos de luchas y conflictos. Un aspecto interesante de esta poesía se manifiesta en su propósito de llevar el proceso de la pasión a un momento de transformación paralelo a la expresión artística. Extendiéndose más allá del momento puramente didáctico, relacionado con el horacianismo que algunos adscriben a su poesía (Garrote Bernal «Una reciente» 204), Arguijo



orienta y desarrolla sus representaciones poéticas de la pasión por el camino de lo artístico, hacia el ángulo de lo espiritual. Si en un número notable de los sonetos, la impresión que se conjura a través del poema tiende a insistir en el *pathos*, aunque a primera vista estos poemas tiendan a impresionar al lector con su mensaje abiertamente didáctico y moralista, la interpretación que se ofrece en este trabajo subraya otra dimensión de gran importancia en la poesía y en la vida de Arguijo, la expresión artística.

El soneto que encabeza la colección, titulado «A los gigantes que combatieron el cielo», apunta precisamente a esa escala del ser, de lo inferior a lo superior, que coincidirá con la vía que busca trascender lo físico y emocional para proyectarse en una expresión inteligible a la razón. Estas dualidades opuestas, lo movible e inestable y lo estático y armónico, no se mantienen en tensión permanente, sino que llegan a fundirse en la etapa final del poema, cuando todo vuelve a su estado original de calma. Sin dejar aparte el aspecto moralizador del poema, las imágenes y organización del texto, que abiertamente recrean la inestabilidad y violencia de las pasiones, sugieren el papel de este soneto como planteamiento del tema que reaparecerá en otras composiciones. En este soneto se trata de conocer, describir y delimitar el significado y efecto de la pasión. La soberbia de los gigantes, que en el poema incorpora un acento moralista, se describe por medio de unos movimientos y conflictos afines al lenguaje de la pasión. En comparación, en el mismo Libro Tercero del *Tratado del alma*, Vives subraya la similitud con los elementos para describir las pasiones, detallando en las más fuertes un zarandeo y unas sacudidas que derriban el alma del trono de la razón, “constituyendo verdaderas perturbaciones y tumultos invencibles, como si el alma ya no tuviera dominio de sí” (1246). También vemos este paralelo en el juego de imágenes con el que se construye el poema, donde se recurre a movimientos y sacudidas de carácter tectónico llevadas a un nivel de significación que, inversamente, remeda las pasiones humanas. Éstas aparecen articuladas como crispaciones de lo material, irregularidades que chocan contra una jerarquía establecida por los dioses, en este caso Júpiter, el más alto de todos. Las circunstancias de Encélado y Tifón, presionados bajo el monte Etna, muestran un estado activo pero también retenido o sujeto, siempre con la propensión a abrirse o a escapar. La jerarquía, a la que su posición inferior en la escala del ser sujeta las pasiones, sometidas a las reglas de las expresiones más articuladas, no implica que lo artístico pueda ignorar su fuerza y furor. A partir de lo peligroso y amenazante surge también la armonía. La paradoja en que se basa el arte barroco, donde las emociones sustentan las bases de la expresión artística, adquiere en Arguijo una posición privilegiada, como se observa en este poema (reproducido más adelante).

La pasión oprimida se representa por medio de dos gigantes. Tifón, uno de ellos, tenía atributos relacionados con la vista y la voz, facultades físicas asociadas con lo pictórico y con la

música, los cuales podría decirse proveen el medio de la expresión de los sentimientos. El gigante abrasaba con la mirada y echaba fuego por la boca, ambos efectos calcinantes, y que también remedan la manera en que se expresa la pasión, con la mirada encendida y amenazante y las palabras de insulto o agresión. El movimiento de sus alas, al igual que un cuerpo dominado por impulsos pasionales, provocaba huracanes en su proximidad, imágenes que fácilmente se pueden equiparar con el impacto de las pasiones en el que las sufre y también en los que las observan. Esa fuerza constituye una ímpetu autodestructivo que choca con el orden divino. El poema destaca los resultados de la rebelión de los gigantes contra Júpiter. El término “oprime”, que encabeza el poema, destaca una impresión con la que se articulan las pasiones; por su misma fuerza se deben manifestar hacia afuera y su propia existencia en sí es una manifestación externa, ya sea en los gestos, la mirada o las palabras. Por otra parte, la expresión misma de las pasiones se percibe como algo atemorizante, por no someterse al control del sujeto:

Oprime el Etna ardiente a los osados  
Encélado y Titón, qu’el claro asiento  
de Júpiter con vano atrevimiento  
conquistar intentaron confiados;

Donde tus pensamientos castigados  
con pena digna de tan loco intento,  
en las cavernas yacen, por violento  
rayo de l’alta cumbre derribados.

Vio el cielo l’ambición que impetuosa  
cual fuego a lo más alto se avecina,  
y con el fuego castigarla quiso

Porque la tierra advierta temerosa  
como de la soberbia en su ruina  
no resta sino el humo por aviso. (47)

Las alusiones a la razón y al entendimiento aparecen en la descripción del “claro asiento / de Júpiter”, que encaja con la noción de razón y de “asiento”, una posición específica, y reposada, dentro del orden divino equivalente a la armonía del universo. “Tener asiento” significa no dejarse

llevar por los impulsos o los caprichos. La descripción del ímpetu fogoso de los titanes se compara con el fuego que se eleva cual llamarada para alcanzar la cumbre. El fuego se castiga con fuego, y al que se eleva lo contraataca el del rayo. La referencia a la locura también proclama una potencia irracional. La pasión de la soberbia implica un deseo de ser preferido por otros, de pertenecer a un grupo especial y no someterse a las reglas que obligan la conducta en común. El espejo de la soberbia, fuego opuesto al fuego, llama contra llama, termina en humo, sin forma ni color, solamente flotando como una oscuridad que confunde y no deja ver. Podría decirse que en este primer soneto de la serie se nos muestran las peores circunstancias, cuando la furia de las pasiones de elementos encontrados lleva a la total destrucción. Es como una especie de ejemplo negativo. Las pasiones en este soneto no pasan a otro tipo de expresión más armónica, sino que se mantienen en un mismo nivel, pero ahora se asemejan al temor, un movimiento que lleva al cuerpo en dirección contraria al anterior. El choque entre dos fuertes impulsos no crea arte, sino otro impulso en sentido contrario. Este primer soneto describe el peor de todos los desenlaces, el de una pasión que pasa a convertirse en otra al intensificarse, proceso que correspondería a un mundo inestable, de fuerzas oprimidas y que se mueven en distintas direcciones. Sin embargo, esto sólo es el principio de la secuencia, ya que en varios sonetos que le siguen se sugiere algo *nuevo*, una manera de transformar y calmar esas fuerzas destructivas. Del caos tectónico que es pura fuerza natural, se ascenderá a niveles de orden y belleza.

Para Arguijo, intérprete de música de vihuela de cierta fama en su época, en el arte de la música coincidían la expresión de los sentimientos más intensos. Como arte, la música también ocupaba un lugar reconocido en sus poemas. En el soneto III [«A Baco»], la música se describe en un ambiente casi ritual, de celebración. El poema describe a Baco con ciertos reflejos que lo acercan a Orfeo. Se le llama “domador de Oriente”. Sus movimientos se caracterizan por ser blandos y se menciona su habilidad para “templar” la fuerza, que aquí podría referirse a la música –templar el plectro– y también al acto de contener o moderar. Aunque sus acciones son decisivas, también su disposición se dice “dulce”, accesible; aparece ante la gente “regalado”. Sin ignorar la posible alusión en esta imagen a la monarquía española, como explica Steven Orso, que coincide con ciertos aspectos de la descripción de la deidad –se mencionan corona y coronado– de la escena, en el poema se bosqueja la relación entre el concepto de monarquía –orden– y la necesidad del control de las pasiones. La comparación al final entre el Tíber, río del Imperio Romano, y el río “hispalio”, Guadalquivir, por donde entraban las riquezas traídas de América a la península, subraya el paralelo entre los dos imperios, aunque la intención del poema se inclina a favor del orden hispánico, encabezado por el monarca/Dios:

A ti, de alegres vides coronado,  
Baco, gran padre, domador de Oriente,  
he de cantar; a ti que blandamente  
tiemplas la fuerza del mayor cuidado.

Ora castigues a Licurgo airado  
o a Penteo en tus aras insolente,  
ora te mire la festiva gente  
en sus convites dulce y regalado.

O ya de tu Ariadna al alto asiento  
subas ufano la inmortal corona,  
ven fácil, ven humano al canto mío;

Que si no desmerezco el sacro aliento  
mi voz penetrará la opuesta zona,  
y el Tibre envidiará al hispalio río. (81)

La voz del poema se inspira en el canto de Baco, que también significa el orden del imperio, la armonía de la gente que celebra y la justicia. El dios y su inspiración divina también se pueden regalar como don al cantor del poema. Aunque sacro, el poema nos dice de un amante que comparte con los suyos en la celebración y el regalo del descanso. En vez del viento o la furia de la tormenta y el rayo, el poema insiste en la calidad del aliento, el soplo suave, que hace posible la abundancia –en relación con este poema, Vranich menciona, en su introducción a la obra de Arguijo, el atributo de la fertilidad (50), aunque aquí el soneto parece enfocarse en la inspiración poética, que en sí tiene que ver con lo fértil de la creación del poema. También se sugiere que el poema se elevará por encima de los otros. Pero el aliento también insinúa el beber, que siempre trae consigo la alteración fisiológica y espiritual –de airado en la segunda estrofa se pasa a aliento en la cuarta–, la impresión de firmeza y cuidado retienen el eco de la mano del artista con el pincel o del músico con su instrumento. Donde el poema dice “fácil” se registra una especie de revelación; el dios baja de las alturas y se manifiesta en la voz poética que se vuelve poderosa (“penetrará”) y alcanzará otras dimensiones.

La transformación de las pasiones en expresión artística representa una cristalización que se apega al acto de crear como visión o comprensión de las circunstancias y de los sentimientos

propios, comprensión solamente posible después que aquel que sufre ha vivido las distintas faces del dolor. El soneto «A Venus y Adonis» (81) abre la descripción de Adonis justo en el momento climático del relato mitológico, cuando Venus llora por la muerte violenta de su amante. El propósito de la escena se propone mostrarnos la reacción de Venus, su cuerpo y rostro atenazados por el dolor incontrolable. El primer cuarteto logra acoplar sus varias reacciones, el llanto, los gritos y la tristeza, todo mezclado en un gesto de dolor. Se trata ya de un momento de transición: “Después qu’en tierno llanto desordena / Citerea la voz por el violento / fin de su Adonis, y con triste acento / el bosque Idalio a su dolor resuena”. No solamente escuchamos el llanto provocado por la violenta muerte del joven, sino que también ese llanto se expande y resuena a través del bosque, de los árboles que parecen estremecerse y contribuir al eco con el que repercuten los gritos de la mujer. Las pasiones son contagiosas y se expanden como ondas en movimiento. El “después” con que comienza el poema marca una dirección, un cambio. El fin de Adonis marca la separación absoluta. Adonis muere, y el llanto y los gritos también se atenúan.

El segundo cuarteto provee el momento central del cambio. Se trata de la transformación de Adonis en flor. Esta transformación tiene el efecto de moderar “el grave sentimiento” de Venus, ya que “el ímpetu a sus lágrimas enfrena”. Tenemos dos efectos paralelos, moderar, calmar, y poner un freno, con la imagen con que Platón comparaba las pasiones y los caballos. La sangre de Adonis “trueca”, cambia el color de sangre –el de la pasión– al de la blancura. Aquí también se menciona el acanto, una planta espinosa cuya estructura fue asimilada a las columnas. El diccionario de la RAE lo asocia al estilo corintio de las columnas griegas. Ambas referencias, la del color y la de la forma, coinciden en el aspecto artístico de lo que se contempla. Parece como si Venus hubiera fijado la mirada en una columna griega, que asemeja una flor, pero que también representa una figura artística, en el estilo llamado corintio. Al mirar, el ímpetu que la arrastraba sin control en las lágrimas pierde fuerza, como si el acto de concentrarse con la visión la trajera a su centro. El primer cuarteto insiste en el efecto de la figura artística en la diosa. Ahora en su propio rostro se refleja el efecto de la transformación de Adonis. En el rostro de la misma Venus se van a conjurar la armonía y la belleza en una especie de comunicación de efectos: “Y no hallando en su tristeza medio, / vuelve al usado ornato, y reflorece / del ya sereno rostro la luz pura.” (versos 9-11) La frase parece sugerir un acto de liberación del dolor por medio de la contemplación de la belleza. Aunque en el último terceto se menciona la razón, ésta se acompaña con una paradoja –desesperado el bien– y la cura se logra por la falta de remedio o de cura misma. No curar es curar, parece decir. Al recurrir al ornato, a la composición de belleza, se logra una renovación, un volver a la vida –“reflorece”– al igual que reflorecen las plantas, pero en este caso se trata de la misma Venus, la diosa del amor. Al igual que Adonis, ella se convierte en flor o vuelve a florecer. En los tercetos se describe el

estado de calma, la belleza y la armonía. La flor semeja una columna, delineada y erecta y al contemplarla, las pasiones de Venus no sólo se aplacan sino que se transforman en luz: “reflorece / del ya sereno rostro la luz pura” (versos 10-11). No hay que pasar por alto que sea precisamente la luz –elemento fundamental del arte pictórico– el signo que muestra la evolución del estado anterior de angustia al de tranquilidad, sereno y sin cambio.

En una nota al calzo, Vranich cita los versos 241-244 de la «Elegía I» de Garcilaso de la Vega: “Con discurso y razón, que’s tan prevista, / con fortaleza y ser, que en ti contemplo, / a la flaca tristeza se resista”, como posible fuente del terceto de Arguijo, pero Garcilaso menciona específicamente el medio del lenguaje, el discurso, mientras que en el poema de Arguijo se habla de volver “al usado ornato”, concurrente con lo artístico (81). No se trata únicamente de oponer pasiones y razón, sino de perfilar la dirección que toman esas pasiones, su transformación en algo bello. El bien “se desespera” porque no encuentra una explicación al sufrimiento, pero el sufrimiento puede transformarse en algo bello. Al no tener remedio, la energía del sufrimiento no desaparece. Al contrario, alcanza un nivel a la par de lo bello o lo sublime. El segundo cuarteto y el primer terceto son los que marcan la transformación. La sangre del Adonis se trueca en flor y ese cambio modera el sentimiento de Venus. Las dos imágenes forman una cadena que insiste en la casi simultaneidad del proceso. Las lágrimas se convierten en luz en el rostro de Venus y la serenidad de la luz equivale a la calma interior que experimenta la diosa. El sentimiento de calma sigue a la contemplación de la belleza. Algo similar a esto ocurre cuando un espectador contempla un cuadro que representa una escena terrible, de violencia, destrucción o gran patetismo. La reacción inmediata sería de horror pero, al seguir con la vista las secciones del cuadro, el espectador pasa a admirar su hechura y su calidad artística. Al horror sigue la contemplación del cuadro como obra acabada en su armonía. En la primera parte del soneto se trata de sonidos: llanto y gritos que resuenan. La segunda estrofa equivale a una descripción de la escena del crimen, con Adonis destrozado por su enemigo animal, y la tercera estrofa se refiere al acto de contemplación y sus efectos en la expresión del rostro. El estado borrascoso de los sufrimientos que se expresa en los sonidos se modera cuando los ojos reconocen unas formas puras.

Si Arguijo se adhirió a esta interpretación del proceso de las pasiones, entonces no nos sorprende que escogiera mitos con un similar contenido para otros poemas. Ése es el caso del soneto XVIII de la serie, titulado «A Artemisa y Mausolo». Algunos, como Garrote y Bernal, han querido ver en este soneto un eco de Horacio cuando cantaba a su propia fama: “Seguro se sentía de que la eternidad quedaba reservada, más que para el bronce o las pirámides, para su arte” («Estampas» 52). Sin duda, el poema se basa en una anécdota peculiar, también con una mujer como personaje principal, que llora la muerte de su amado. Vranich dice que Artemisa “no se contentó con construir

un suntuoso sepulcro que por su magnificencia se contara entre las siete maravillas del mundo, sino que buscó mejor lugar [para] las cenizas de su esposo: se las bebió” (82). Sin duda, se trata de un mito que encadena los dos asuntos que ya hemos señalado: sufrimiento o pasión y arte o perfección. Artemisa se entrega a su tarea de labrar el mausoleo arrastrada por la sed del amor: se bebe las cenizas de su marido “con inmortal deseo”. La imagen de la sed representa el estado pasional; no habría pasión más avasalladora que aquella que insiste en ‘canibalizar’ al amado, hacerlo parte del propio cuerpo. Siguiendo ese acto de asimilación, el pecho se convierte en “bronce y mármol”, como la escultura de una tumba:

Labra Artemisa el grande mausoleo,  
que los altos pirámides afrenta  
d’el Egipcio soberbio, y no contenta,  
busca a su ilustre fe mayor trofeo.

Del tierno y casto pecho en nuevo empleo  
hacer sepulcro al muerto esposo intenta,  
cuyas cenizas, de su amor sedienta,  
bebe con ansias de inmortal deseo.

“En vano”, dice, pretendió la muerte  
de ti, dulce Mausolo, dividirme,  
y en largo olvido sepultar tu gloria,

“Que de tu injuria puede defenderte  
mi pecho más que el bronce y mármol firme,  
y eternizar mi amor y tu memoria”. (83)

Un signo de la transformación se manifiesta en el pecho mismo de Artemisa, lugar del corazón y también –en el consenso popular– del sentimiento de ternura, una cualidad contraria a la dureza del mármol en que se convertirá su pecho cuando se trague las cenizas de Mausolo. Al beberlas, Artemisa intenta calmar la sed que la tortura, símbolo del padecimiento amoroso. El gesto de tragarse las cenizas representa un momento en el que Artemisa prácticamente ha perdido el control, detalle relacionado con las pasiones. El último verso de este cuarteto insiste en el estado pasional de Artemisa: “Bebe con ansias de inmortal deseo”. Según Sebastián de Covarrubias,

‘ansias’ significa “congoja y apretamiento del corazón” (96), estado fisiológico correspondiente a una persona que sufre presión en el pecho, como si el corazón no le cupiera. El elemento corporal de las pasiones asume un lugar privilegiado, como si Artemisa estuviera atravesando un proceso de mutación. El mismo pecho tembloroso y acongojado se convertirá en un monumento de bronce y mármol, una obra de arte para conservar la memoria de su esposo Mausolo. Al eternizarse, la pasión se endurece, se detiene en una forma precisa, y se enfría como el mármol. Al final, como monumento, se convierte en un pedazo de piedra que también es monumento a la pasión, fuego convertido en piedra.

A través de los sonetos estudiados, he expuesto una versión de los poemas que nos serviría para entender cómo Arguijo utilizó el tema de las pasiones para representar diferentes aspectos del sufrimiento y la violencia interior y, también, para indicar cómo el arte, en su expresión de la belleza y la armonía, podía sublimar y transformar esos paroxismos, calmar esos espasmos destructivos. Partiendo del concepto de alteración expuesto por Timothy Hampton en relación con la poesía francesa del siglo XVI, se ha demostrado que nuestro poeta sevillano también se apoya en la idea de alteración o cambio en el yo del poema pero, al mismo tiempo, insiste en el papel del arte como fuerza que, viniendo del exterior, logra transformar la violencia en armonía por la influencia de la perfección externa que se opone a la inestabilidad interior. Además de proyectar una intención didáctica y moral, se puede decir que esta poesía le otorga un papel central al arte como medio constructivo para calmar las pasiones. Sin duda, en sus poemas Arguijo trató de poner en práctica su admiración hacia la expresión artística como reflejo de la perfección de la naturaleza, y de la capacidad de perfección del ser humano.

#### *Obras citadas*

Arguijo, Juan. *Obra Poética*. Stanko B. Vranich, ed. Castalia, 1971.

Brown, Jonathan. *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.

Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición de Felipe C.R. Maldonado y revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1995.

Cristóbal, Vicente. «Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo». En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos 4*. Madrid: Editorial Complutense, 1993. 257-266.



- Descartes, René. *The Passions of the Soul*. Trad. Stephen H. Voss. Indianapolis : Hackett Pub. Co., 1989.
- Garrote Bernal, Gaspar. «Una reciente edición contrahecha de Arguijo». *I AnalectaMalasitana Electrónica* 28 (2010). Internet.
- . «Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos». *Lectura y Signo* 1 (2006): 41-60.
- Hampton, Timothy. «Strange Alteration: Physiology and Psychology from Galen to Rabelais». En *Reading the Early Modern Passions*. Gail Kern Paster, Katherine Rowe y Mary Floyd-Wilson, editores. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 272-293.
- Orso, Steven. *Velázquez, 'Los Borrachos' and Painting in the Court of Philip IV*. Cambridge: Cambridge University, 1993.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Vives, Juan Luis. *Tratado del alma*. Obras Completas II. Traducción al castellano de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948.

Cuatro poetas argentinos (Echeverría, Mitre, Obligado y Lugones) en su lírica cruzada en pos del alma de Argentina: “La Patria ideal de sus mayores”

Lirim Mimini  
Sauk Valley College

Temas: El romanticismo y su visión de la naturaleza: el caso argentino / relación del espacio natural con la construcción y anticipo de la nación argentina / la naturaleza para el romántico / E. Echeverría: «Avellaneda» (Argentina, edén divino) / el motivo poético de la pampa / B. Mitre: «Armonías de la pampa» / el motivo poético del ombú / R. Obligado: «La pampa» / evolución del simbolismo ideológico de la pampa / L. Lugones: «A los ganados y las mieses» (apoteosis terrenal de la pampa) / D. Sarmiento y su controversia con los poetas románticos argentinos del siglo XIX

El ideal y la idea del campo –como ámbito en oposición a la ciudad– son motivos comunes en la poesía romántica, en la medida que el artista admite y defiende que la esencia de la humanidad no se halla en las poblaciones –futuras urbes– del siglo diecinueve, sino allí, en el espacio abierto, “bajo la azul techumbre” (Echeverría, «Avellaneda» 287), en la naturaleza, esté ésta ya domesticada o no. En Argentina, en la segunda mitad de ese siglo y en el primer cuarto del veinte, algunos de los más importantes poetas también trataron este tema en sus composiciones líricas, en una vena similar. En el curso de la integración de la provincia de Buenos Aires y el resto del territorio a la nueva nación, en la estela del amalgamamiento de conceptos tradicionales y de otros nuevos, sus escritores, a saber, de entre ellos los siguientes: Esteban Echeverría,<sup>1</sup> Bartolomé Mitre, Rafael Obligado, Leopoldo Lugones, enfatizaron el amor hacia la naturaleza y la vida rural –lo permanente, lo que está más allá, en teoría, de los disturbios humanos–, ante el rápido, caótico y con frecuencia cruento desarrollo de la nueva república. En el caso de Argentina no se debe separar la visión romántica del campo, de los eventos históricos y culturales de la segunda mitad del siglo XIX y la primera parte del XX. En este breve comentario voy a analizar algunos poemas clave de los poetas antes mencionados; algunos que, en mi opinión, vinculan efectiva y estéticamente las dos aristas de una idea motriz: la perspectiva romántica del campo/del ámbito rural como complemento, suplemento, antídoto y resguardo para/contra/hacia la evolución del gradual asentamiento y proceso civilizador (con o sin comillas) de las vastas llanuras de Argentina, su inmigración y la creación de sus nuevos centros urbanos o agrícolas; de su peculiar civilización. Es decir, aquel proceso paralelo que sublimaba lo *protoargentino*, lo que estaría desde *antes*, ‘las pasiones elementales’ (Symons 91), en

---

<sup>1</sup> A él pertenece la cita del título («Avellaneda» 294).

cuya intención cabe situar a Echeverría y a Mitre; y lo que se conformó en el país al mismo tiempo que lo nacional tomaba cuerpo y palabra, lo *con*argentino, que formó la base del *después*, donde se acomodan Obligado y Lugones.

Estas voces poéticas idealizarán sin ninguna vacilación el espacio natural de su joven patria por conducto de la personificación de los principales elementos y aspectos característicos que anteceden a la fundación de la nación, o que persisten en ella. Además del énfasis fundamental en la naturaleza o en el paisaje, en la expresión de las emociones e imaginación personales, en la rebelión contra las reglas establecidas de la civilización, importadas de España y de otros países europeos, el espiritualizar su objeto de interés fue un cariz crucial en la obra de los poetas románticos de Argentina en el tiempo acotado. “El verdadero poeta idealiza [...] Idealizar es sustituir [la] tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza”, sentenciaba Echeverría en 1837 («Advertencia» viii). Llevarán a cabo la sublimación a la vez que tratan de ‘crear’ un país posible, que estuviera más allá y por encima del real, con todas las contradicciones, conflictos clasistas y económicos, guerras civiles, la crueldad hacia los aborígenes, los falsos comienzos y los razonamientos equivocados, de ése. La idealización empezaría con la descripción de la naturaleza o el paisaje de Buenos Aires, entonces y ahora la principal referencia para todo lo que se refiere dentro y fuera de Argentina, y luego se extenderá al resto, a la inmensa pampa central, o al sur remoto. Pues, “es nuestro”, y es “nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo la riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”, aclara Echeverría con sorprendente pragmatismo («Advertencia» iv).

La ‘naturaleza’ significó el integrar una gran variedad de sesgos para los románticos. La lírica sobre el medio rural o salvaje, lo que circunda a la civilización, sirve así varios propósitos. Es una llamada de atención, remedo, remedio o recordatorio de advertencia o aviso. Se presentaban a menudo en sí mismos, la naturaleza y el medio rural, como obras de arte, inocentes y genuinas, que la imaginación divina había construido, en un lenguaje emblemático. Mientras que las perspectivas particulares, respecto a ambos, variaban considerablemente—como fuente y como poder de curación, como origen de objetos y sujetos, como refugio para los que huían de la artificialidad de la civilización, o de su lenguaje artificioso, como el mejor escenario para la autoglorificación del ser humano—, los conceptos más habituales le otorgaban a la naturaleza la condición de un entero orgánicamente único y unificado. Se la veía más ‘orgánica’ que, como en el dictamen científico o racionalista, un sistema de leyes ‘mecánicas’ (Gras Balaguer 37). Pues el romanticismo se esforzó por desplazar aquella idea para entonces razonable del universo como una máquina (algo así como un reloj deísta) en favor de su analogía, un ente orgánico, mediante la metáfora de un enorme árbol

o de su sinécdoque, la misma humanidad, tal cual organismos vivos, impredecibles, dependientes de las circunstancias y del exterior, pero a la vez armónicos, tenaces, vitalmente ordenados, a su manera. Los románticos dieron mayor atención tanto a la descripción correcta de los fenómenos naturales, así y todo lo hicieran metafórica o simbólicamente, como al afán de capturar el matiz sensual de la naturaleza, lo que ocurrió en la poesía y en la pintura decimonónica por igual.

La naturaleza, escribe Bella Josef, pasa a ser el lugar ideal, refugio de todos los males. El mito del ‘buen salvaje’, del hombre no contaminado por la civilización, se convierte en ideal romántico; “el romanticismo ve en la naturaleza el reflejo del hombre; la interpretación del sentimiento y de la naturaleza es un típico *pathos* romántico” (56). Para el romanticismo, “la naturaleza es por un lado el ambiente en el que se desarrolla la vida humana”, pero por el otro es “expresión en sí de esa misma vida, indispensable mirador para comprender su misterio esencial”; la naturaleza “es desdoblamiento de la subjetividad, lo que se da en una implica lo que ocurre en la otra y a la inversa, en una relación por la que el se liga con lo cósmico y lo cósmico se explica” (Jitrik 91). Para el romántico, la “Naturaleza despierta las fuerzas ocultas en el interior del hombre y las exalta, inspira la actividad del espíritu, y convierte a los sentidos corporales en receptores del Absoluto”. El que sabe o aprende a interpretar la naturaleza, “se conocerá a sí mismo, pues en ella está el recuerdo de aquella Edad de Oro en la que el hombre vivía en unión con la Naturaleza”. El artista es considerado también sacerdote, “y esta idea remite a la unión de filosofía, religión y literatura”. De las huellas “que lo Absoluto ha dejado en la Naturaleza, el artista tiene el sagrado fin de extraer la enseñanza oculta”. Esa naturaleza “vive y habla, por medio del aire, el agua, los animales, una lengua extraña que sólo el poeta parece poder entender” (Miguel-Pueyo 47).

Esteban Echeverría (1805-1851), quien se reputa como aquel que introdujera la sensibilidad romántica en las letras de su país –autor del famoso relato «El matadero»–, justifica la íntima conexión del poeta con el espacio natural: “La naturaleza y el hombre le ofrecen [al artista] colores primitivos que él mezcla y combina en su paleta; figuras bosquejadas, que él coloca en relieve, retoca y [re]caracteriza”; arranques “instintivos, altas y generosas ideas, que él convierte en simulacros excelsos de inteligencia y libertad, estampando en ellos la más brillante y elevada forma que pueda concebir el humano pensamiento” («Advertencia» vii-viii). Así es que comienza su extenso poema «Avellaneda»<sup>2</sup>, de 1849, con unas pertinentes preguntas retóricas:

---

<sup>2</sup> Donde el personaje principal es el “mártir de Temán”, el joven héroe Marco Manuel Avellaneda (1813-1841), gobernador de Tucumán y padre del octavo presidente argentino, entre 1874 y 1880, Nicolás Avellaneda (v. González Arrili).

¿Conocéis esa tierra bendecida  
por la fecunda mano del Creador,  
de cuyo virgen seno sin medida  
fluye como el aroma de la flor  
la balsámica esencia de la vida,  
y se palpa su espíritu y su aliento  
en la tierra, en la atmósfera, en el viento,  
en el cielo, en la luz, en la hermosura  
de su varia y magnífica natura? (283)

Las frases usadas ('tierra bendecida', 'balsámica esencia de la vida', 'la hermosura de su varia y magnífica natura') convierten a la Argentina en una suerte de terreno celestial, emanado directamente de Dios, quien le ha dado su preferencia personal y ha hecho del país un paralelo o duplicado de su mismo edén celestial, algo que debe distinguir esta tierra de otras en el planeta. Más adelante la describe como "tierra de promisión y de renombre" (286); "magnífico templo" que retroalimenta el espíritu divino que la crease (287); lugar donde la "mirada de Dios" transfórmala "en otro paraíso" (287), en un mágico "encantado jardín, valle florido / del Edén desprendido / para adornar el argentino suelo" (288).

El elemento religioso y la excepcionalidad del país se declaran con firmeza. Argentina es un regalo en patrimonio de Dios a los argentinos (289). Lástima que haya la voz poética de reconocer que esa nación, destinada por Dios para el disfrute "del humano deseo, / para mansión de paz y de ventura", haya caído en manos de los demonios de la guerra, que sólo atinan a traer "sangre, dolor y desventura" (289). Se consigue vincular en un verso particular los visos estético y militar que guiaron (o debieran haber guiado) la fundación de Argentina, así como de tantos otros países en Iberoamérica: en el inmenso espacio abierto se encuentra el "sacro laurel", ambicionado galardón "del poeta y del soldado" (284), como si a través de la acción hechicera de lo poético pudiera suavizarse el aspecto bélico de la ecuación, paréandose lo subjetivo del paisaje con lo objetivo de la lectura ('sacro', 'galardón'). O como si fuera en la naturaleza donde el soldado encontraría la respuesta a sus pesares o dudas. Militar que no es una abstracción, pues en la página 285 se menciona, la primera vez de muchas, el conflicto, uno principal que viviera la Argentina en el período: "La paz huyó ante la civil contienda".

El pueblo, antes de las batallas, vivía en "vergeles", cuya definición estándar es la de 'huerto con variedad de flores y árboles frutales', según el diccionario, pero que en el poema con certeza también alude al centro de un paraíso local. La voz poética sentencia que los granjeros argentinos,

“tranquilos moradores”, tenían entonces “paz y abundancia”, en tiempos más felices, cuando eran fieles “a la costumbre [y la] fe de sus mayores”. A la Argentina se le presenta como “una virgen” que ahora parece está adormecida sobre una cama de césped florido, “con las galas de ayer en torno suyo, / medio marchitas ya, pero olorosas, / flamantes y vistosas”. Esta doncella, personificadora del país, “duerme y no duerme”, como si estuviera tranquila y alarmada a la vez, confiada por un lado de que todavía habría una solución, y temerosa por el otro, a su pesar, de que quizás se hubiese ya pasado la línea de no retorno (285).

En un diálogo del poema donde conversan el joven Avellaneda y su anciano padre, sobre la tragedia del enfrentamiento (“treinta años ha que dura, / que ensangrienta y devora nuestra tierra / esta implacable y fratricida guerra”, 334), la dictadura de Rosas y otros temas candentes entonces, vuelve a relucir el tema de la naturaleza, “la madre cariñosa”, y de cómo los males del argentino de entonces se derivan en gran parte, de haberla menospreciado o ignorado, porque

[...] el hombre social, ciego, ignorante  
Como el pequeño y aturdido infante  
Cuyos pasos no guía  
La madre cariñosa, se e[x]travía;  
Esa ley divinal o su natura  
Desconoce, no acata, en infrin[g]irla  
Muchas veces se goza en su locura:  
Su gloria es conocerla y observarla,  
Su grandeza en la tierra descubrirla  
Y a los hombres y pueblos revelarla. (345)

Más tarde, apresado Avellaneda por sus enemigos en 1841 y condenado a muerte por degollamiento, mientras espera su ejecución tiene un sueño o pesadilla donde descubre una inmensa llanura, salpicada de cerros y de bosques, “y vestida de flores y verdura”, sobre la que, sin embargo, pesa una atmósfera densa y abrumadora, semejante “al paño de un cadáver”. En el cielo ennegrecido brilla a duras penas un sol que ya no da calor, “de hierro encandecido / [...] / rojizo y como innoble y vaporoso”. En la llanura de negros horizontes se atisban todavía pueblos y ciudades, lagunas y ríos, pero éstos están rojos “como de sangre ya cuajada” (411), y sus habitantes parecen estúpidos carneros, o salvajes alimañas, seres “sin fuerza ya, ni bríos altaneros”, moviéndose como esclavos bajo el látigo, “caballos al ruido del cencerro”. Son ahora estos moradores del antiguo paraíso criaturas degeneradas, tétricas e impuras; Avellaneda no puede soportar el asombro de “degradación

tan grande” (412). Pero en paralelo con paisaje tan triste, Avellaneda también comprueba que la esperanza persiste; si de los pechos humanos que pueblan la Argentina en ese momento de la historia se exhalan sollozos y gemidos, “gritos de sangre o de furor demente”, también se alza al cielo “un vividor murmullo, / un cántico de hosana y alegría” (421), el de la naturaleza, la salvadora:

Contemplando aquel cuadro Avellaneda  
*De la natura*, estático se queda,  
Y se remonta al cielo con la mente;  
Pierde de vista esta re[g]ión de lodo  
De tinieblas y angustias,  
Y olvidado de todo  
Ni el escozor de su desdicha siente.  
Y en mar de resplandores eternos,  
De cuyo seno fluyen  
De la vida infinita los raudales,  
Se abisma más y más, y anonadado  
Siente su ser carnal, y transformado  
En inmortal espíritu, se mece  
En piélago de lumbres y armonías;  
Y en su mirada brillan como efluvios  
De la inmortalidad, y en su cabeza  
Aureola de candor y de belleza:  
Y el aroma vivaz, puro, bendito  
De otro mundo respira,  
Y realizar en éxtasis parece  
Su comunión con Dios y lo infinito.  
Aspiración ideal por que la mente  
Peregrinando del mortal delira. (420-1; el subrayado es mío)

Al inicio del poema, el susto sobre la posibilidad del no retorno ya se había anunciado como prematuro: después del invierno, llegaba entonces la primavera, el renacimiento anual, “y la virgen despierta / de su sueño fugaz” (286). Echeverría parecería estar consciente, así pues, que más allá de la destrucción y la insania, “del error y del mal”, del “plomo y el hierro fratricida / de bárbaras y estúpidas pasiones”, permanecerán la maravilla entre el estrago, los padrones gloriosos entre los

derruidos, la elocuencia frente a los tiranos, las reliquias del pueblo, la redención (289-90).

Si Echeverría es algo vago en cuanto a la localización de esa porción de Argentina que él traduce como edénica, otros poetas, como Bartolomé Mitre y Rafael Obligado, se concentrarán en el espacio emblemático del país, la casi inefable pampa, ese inmenso territorio más o menos demarcado por las ciudades de Buenos Aires al norte, Bahía Blanca al sur, Córdoba arriba y Santa Rosa abajo, al oeste; a grandes rasgos, la entera provincia de Buenos Aires y grandes superficies de las de La Pampa y Córdoba. Mitre (1821-1906), historiador y hombre de letras, sexto presidente del país entre 1862 y 1868, alcanzó a componer poesía entre su labor política, periodística y de investigación. La publicó bajo el título de *Rimas* en 1854. En esta compilación hallamos en su «Libro segundo» una serie de poemas agrupados bajo el título de «Armonías de la pampa», escritos durante la década del cuarenta del siglo XIX.

En tanto que Echeverría es menos preciso en ayudar al lector a localizar el paraíso argentino, su propia mención de la pampa también carece del ánimo exaltador y enardecido de sus generalizaciones, repasadas arriba. Su lectura de la llanura argentina es algo ambigua; por un lado reconoce que allí “el cristiano atrevido / jamás estampa huella”, y hasta los hombres más valientes y aguerridos son presa de los buitres (Echeverría 46, 62); de pasada menciona la lujuria de un “estúpido pampa” (267), con probabilidad la referencia a uno de los individuos amerindios que habitaban el centro argentino. Mas por el otro lado, es también la pampa “legión de mil patriotas” (243), donde:

El cielo era sin nubes: centelleaban  
Con resplandor incierto las estrellas  
En el diáfano velo de la noche,  
Como claros diamantes en las trenzas  
De la modesta vir[gen]: y la Luna,  
Astro de amor, sobre la triste tierra  
Hermosa y melancólica esparcía  
Su nítida y radiante cabellera.  
[...]  
Y estático Ramiro contemplaba  
El astro de la noche y su diadema,  
Respirando las auras de la Pampa  
Que a [s]ahumar vienen la morada re[g]ia  
Donde dormita el Plata silencioso. (Echeverría 139-40)



Es decir, la pampa es un lugar hermoso, tranquilo, pero cabalmente terrenal; comparte algo del paraíso argentino, pero evidentemente, para Echeverría, no lo define.

Bartolomé Mitre no niega el carácter árido y seco de gran parte de la pampa, o su aislamiento, pero conviene implícitamente que esa cualidad también integra la identidad argentina, su ‘alma’. Es la “llanura sin fin”, y, aunque todavía entonces casi totalmente carente de pobladores, la habitan espíritus, personificaciones de su esencia: Uno puede escuchar “el vago concierto / que alzan las auras ligeras / de la pampa en el confin” (123). Sabe Mitre que tal extensión de tierra, vasta y desolada, no puede idealizarse fácilmente, o convertirse en un tipo de complemento-suplemento paradisiaco, pero debe estar consciente de que las pampas, la seca y la húmeda, están por sumarse a la lista canónica de elementos aglutinadores nacionales, junto con sus gauchos, y que por ello uno está como cívicamente obligado a hallar poesía en ellas, pues tienen “el pasado a [su] espalda / y a [su] frente el porvenir” (124). En la pampa encuentran su cometido tanto el inmigrante europeo como el indio americano, aunque con diferentes metas y resultados. Los ‘bárbaros’ autóctonos huyen mientras el europeo o el criollo coloniza sus tierras: “Donde huye el indio salvaje / y el cristiano se adelanta”. La voz poética luego describe esta fuga (“sobre el indio fugitivo, / llegó el español altivo / y alzó la gigante cruz”, 156), y al lector se le sirve una imprecisa ideología, la de Mitre, donde se menosprecia y se compadece al indio simultáneamente:

Miras al indio tostado,  
que lanzando un alarido,  
va huyendo despavorido  
por el llano dilatado.  
En pavoroso tropel;  
seguido del tigre fiero  
que abandona su dominio,  
hoy teatro de exterminio [...] (125)

Eventos que se siguen con la llegada del colono blanco, el que va a transformar esta estepa pagana, atrasada y antiestética, en un protoEdén: “Tras él, el jornalero / que las transforma en vergel” (125), que es el mismo término que Echeverría usara en su poema para describir la vivienda del perfecto argentino.

Mitre hace del ombú, un soberbio árbol común en Argentina y Uruguay, el elemento central del ambiente de su poema, como si esta planta arborescente fuese el embajador idóneo –o un centinela vigilante y retador–, el vocero lírico de los cristianos que están gradualmente ocupando

la tierra de los indígenas. El ombú le advierte a un peregrino, que a su sombra llega, de no avanzar más adelante porque el peligro le acechará, y es 'quien' señala la barrera que divide el yermo idólatra de la civilización cristiana (123). Por conducto del ombú, puede el nuevo hombre de la pampa recordar de dónde viene y adónde va:

Eres lo último que muere  
de la morada del hombre,  
y sin registrar un nombre  
estás contando al viajero  
memorias de hoy y de ayer. (124)

Sobre este árbol paradigmático, los colonizadores y pobladores han izado la bandera de la fe: "Sobre tu cima florida / hoy alzas en la frontera / el pendón de nuestra fe". Es el árbol el que sirve de caseta de observación y de cautela, el que mejor está capacitado para descubrir el lirismo y la maldad de la llanura: "¿Qué ves más allá? ¿La pampa / que en contorno se dilata, / el arroyuelo de plata, / el toldo en que el indio acampa, / o el inmenso pajonal?". Las pampas son "mágicos espejos", que le anuncian al hombre lo que hay y lo que será (124), como en el cuento de la Cenicienta. "Lo que es" está claro; los colonizadores criollos y europeos desplazan a los indígenas, con violencia las más de las veces, para apropiarse de sus tierras, e iniciar el proyecto 'Argentina'. "Lo que será" Mitre nos lo comunica un poco más adelante, como si intentara leer el futuro; él ve ciudades, cultivos, mejoramiento social, desarrollo y progreso:

Miras la pampa argentina  
de ciudades matizada,  
y por mil naves surcada  
la laguna cristalina  
que hoy cubre verde juncal;  
miras la pobre cabaña  
que en palacio se transforma.  
Y que al tomar nueva forma,  
con nuevas luces se baña  
su contorno natural. (125)

Donde Echeverría encontraba un paraíso que antecedió a la formación de Argentina, Mitre halla el instrumento para lograrla en el mismo momento de hacerlo, para aprovechar algo en lo que no habían advertido, o que habían despreciado en un inicio. El primero quiere que sus compatriotas aprendan del legado que Dios les otorgó *antes* de que idearan formar una nación; Mitre les revela cómo pueden construirse uno *a posteriori*. “Ese destino te espera”, sentencia la voz poética (126).

«Armonías de la pampa» también consigue filtrar la guerra civil en su canto de celebración. La inmensa llanura se torna entonces en la fuente y el repositorio de lo más patriótico y lo más puro del país. Ahora será el pampero, el gaucho, el héroe de la resistencia ante la tiranía que amenaza desde la gran urbe, Buenos Aires; él es el genio de América, el que estampa firme su huella colosal en Argentina, y “con alas de gigante” se enfrenta a las nubes y las olas que alza metafóricamente la tempestad de la contienda. “Levanta erguida el gaucho su cabeza, / con el sello de agreste gentileza / y de genial virtud” (151). El gaucho parece estar entre los pocos que se oponen a “doblar ante un tirano / su indómita cerviz”, el que, despreciando los halagos femeniles de la civilización, representada por Buenos Aires, “conserva los alientos juveniles / de una raza viril”. Está sordo al “importuno clamoreo” que se extiende desde la ciudad, y sólo reacciona cuando la patria “acongojada / le demanda el apoyo de su espada / para [la] ley guardar”. Pero, una vez decidido a actuar, se alzó “cual rayo / del lado del hogar, montó a caballo / y la lanza empuñó” (152). La pampa se apresta a salvar a Argentina.

El poema contiene un epílogo, donde la voz poética vuelve a incorporar aquel árbol mítico, el ombú, “árbol de libertad”, integrándolo al plan o bosquejo de un futuro luminoso. Alrededor de él yacen las semillas bendecidas, los gauchos, paladines justos de la guerra; sus muertes operan para alimentarlo, pues “con la sangre del martirio / ha sido ese árbol regado”. Es ahora que Dios toma nota de los argentinos, finalmente, y hace de la nueva nación un elíseo putativo, centrado en el ombú, éste como especie de padre natural, o embajador del cielo, en la naturaleza, que tanto da (frutos, sentido de patriotismo, honor y orgullo) como los recibe (los mártires, la abnegación en aras del país):

Si sus ramas han cortado,  
El tronco intacto quedó.  
Cuando en los campos del Sud  
Clave su pendón la gloria,  
Y el arcángel de victoria  
Bata su palma inmortal,  
Con potente lozanía

Brotarán esos raigones,  
Y gigantes dimensiones  
El árbol adquirirá. (164)

Ya para cuando Rafael Obligado escribe su poema titulado «La pampa» (1872), esta enorme porción de Argentina se ha convertido en un referente simbólico, identitario y fusionador, para sus ciudadanos y para el resto de la América hispana. Algunos lo habrían de lamentar, como lo hace Domingo Sarmiento (1811-1888) en su *Facundo*, publicado por primera vez en 1845: “Porque el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones; pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho. Sobre este *error nacional...*” (128; mi subrayado). Otros lo celebran. Santiago Estrada, crítico y orador argentino, activo hacia la segunda mitad del siglo XIX, escribiendo una de sus crónicas semificticias en 1866, llama a la pampa “la fuente de riqueza de nuestro país” (5), la que habla “con profunda elocuencia de la grandeza de Dios” (35); el ombú que Mitre cantara es “el árbol amigo confidente de [las] ilusiones” (70); la pampa un espacio donde

la luna iluminaba los campos con su azulada luz, el viento de la pampa impregnado de perfumes, alejaba los vapores precursores de la noche; las flores del jardín se estremecían pudorosas al sentirse estrechadas por sus alas invisibles, y allá en la penumbra del monte y entre la hojarasca de sus árboles, el zorzal arrullaba el sueño de su esposa con un canto de amor. (*El hogar* 120-1)

Los poetas y literatos argentinos no necesitan en estos tiempos imaginar o hiperbolizar escenarios ahistóricos o en competencia con lo divino. Cuando más, el lugar terrenal sugiere al ser humano de la bienquerencia de Dios, pero sin inferir que ha de ser su regalo individual a la Argentina. Y su descripción –como la de Estrada arriba– es tranquilamente romántica, sin superlativos. El bondadoso efecto de la pampa sobre el argentino, y viceversa, se puede equiparar al estético que nos regala la poesía, y, tal vez lo más importante, es lugar que regresa con creces el esfuerzo y la inversión que derrochemos en ella:

El viento fresco de la noche, roba a las pampas el perfume de su trébol y de sus flores. En la atmósfera se esparce el aroma de lo desconocido, de lo infinito... Entonces el corazón late apresuradamente, y no sé qué dulce embriaguez de los sentidos, hace percibir sobre nuestra frente las caricias de la poesía, ángel que no se

ve pero cuya cercanía se adivina y se siente [...] En ese campo lejano de la ciudad, hermoso con el esplendor de la tierra original, está establecida la familia de Luis [...] el cielo ha bendecido su hogar en la pampa. (*El hogar* 131-3)

Como se ve en la cita anterior, Estrada todavía concede ocasionalmente la excepcionalidad a las pampas: “lo infinito”, el ángel-musa, “la tierra original”. Rafael Obligado (1851-1920) –poeta y profesor en la Universidad de Buenos Aires, autor del poema «Santos Vega» sobre el famoso payador, un *best-seller* en la Argentina de los años 80 del siglo XIX– no será menos romántico, pero su composición, «La pampa» presentará un fondo más violento, donde la realidad de la llanura (sus peligros, su destemplanza, el aspecto incivilizado o salvaje de su ambiente) se ensalza a conciencia, no para secundar la tesis de Sarmiento, sino para, indirectamente, rebatirla a su modo. La pampa se viene a aceptar con sus demonios y con sus arcángeles, y desde la misma primera estrofa la voz poética reconoce esta su cualidad dual: “¿Será el rugido atronador del viento? / ¿Será el susurro de las auras blandas?”. La magnificencia del lugar pasma, oprime y desafía al poeta al mismo tiempo, paradójicamente: “Te veo y me estremezco: mi alma siente / que tu misma grandeza la aniquila, / y súbito después alzo la frente / para encerrarte entre mi audaz pupila” (85). La pampa es un acicate para la superación personal o artística (“entonces algo tuyo me levanta, / y libre como el viento correr quiero”, 85).

La visión de Obligado es muy diferente a la de Mitre. No se le precisa, o no quiere, excusar de alguna forma las cualidades ‘no poéticas’ de la pampa, ya que para él, ésta las tiene en demasía. Obligado nos ilustra cómo, unos treinta años después de Mitre y de Sarmiento, los argentinos han ya asumido y apropiádose la pampa como algo único, algo que reside en lo bien profundo de la nacionalidad argentina. Obligado no requiere de hipérbolos poéticas porque la pampa las incorpora ya en su entorno; es sublime así como es, o, mejor dicho, porque es así. Así y todo, Obligado utiliza algunos de los motivos poéticos de Mitre: cómo la vastedad de la llanura se parangona por lo que hay que hacer todavía en Argentina (“entreabierto / allí está el porvenir en tu camino”), cómo la misma inmensidad de la pampa constituye un misterio, cuyo secreto puede revelarse solamente mediante su colonización (“¡Salta! ¡Vuela! Devora ese desierto / y arráncale el secreto del destino”, 85).

En los tiempos de Mitre, el pampero –que después del exterminio de los indios, pasó a ser un término para designar a los habitantes europeos y criollos de la llanura– era un individuo en tránsito, un matador de indígenas, o una posibilidad. Obligado nos ofrece una nueva versión de este argentino, uno en quien “el pecho se electriza, se acrecienta”, en el interior del cual “se oye golpear un corazón de acero”. En ese pecho el pulmón no vive si no alienta “el soplo poderoso del

pampero”. Este hombre, aunque todavía pobre y desaliñado, está orgulloso de su argentinidad y está feliz de disfrutar una libertad ilimitada, “salvaje”; él siente el rumor y la música de una nación entera tras y junto a él, motivándolo a avanzar más, y más. “Siento”, nos confiesa Obligado como portavoz privilegiado del pampero, “el rumor y el incesante coro / de un pueblo egregio que el progreso guía; / y alzando el alma a Dios, me postro y oro / ante la imagen de la patria mía”. Sus manos, prosigue, arden de la pasión, como también su corazón y su frente, que están candentes de dicha, y queman (86), metafórica, pero quizás también literalmente: tal es la dicha y el vigor que lo alientan.

Donde Echeverría necesitó de conceptos pseudoteológicos –medievales en su singularidad–, para explicar al lector, y a sí mismo, el carácter sublime del país, Obligado es más ‘realista’, aunque con certeza lo guía una intención similar, que es la idealización de la nación. Por ello es que piensa que la inmensa llanura es ‘enigmática’ (“Pampa misteriosa”, “cuadro misterioso”); ‘silenciosa’ (“ni un rumor escucháis, ningún ruido / en la vasta planicie solitaria”), excepto cuando sobreviene una tempestad, como luego nos alerta en el poema; ‘desamparada’ (poseedora de una “dulce ideal melancolía”), e, incluso, ‘víctima’ (pues sufre “un dolor que no se nombra”) (87, 88). Obligado no se exige un imposible edén para caracterizar su tierra, ni usar atributos divinos para su realidad. Es como si Obligado invirtiera los términos: el paraíso es una Argentina que bien pudiera remedarse allá arriba, en los cielos, en lugar de considerarla un país que, en opinión de sus cantores, simula los alrededores de Dios. Cuando uno reside en las pampas, uno podría estar sujeto a experiencias místicas:

El cuerpo desfallece; la mirada,  
como el ave en la mar, sin rumbo vuela,  
sigue la nube errante, y fatigada  
la paz profunda de la noche anhela. (87)

Los fantasmas de los muertos, sus memorias y sus imágenes podrían materializarse ante uno, y la voz poética no puede contener su ventura por la oportunidad regalada:

¡A ese instante de unción, no hay quien resista!  
Eleva al ignorante, eleva al sabio  
estático quedáis, fija la vista,  
con el nombre de Dios sellado el labio... (88)

En la pampa, Obligado siente el orgullo “de ser americano” (86). Está de acuerdo en que Argentina no ha de medirse por sus refinadas urbes, por sus hábitats inspirados en Europa: “La tarde de la Pampa [...] / no es la tarde del bosque ni del prado, / es más triste, más bella, más grandiosa” (87). Es cierto que no parece Obligado referirse al aspecto concreto, material, de la pampa, como Mitre y Estrada lo han hecho; es decir, la indicación de su valor comercial, agrícola, ganadero, o industrial. Pero al menos enfatiza la virtud del enorme lugar para curar, templar y definir las almas de los argentinos, que es ya bastante. Incluso para hallar el consabido vínculo cristiano, como un buen y creyente romántico. Eso sugiere que, así y todo la resonancia de haberse inspirado en las pampas para su elegía, la colonización de este espacio es en 1872 todavía una empresa inconclusa, pero una que marcha con fuerza y certidumbre. Cuando por fin llega la tormenta (que podría simbolizar cualquier contratiempo histórico y sangriento de la Argentina del momento, o no, sino un simple fenómeno natural) y rodando las mil nubes agrupadas, se empujan unas a otras de soslayo, en palabras de Obligado, y

los relámpagos, vibrantes,  
difundidos en ráfagas violentas,  
parecen las miradas centelleantes  
del Genio colosal de las tormentas... (89)

el pampero siente hervir su sangre, mas no de terror, sino de pura alegría pues su alma se suma alborozada al terrible vaivén, “libre y audaz y en plenitud”. Oh, exclama el pampero, “[i]qué placer!... El pecho palpitante, / entreabre vuestra boca... ¿dais un grito?” (89). El alma del pampero arrastra al cuerpo en este momento de fruición erótica, y ambos, alma y cuerpo, sucumben al frenesí de ser humano *allí*, habitante de tierra tan especial, de ser argentino:

Imágenes soberbias, atrevidas,  
el alma llenan de visiones grandes:  
¡Se sueña, tras las nubes encendidas,  
el Dios del Sinaí sobre los Andes!  
O, rasgando los velos del santuario,  
se descubre de súbito a la mente,  
la fecunda tragedia del Calvario,  
eterna lumbre del remoto Oriente.  
Y envuelto en una atmósfera sin nombre,

se quiebra el trueno en vuestra frente erguida...  
Así concibo en mi delirio al hombre,  
¡figura colosal!...¡rey de la vida! (89-90)

El poema concluye en el mismo tono hiperexaltado, como si en la pampa –y solamente en ella– estuviera el futuro y la solución de la Argentina toda; con el último verso gradación hacia su clímax, que nos recuerda el conocido verso del soneto de Góngora, aunque en decidido y antitético reverso<sup>3</sup>:

¡Dadme la Pampa así! ¡Súbito el rayo  
centellee en mi frente y zumbe luego!  
¡La tempestad no es sueño, no es desmayo,  
es vida, es trueno, es luz, es fiebre, es fuego!

Cuando le llega el turno a la composición de Leopoldo Lugones (1874-1938) en nuestro breve recuento, datada en 1910, Argentina está en firme camino de convertirse en una de las principales abastecedoras de cereales del planeta:

El denominado *boom* agrícola se va a producir en los primeros años del siglo XX como consecuencia de la actividad pastoril. Convertida en el ‘granero del mundo’, las exportaciones agrícolas de la Argentina [...] representaban algo más de la mitad [del total] en 1910, año en que nuestro país se ubica como el tercer exportador mundial de trigo. (Fernández 250)

Para entonces, las bondades y las oportunidades que la extensa pampa húmeda han conferido a la Argentina no las discute probablemente nadie en el país; por ello Lugones –el mejor conocido y apreciado de todos los poetas que se incluyen en este comentario– no se ve necesitado de idearse un panorama de sublimación lírica para cantar la trascendencia nacional que esa llanura interminable representa para el bienestar y la psiquis del país. Su poema no va tanto a justificar el grado de excepcionalidad que para la Argentina significa contar con las pampas, sino más bien a constatarlo en tono descansado, de convicción interna, a describirlo en tonos líricos, a dejarlo sentado de una vez y por todas.

---

<sup>3</sup> “Se vuelva, más tú y ello juntamente / En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (*Poesías* 153-4).



Aunque asociado Lugones generalmente con el modernismo y el simbolismo, podemos encontrar en su obra, de forma paralela, poesía más convencional, más acorde con la tradición romántica del siglo XIX en el contenido, sin ser ello óbice para que la forma ya exhiba una contextura moderna. Esto me parece evidente en un largo poema del año referido (1910), que constituye un compendio lírico de la vida rural en la Argentina de esos tiempos, «A los ganados y las mieses», de su libro *Odas seculares*. Si Echeverría parecía, en el inicio de su poema, estar componiendo un sermón medieval, Lugones nos entrega una elegía pastoral, con vestigios ideológicos renacentistas: “La vida es bella y la amistad sonora. / Suave corre la vida en las cordiales / Tierras del pan, como una lenta sombra” (434).

La pampa es ahora una perfecta simbiosis de civilización y naturaleza, que es el matrimonio metafísico en pos del cual los tres poetas anteriores han poetizado, si bien con diferentes instrumentos y bajo diferentes circunstancias. Lugones compendia esta feliz unión en bellas imágenes: “la civilización del árbol” (431), o “la civilización del agua” (444). Lo que para Mitre era un “teatro de exterminio” («Armonías» 125) es en este momento un lugar de “un verde matinal”, en “languidez dichosa”, con ríos que fluyen repletos “de fertilidad”, sus aguas ruedas silenciosas que se alimentan de la “urna de la tierra”. La magnificencia del panorama y su promesa de futuro es fácil de comprobarse; incluso reaparece el motivo de la conformidad y jolgorio de Dios con la manera en que ha devenido Argentina, después de los horrores y desaciertos del pasado:

Allá en la luz del horizonte inmenso,  
Como una parva de gavillas blondas,  
Un nubarrón magnífico progresa  
Evocando doradas Babilonias.  
Y el tesoro del agua que anticipa,  
Parece propiciar en dulce gloria,  
La justicia del cielo embellecido  
A las futuras patrias de concordia. (435)

Las señales de progreso son conspicuas; el orden capitalista, con la propiedad privada, se ha impuesto, pues “tiende el cerco su párrafo de alambre / sobre el verdor de las praderas solas”; el tren recio, “aventando su ráfaga de hierro”, corta las extensiones, comunicando pueblos y gentes (431) y el progreso técnico posibilita y encauza la prosperidad de la región:

La máquina bufada de sonoros  
Colores de motor, vomita ansiosa  
En infernal sofocación de glumas  
El seco chorro de cereal [...] (436)

Curiosamente, la voz poética menciona de forma cándida la bonanza económica que vive Argentina:

Eso siente el colono cuando mira  
La riqueza espigada que amontona  
Con su juego de zarzos y de hoces  
Lenta y monumental la segadora.  
Ayer, en el diario, le han leído  
Las cantidades que el país exporta.  
Con nueve toneladas en un año,  
Va a hacer cuarenta que iniciaron la obra.  
Más de cuatro millones en un día.  
Buenos Aires tan solo embarca ahora. (434)

Como en una aleación químico-lírica, donde se precipitara la modernidad, también hay referencias, algunas irónicas, a otras circunstancias factuales, como la presencia extranjera en la pampa (“[...] al son de seis tarros la colona / con su nidada de útiles gringuitos / disputa un duraznero a la langosta / la nueva tierra arada [...]”, 434; “El comisario próximo enamora / a la hija del gringo”, 436). Lugones también inserta en su poema noticia de los inmigrantes que están formando la Argentina. El caso particular de un colono ruso judío, Elías, por ejemplo, quien es

un manso vecino que fielmente guarda  
su sábado y sus raras ceremonias  
con sencillez sumisa que respetan  
porque es trabajador y a nadie estorba. (435)

O el sirio, “buhonero”, que saluda a Elías con cordialidad, aunque ambos vienen de dos religiones ferozmente hostiles una hacia la otra. En Argentina, sin embargo, todo ello ha de olvidarse o reprimirse, pues ahora viven en “la dulce patria nueva [que] galardona / la clientela de razas redimidas” (436). La voz poética nos recuerda que las mujeres y los hombres de las pampas son

todos forasteros, llegados de ‘afuera’, “cuando, recién venidos, era toda / la familia un ganado de labranza”, nos dice, ‘animalizando’ juguetonamente a los colonos. Ahora, en 1910, ese forastero es un “labrador”, es decir, un fundamento de las razas vencedoras, el de un “alegre [hombre] matinal” (454-5). Para Lugones la Argentina puede absorber a muchos, pues la pampa de por sí es una “[i] tierra segurísima que ofrec[e] / como una teta enorme a nuestras bocas / el duro bien de la existencia”, una continua “almohada sin zozobras / donde a la Gran Serenidad nos lleva / el fin de la jornada valerosa!” (451). Lugones aprueba de la excelencia de todas aquellas naciones que han conformado Argentina y que, enfatizar quiere él sin vacilaciones, han innovado, o corregido, el débil remanente indio que pudiera aún permanecer, como mínimo en el apartado de las vacas: “Cantemos la excelencia de las razas / que aquella sangre indígena mejora” (457), enunciado todo lo ambiguo que se quiera.

El descendiente de esos “cristianos” que pueblan el poema de Mitre es ahora un “fuerte aldeano que tiene una hija blanca / y un hijo blanco como en las historias”; una vez exterminado el elemento indígena, sobre el “color indiano de las eras / florece un juvenil rubio de Europa” (434). Aquí Mitre y Lugones hallan sintonía; el primero había escrito sobre el indio “tostado”, el “montaraz”, y, sobre todo, qué tanto mejor, el “fugitivo” («Armonías» 125, 128, 156). El granjero de Lugones trabaja su tierra y gobierna en su casa, seguro de sí mismo y de su quehacer, feliz y optimista; es la época dorada de Argentina, la que, por fin, se ha alcanzado, cuando casi todos los patriotas tienen las mejores expectativas sobre su país, el que va a alimentar a los países combatientes de la I Guerra Mundial en unos años.

Los habitantes de este lugar privilegiado viven en “la casa próspera”, mientras en derredor padece el bien alimentado ganado en paz. Los animales domésticos se transmutan líricamente, o se personifican: los carneros son ‘rugosos como frutos’, o se definen por medio de una impactante metáfora (“carros de heno acolchonados”). Allá el buey “de las sólidas tareas” conforma su enorme y dulce sencillez, pues “a la razón de su deber se acata / un dominio ingenioso en la persona”. Allí, también, la vaca fértil “como el campo”, en palabras de Lugones, su sustancia elabora “en el músculo, en la ubre y en la pella”. El gallo “los campos alboroz”; las borregas “dormilonas” jadean mientras el morueco “salaz” las encela. Todos forman un “mundo de rebaños / la haz de la profunda Patagonia” (432-3). Los cultivos –o los instrumentos que los controlan– también comparten el perfil de presentación:

Con un oro moreno de pan rústico

Tuéstase al sol la parva previsor

[...]

Yace esperando la agitada trilla.  
Junto al galpón la máquina ingeniosa,  
En cuyo horno apagado suele a veces  
Poner un huevo la andariega polla. (433)

Algunas estrofas del largo poema (1,465 versos en total) comienzan con el verbo en el modo imperativo, en la primera persona del plural, como si Lugones quisiera asegurarse de que su loa a las pampas es compartida por sus lectores-compatriotas. O si pretendiera animarlos a hacerlo. La ocurrencia de estos mandatos líricos no sigue un patrón determinado; surgen de pronto, en la ‘narrativa’ del poema, cuando la voz poética desea acentuar alguna idea que ha vertido en los versos anteriores. Este detalle de solidaridad y ruego por y hacia el lector otorga al poema una suerte de homilía religiosa, que cuadra con la tónica de los anteriores composiciones vistas aquí (Echeverría, Mitre, Obligado). El primer imperativo se sucede en el verso 354, es decir, después de haber desarrollado bastante de sus disquisiciones: “Cantemos al maíz cuyo tesoro / es lingote cabal...” (439). Éstos son algunos de los restantes, los más representativos o sugerentes, en mi opinión:

Celebremos la caña del ingenio,  
Con su morada madurez... (447)  
[...]  
Saludemos al plácido borracho  
que entre el rumor de la vendimia pródiga  
Junto a su perro fiel, hartado de orujo,  
Sonoros sueños a la siesta ronca. (448)  
[...]  
Congratulemos a la dulce ciencia  
Del pacífico agrónomo que explora  
En el paciente surco los secretos  
De las plantas amigas... (450)  
[...]  
Cantemos [ese] bienestar equitativo  
Que al vecindario dan las casas propias (451)  
[...]  
Cantemos a la carne brava y fuerte,  
Que enciende el fuego de la vida heroica,

en el bocado previo del combate (454)

[...]

Reclamemos la enmienda pertinente

Del código rural cuya reforma

[dará] un sabor de égloga ruda

Al canon de la ley satisfactoria (460)

En la última parte del poema (verso número 1383) la fábula se hace personal (“Nuestra madre salía a buena hora / de paseo campestre con nosotros, / a buscar por las breñas más recónditas, / el panal montaraz que ya el otoño / azucaraba en madurez preciosa”). En 1910 la señora vivía todavía y el poema, de pronto, parece también un homenaje a su vida; la voz poética la ensalza por haber realizado su deber materno y cívico, pues “aunque aquí”, refiriéndose al propio poema, “vaya junto con la patria / toda luz, es seguro que no estorba”. La madre está ya muy anciana, “y si muere sería triste cosa / que no la hubiese honrado como debe / su hijo mayor por vanidad retórica” (466). El progenitor, “el buen padre jovial”, se menciona más adelante, con su “sonora / palabra de cariño y complacencia” (467). La dinámica interna de la familia filtra la misma paz, el contento, el mismo optimismo que la pampa descrita antes; en ambas todo estaba, está, y avanza bien, no en balde Lugones las vincula estrechamente en el cierre de su poema:

La familia marchaba de regreso

Al mismo paso y en la misma forma.

Sólo el perro, a la vera del estribo,

Iba anhelando cabizbajo ahora.

Así en profunda intimidad de infancia,

El día de la patria en mi memoria,

Vive a aquella dulzura incorporado

Como el perfume a la hez de la redoma.

¡Feliz quien como yo ha bebido patria,

En la miel de su selva y de su roca! (468)

Lugones resume así el afán comenzado con Echevarría, e ilustrado, cada uno a su manera, por Mitre y Obligado. Los argentinos han construido su edén peculiar, hallando en el proceso lo que ellos fruyen como el alma de su país, y estos cuatro poetas lo/la han anticipado, prescrito, justificado y corroborado. Y el vehículo para hacerlo ha sido la lírica romántica, género por excelencia, quizás,

para construir el idilio: “La poesía ni miente ni exagera [...] He aquí la inagotable fuente de la poesía” (Echeverría vi, viii). Pero no todos los próceres de la nación están de acuerdo. En una carta a Mitre (reproducida en *Rimas*, xxiii-xxiv), Domingo Sarmiento, quien había intercambiado correspondencia con aquel en los años 40 del siglo XIX, había lamentado cómo “en medio de este caos de intereses”, las letras argentinas, “cualquiera que sea la ribera donde les sea permitido entregarse a sus sueños”, habían decidido convertir su expresión en un lirismo que aspiraba a competir con lo sobrenatural: “Lo divinizan todo, hasta la desesperación y el desencanto” (xxiii). El monólogo de los poetas argentinos, sublime por momentos, de acuerdo con Sarmiento, resultó a la postre, al final, un discurso estéril, que no honraba de forma inteligente a sus creadores, pues, en vez de actuar y vivir con hechos, estos poetas y escritores se limitaron a imaginar cómo hacer uno y lo otro. Los literatos argentinos, deploraba Sarmiento, no eran artistas prácticos, como los norteamericanos, del tipo que es capaz de escribir una oda a la naturaleza (“una pastoral de un desierto inculto”), y después inventar “pueblos y maravillas de la civilización” (xxiv). Pero Sarmiento, ‘padre’ comprensivo, los comprendía, aunque a grandes regañadientes:

¡Yo os disculpo, poetas argentinos! Vuestras endechas protestarán por mucho tiempo contra la suerte de vuestra patria. Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, y cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas, [...] cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas, mientras los recién venidos cuentan ‘patacones’; pintad las bellezas del río que otros navegan; describid las florestas y campiñas, los sotos y bosquecillos de vuestra patria [...] ¡Qué de riquezas de inteligencia, y cuánta fecundidad perdidas! (cit. por Mitre xxiv)

El fragmento de la misiva de Sarmiento y la nutrida respuesta de Mitre –toda una lección decimonónica de filosofía, estética, psicología, historia, amén de una justificación para la publicación de su propia apuesta, las *Rimas*– se contienen en un texto que el segundo titulara «Carta-prefacio», una especie de mensaje público para el autor del *Facundo* y/u otros que pensarán como él. Es un texto que en gran medida, aunque indirectamente, justifica la empresa de Mitre y de sus otros tres colegas, en su afán por capturar, ilustrar y vaticinar la esencia de la Argentina, por lo que merita que me detenga en él, pues también avala la lectura anterior en muchas maneras.

Está fechada en 1854, cuando Mitre tiene 33 años, en la primera edición del poemario, por lo que es muy posible que Sarmiento la leyera, pues tenía entonces solamente 43. El extenso regaño de Mitre es apasionado, a veces muy agresivo; en alusión a la prosa de Sarmiento, escribe Mitre, que

“ésta no es otra cosa en realidad que [un] verso roto y descompuesto, ajustado a otra cadencia más grave y menos vibrante”, pero “lo que en los antiguos era un progreso”, en Sarmiento “es un retroceso” (xxxvi). En un momento del ensayo, de forma intempestiva, le ‘grita’ a Sarmiento lo siguiente: “¡Arrodíllate, pecador, y pide la absolución de tu blasfemia, a los pies de esa madre misericordiosa, que se llama poesía, y de cuyo seno mana la leche y la miel con que alimentas tu alma!” (xli). Aunque tal salida pareciese por un momento un desahogo juguetón e irónico, Mitre se toma a sí mismo demasiado en serio en su texto para no decirla y sentirla sinceramente. En la tercera página de su «Carta-prefacio» incluye la mejor riposta al cinismo de Sarmiento.<sup>4</sup> Es que Mitre ha quedado muy picado, pues “la diatriba” de Sarmiento “es un poco fuerte”, según reconoce, y dedica treinta y seis páginas a rebatirle las ideas, para también defender –y defenderse, “por la parte que me toca”– a los poetas argentinos, calificados por el antagonista de “mentes decaídas”, “derrochadores de la inteligencia” (xxiv). Mitre sugiere que Sarmiento se ha erigido en ‘perseguidor de poetas’, en analogía a uno de los emperadores romanos que lo hicieran en el pasado con los cristianos. La defensa de Mitre querrá, pues, “iluminar la parte tenebrosa de su mente”, la de Sarmiento, “con la luz resplandeciente de la poesía” (xxv). Si la poesía se suprimiese, por lo que aboga aquel, “las relaciones del hombre con la naturaleza quedan interrumpidas”; desheredados los poetas argentinos de su vocación, “¿qué potencia sobrenatural nos elevaría a la contemplación del infinito?”, sostiene Mitre (xxx-i). La poesía, continúa, “además de tener alas y de tener ojos para recorrer el universo y contemplar en él cuanto hay de grande y de bello”, puede “lanzarse a los espacios infinitos de la creación, penetrar en los dominios del mundo inmaterial”, y poner al argentino en relación con Dios; establecer entre el cielo y la patria “aquella cadena de oro que, según los antiguos, ligaba a la criatura con su Creador” (xxx). ¿Cómo, pues, se atreve Sarmiento a hablar “con tan poco respeto de la poesía” argentina, que hizo, hace y hará “surgir la luz de la inteligencia, el mundo moral de las ideas, del caos sin forma ni color de las masas inertes de nuestro ser material?” (xli). Sí, la poesía crea una fábula, un mundo posible, pero es fantasía que ayuda a redactar “todo el sistema político, filosófico y religioso que constituye el espíritu de los pueblos progresivos” (xl-xli), como lo es el de la Argentina. Mitre sostiene que la poesía puede considerarse “hoy”, en 1854, un método de enseñanza superior para el argentino, uno que coadyuva eficazmente a su progreso moral (xlix): “Bastará decir [que] si algún día hubiese de escribirse el código del buen sentido práctico, es a los libros de los poetas adonde irían a beberse sus principios” (li-lii). Y ellos, los bardos argentinos, son los que idealizan la realidad, los que revelan el ideal por conseguir; “tal

---

<sup>4</sup> “Para confusión de sus detractores y para honor de la poesía, ha tenido [Sarmiento] que valerse de su propio lenguaje al atacarla, como esos caudillos de la montonera, que al mismo tiempo que procuraban desacreditar la táctica europea, se servían para contrarrestarla de sus propias maniobras mal aprendidas y peor enseñadas” (xxv).

es la poesía; y el poeta, su inspirado intérprete, cuando de pie sobre la trípode del genio fatídico repite las palabras misteriosas que susurran en su alma, se asemeja a la sibila de la antigüedad, que sólo entonaba el canto profético en medio de dolorosas convulsiones” (lvi). La poesía, concluye Mitre, ha sido considerada entre los argentinos como “un verdadero sacerdocio”. Por ese solo rasgo “serían acreedores nuestros poetas a la corona cívica, aun cuando no fuesen dignos de ceñir sus sienes con el lauro literario de los grandes genios” (lvii).

Desconozco si Sarmiento replicase a esta ardorosa reconvención. Dos años antes de morir le preguntaba a sus lectores de *El Nacional* si haber llegado a los 75 años no significaría haber residido demasiado tiempo en “la tierra prometida” (*Obras* 68). Es Sarmiento tal vez irónico al llamar así a la Argentina; es difícil determinarlo. Pero en 1886 la poesía le sigue despertando las mismas sospechas que cincuenta años antes:

Así nuestros jóvenes poetas están enamorados de Filis en una composición, la desdeñan en la otra; describen en sentidas palabras la esperanza, y en otra versada desesperan de la esperanza misma. Son tópicos, son temas de retórica para ejercitar el corazón a sentir bellamente, acabando por no sentir nada; y pensando profundamente en cosas en que nunca pensaron; simples juegos de palabras... (*Obras* 193)

Pero, reconoce Sarmiento, debajo de la máscara, del disfraz (“actitudes que [les] hacen tomar a una alma o un corazón como de *maniquí*”), “empezamos a ver ya algo más que rimas, una intención moral” (194). Atrás ha quedado en la Argentina, se consuela Sarmiento, el poeta “ávido de carnicería, como el guerrero mismo”, el que incita con sus cánticos al combate, tras la gloria del pillaje y del derramamiento de sangre (¿?). Tras esas rimas, “me diría yo”, asoma “como la luz naciente de la aurora un presentimiento del porvenir, un estandarte que se agita a la vanguardia señalando el camino; entreveo [al] poeta, y lo saludo” (*Obras* 195).

#### *Obras citadas*

Echeverría, José Esteban Antonio. «Advertencia». En *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1837. iii-xiii.

—. «Avellaneda». *Obras completas* 283-430.

—. *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Tomo I. Buenos Aires: Imprenta y Librería de



- Mayo, 1870.
- Estrada, Santiago. *El hogar en la pampa*. Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1866.
- Fernández, Jorge; y Julio César Rondina. *Historia argentina. Tomo I (1810-1930)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2006.
- González Arrili, Bernardo. *El diputado de la libertad: vida de Marco Manuel de Avellaneda*. Buenos Aires: Editorial Bases, 1957.
- Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Góngora, Luis de. *Poesías*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- Jitrik, Noé. 'El matadero et 'La cautiva', de Esteban Echeverría, suivis de trois essais. París: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1969.
- Josef, Bella. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. de Dulce María Zúñiga. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959. 431-468.
- Miguel-Pueyo, Carlos. *El color del romanticismo: en busca de un arte total*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2009.
- Mitre, Bartolomé. «Carta-prefacio». *Rimas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1916. xxiii-lviii.
- . «Armonías de la pampa». *Rimas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1916. 123-164.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega. Tradiciones argentinas*. Buenos Aires: Pedro Irume, editor, 1885.
- . «La pampa». *Poesías*. Prólogo de Joaquín V. González. Montevideo: Claudio García, editor. 1920. 85-90.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo: o, Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. 4ta. ed. Nueva York: D. Appleton y compañía, 1868.
- . *Obras de D. F. Sarmiento. Páginas literarias*. Tomo XLV. Buenos Aires: Imprenta y litografía 'Mariano Moreno', 1900.
- Symons, Arthur. *The Romantic Movement in English Poetry*. Nueva York: E. P. Dutton and Co., 1909.

“Y sin embargo soy yo”:

Deseo, surrealismo y negatividad del yo en la poesía de Luis Cernuda

Daniel Aguirre-Oteiza  
Harvard University

Temas: La identidad y concepción del poeta según Cernuda [C.]: una paradoja / dicotomía entre el ‘yo’ del ser poético y el ser humano que lo crea / el yo poético de C. en su muerte y resurrección dialécticas / poesía como rebeldía metafísica y amorosa / el surrealismo como rebelión y resolución del ser / el surrealismo como conocimiento y enajenación / «Marsias», ensayo de C. / el poema «Como leve sonido», paradigma de la tesis del ensayo / ideas de A. Adorno sobre el surrealismo / análisis de «Como leve sonido» / relación del poema citado con «Marsias» / resonancia en otros poemas de Cernuda

Luis Cernuda abre «John Keats», un ensayo de 1958, con una afirmación que define de manera emblemática la concepción que el autor de *Vivir sin estar viviendo* tenía de la vida del poeta: “Su vida es ejemplo de un poder bien raro: el poder de experimentar lo que es morir y resucitar una y otra vez antes de la hora final; poder que es condición para adquirir el ‘conocimiento enorme’ de que él mismo habla” (*Obra completa* II: 337-352). Un ejemplo significativo de semejante forma de “conocimiento de la vida” es una afirmación del propio Keats: “El genio de la poesía debe procurar en el hombre su salvación propia”. Ahora bien, en el mismo párrafo afirma Cernuda que carecer de carácter es “condición preciosa del poeta”. Y acto seguido cita otras reveladoras palabras de Keats a propósito de la identidad: “En cuanto al propio carácter poético (quiero decir esa cosa de la cual, si algo soy, soy parte) [es] algo que no es, que no tiene yo, es todo y nada y no tiene carácter [...] Un poeta es la cosa menos poética que existe, porque no tiene identidad”. Aunque Cernuda pasa acto seguido a glosar la célebre definición de capacidad negativa propuesta por Keats, su idea de lo que es un poeta ha quedado formulada netamente. Si bien el poeta de genio ha de tratar de salvarse en cuanto hombre, es preciso que su yo de poeta perezca.

El yo de poeta ha de ser capaz de extinguirse y regenerarse sin cesar. La aspiración a la metamorfosis, el deseo de ser al mismo tiempo todo y nada, lo empuja a “caminar más allá, siempre más allá, a solas, hasta el fin con su destino” (*Obra completa* III: 24). Octavio Paz explicó las operaciones de la dialéctica de la identidad poética que rige en la obra de Cernuda:

La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo, y asimismo, es la única manera de trascender esa distancia. Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma sin verse: por ella me alcanzo y me sobrepaso; me

contemplo y me cambio en otro –*un otro yo mismo* que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra mi redención. (149; el subrayado en el original)

Fiel a la coherencia que refleja *La realidad y el deseo* –título que reúne la integridad de la obra cernudiana–, Cernuda no pierde interés en esta idea al abandonar la estética surrealista: las desarrolla. La tensión entre “todo y nada” define su concepto de deseo, causa primera de su escritura (de Bisschop 68). Este ensayo explora la dialéctica textual entre morir y resucitar que define el yo poético en Cernuda como clave interpretativa de su poesía.

En «Marsias», un texto en prosa publicado en 1941, Cernuda convierte el mito del mancebo que reta a Apolo, en un símbolo de rebeldía poética: “El poeta debe saber cómo tiene frente de sí toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido o muerto” (*Obra completa* II: 797-800).<sup>1</sup> La rebeldía resulta tan ambiciosa como destinada al fracaso. Marsias es ejecutado porque, “venciendo su limitación mortal”, ha expresado con su zampoña “un afán sobrehumano”. El carácter supremo del gesto del mancebo recuerda la rebeldía amorosa que Cernuda mismo considera un rasgo esencial del surrealismo: “Entre las pocas cosas que el superrealismo respetaba, además de la poesía, claro, estaba el amor, el amor sexual, como fuerza admirable y verdad suprema humana” (*Obra completa* II: 839). Fuera del amor y de la poesía, toda la realidad es objeto de la negación surrealista, negación destructora que empuja al poeta a atacar incluso a la encarnación misma de ese “sentimiento avasallador y exclusivo” que constituye el amor (*Obra completa* II: 224-233). De ahí que Jacques Vaché, unos de los principales inspiradores de André Breton, represente en 1929 para el autor de *Un río, un amor* al “niño que destroza el juguete preferido, se revuelve contra la persona que más quiere, sintiendo en ella placer y dolor, un placer morboso” (*Obra completa* III: 22-24). Para Cernuda, Vaché está además asociado con Lautréamont y Rimbaud, “con su mágica juventud en total rebelión contra el mundo, contra la carne, contra el espíritu”. Así, los surrealistas experimentan un “afán sobrehumano” semejante al que conoce Marsias, mancebo que, como Vaché, Lautréamont y Rimbaud, ha caído, “más no de cielo extranjero alguno, sino de su misma divina juventud”.

El motivo de la rebelión surrealista no es muy distinto al que alimenta la rebelión de Marsias: el deseo. En ambos casos, el objeto de la rebelión es la encarnación de lo que más desea el joven poeta. Así como Vaché y los surrealistas se revuelven contra la encarnación del amor, en el mito que rescribe el escritor sevillano la rebelión se dirige a la encarnación de la poesía. Asimismo, en ambos casos la revuelta conlleva alguna forma de conocimiento de uno mismo. Marsias termina por retar a Apolo, el dios de la música, en su afán por tener “comunicación humana” y transmitir el “deleite

---

<sup>1</sup> A menos que se indique lo contrario, todas las citas incluidas en esta primera sección pertenecen a «Marsias».

físico y espiritual” que le produce oír “su propia voz, trasformada y enajenada” por la zampoña, “pero en la que se reconoc[e] inconfundiblemente a sí mismo”. De modo semejante, para Vicente Aleixandre (poeta que, al decir de Cernuda, buscaba la imposible posesión de la “hermosura visible” que despierta el deseo) “el surrealismo fue el medio de hallarse a sí mismo, a su ser más recóndito e insospechado” (*Obra completa* II: 224-233). El “deleite” y la “hermosura visible” implican simultáneamente la necesidad de comunicación humana y el conocimiento de uno mismo.

Por otro lado, el resultado doloroso de la rebelión que Cernuda observa tanto en el mito de Marsias como en el surrealismo puede conducir a la autodestrucción. Así, poesía y amor constituyen a un tiempo medios de conocimiento y de enajenación, de encuentro y de separación tanto respecto de uno mismo como respecto de la realidad. Esta doble tensión se formula nítidamente en el mito de Marsias: en el momento de la muerte el mancebo confunde el “dolor físico” del suplicio con el dolor de “la duda de sí”. Y es que, para Cernuda, acaso sólo el “vencido o muerto” en la búsqueda del conocimiento del mundo y de sí mismo sea capaz de continuar rebelándose verdaderamente. Entre el “soy y lo que estoy siendo”, como diría Octavio Paz, el yo del poeta, ser humano con “afán sobrehumano”, se salva y se condena tanto respecto de sí mismo como respecto del mundo. En su relación con esa “hermosura visible” que le permite reconocerse por un instante, y sin embargo nunca logra acabar de poseer, el yo se transforma a cada momento por medio de una incesante dinámica de simultáneas y recíprocas negaciones y denegaciones.

El poema «Como leve sonido» constituye un ejemplo paradigmático de la dialéctica que define la poética de Cernuda conforme al deseo despertado por una “hermosura visible” que conduce al poeta a contemplar al otro y a sí mismo al mismo tiempo.<sup>2</sup> Esta composición forma parte de *Los placeres prohibidos*, libro clave del surrealismo español (*Obra completa* I: 190-191). El propósito de las siguientes páginas es explorar las operaciones de esta dialéctica en el lenguaje del poema, más allá de las referencias al yo poético que quepa entresacar de la obra en prosa de Cernuda e incluso de sus ensayos sobre el surrealismo.<sup>3</sup> T. W. Adorno sugiere un acercamiento semejante cuando, en

---

<sup>2</sup> Para la contemplación de sí mismo, véase Morris («Un río»).

<sup>3</sup> Esta lectura coincide con Derek Harris en anteponer el estilo al tema en el análisis del surrealismo. Según Harris, el elemento más estudiado de la literatura surrealista es el temático, cuando en realidad resulta el menos interesante, “since it consists in large part of regurgitated tropes of Romanticism. What is new, different, and exciting about Surrealist poetry is the way language works” (166). Este análisis se centra principalmente en el “efecto” de ciertos usos lingüísticos en el espacio del poema, no en sus causas psicológicas o ideológicas, ni en su recepción. Como subraya Michael Hamburger: “There is no need for us to enquire into the psychological machinery. What makes the poem successful is that the poet has found a correspondence that works—Eliot’s ‘objective correlative’—and rendered it in such a way as not to distract us with allusions to his state of mind” (30-31). Conviene recordar que Hamburger hace estas afirmaciones en el contexto de la poesía “despersonalizada” heredera de Baudelaire. Tales afirmaciones resultan pertinentes en la medida en que enlazan con las ideas de T. W. Adorno acerca de la dialéctica entre sujeto y objeto que percibe en la obra de arte surrealista. Como advierte el filósofo alemán a propósito del acercamiento psicológico y/o temático: “Reducing

su definición de los rasgos que definen el surrealismo, postula que lo que se observa durante el proceso de objetivación de las imágenes en la obra es el esfuerzo del sujeto por destruirse, no la manifestación del inconsciente:

Surrealist constructions [...] suspend the customary logic and the rules of the game of empirical evidence but in doing so respect the individual objects that have been forcibly removed from their context and bring their contents, especially their human contents, closer to the form of the object. There is a shattering and a regrouping, but no dissolution [...] The subject, which is at work much more openly and uninhibitedly in Surrealism than in a dream, directs its energy toward its own self-annihilation, something that requires no energy in the dream; but because of that everything becomes more objective, so to speak, than in the dream, where the subject, absent from the start, colors and permeates everything that happens from the wings. («Looking» 87)

Esta concepción del sujeto sirve para el análisis de «Como leve sonido» toda vez que concede protagonismo al yo y prescinde del automatismo asociado convencionalmente al proceso de formación de imágenes. De acuerdo con el filósofo alemán, el surrealismo antepone los objetos de sus montajes en forma de naturaleza muerta, sin suprimir por ello enteramente la presencia del sujeto. Desde este ángulo, el surrealismo no se entiende como un lenguaje de la inmediatez sino como testimonio de la “abstract freedom’s reversion to the supremacy of objects and thus to mere nature” (Adorno, «Looking» 89).<sup>4</sup> Conforme a este marco teórico, una de las facetas de «Como leve sonido» que interesa estudiar es la ambivalente presencia que muestra el yo con relación a los objetos que se yuxtaponen en el inventario de objetos surrealista que establece Cernuda a lo largo del poema.

La interpretación dialéctica de la obra de arte que propone Adorno sirve para analizar «Como leve sonido» toda vez que la compleja dialéctica negativa que anima la relación entre las partes y

---

Surrealism to psychological dream theory subjects it to the ignominy of something official” («Looking» 86).

<sup>4</sup> Cabe leer la idea de la supremacía del yo que propone Adorno a partir del “efecto” al que alude Hamburger en su análisis del experimento simbolista de Mallarmé, quien buscaría la supresión del yo confesional romántico y sentaría las bases para la tesis “clasicista” de T. S. Eliot recogida en su definición del “objective correlative”: “Mallarmé’s recourse to freely floating, unanchored and unexplained images enriched the resources of poetry; artistically speaking –that is, in terms of effects rather than causes– it absolved later poets from the stale dichotomy of mind and things” (Hamburger 31). En un giro característicamente dialéctico, Adorno viene a recuperar al yo al referirse a la “energía” que el sujeto dirige, de forma relativamente “desinhibida”, a su propia aniquilación. Esta dialéctica del yo resulta perceptible en «Como leve sonido».

el conjunto de la obra no se establece jerárquicamente como una estructura cerrada, sino como un proceso cuyos elementos se configuran temporalmente sin acabar nunca de fijarse: “Without being reducible to one side or the other, it is the relation itself that is a process of becoming. Whatever may in the work be called totality is not a structure that integrates the sum of its parts. Even objectified the work remains a developing process by virtue of the propensities active in it” (Adorno, *Aesthetic* 178). Dentro de este marco, el principio teórico que, una vez más, subyace al análisis del poema es una negatividad constituida por una negación que se deniega.<sup>5</sup> Tal principio resulta útil para enfrentarse a las tensiones que se derivan del uso en el poema de formulaciones próximas al discurso apofático: “Como esta vida que no es mía / Y sin embargo es la mía, / Como este afán sin nombre / Que no me pertenece y sin embargo soy yo”. Como sostiene Jacques Derrida, la apófasis rebasa incluso “the order and the structure of predicative discourse” (4).<sup>6</sup>

El análisis de «Como leve sonido» se desarrolla desde los aspectos más generales a los más particulares a fin de ofrecer una diversidad de puntos de vista que permita poner de relieve el lugar que define al yo en la composición; esto es, topológicamente, cómo se presenta y ausenta, qué clase de lugar ocupa o transita, de qué modo aparece colocado y dislocado. De acuerdo con la tesis adorniana de que la obra de arte se define como proceso, la distinción entre rasgos formales generales y particulares no responde a la idea de que este u otro poema deba responder a un principio orgánico conforme al cual las partes de la composición presentarían una suerte de necesidad, interdependencia funcional y subordinación respecto al conjunto. Incluso un poema tan desprovisto de elementos referenciales como «Como leve sonido» queda lejos de constituirse como un objeto cerrado (esto es, autónomo y autotélico: regido por sus propias leyes textuales y dirigido a sus propios fines), teóricamente capaz de ser cabalmente leído y comprendido (entendido y abarcado) al margen del resto de la obra de su autor y de otras circunstancias, llámense biográficas, sexuales, históricas, políticas, etcétera.

El principal motivo de esta prevención radica en uno de los elementos más llamativos de la poesía de Cernuda: su constante, dinámica invocación de un más allá no sólo del poema, sino del conjunto de la obra y de las circunstancias del autor. Este más allá aparece señalado expresamente en la citadas palabras de 1929: “Imposible, sí, imposible detenerse aquí; es necesario caminar más allá, siempre más allá, a solas, hasta el fin con su destino” (*Obra completa* III: 24). Precisamente

---

<sup>5</sup> Joan Ferraté fue un precursor en el uso de categorías negativas para analizar la poesía de Cernuda: “El sentido último obtenido consiste justamente en la afirmación del valor contrario al sentido aparente, o, lo que es lo mismo, en la afirmación de la destrucción del valor aparente. Sólo así [...] podía llegar a articularse la negatividad, en principio opuesta a toda articulación” (279).

<sup>6</sup> Según Michael Sells, el discurso apofático consiste en “a continuing series of retractions, a propositionally unstable and dynamic discourse in which no single statement can rest on its own as true or false, or even as meaningful” (3).

la forma en que se articula la carencia de contexto abre el poema al mundo más allá del texto. La invocación de un más allá viene a trastornar categorías tales como parte y conjunto, apertura y cierre, presencia y ausencia, comprensión e incomprensión. De ahí que análisis sirva para poner de relieve el carácter paradigmático de «Como leve sonido»: el examen minucioso del poema revela rasgos estructurales y formales cuya convergencia y simultánea divergencia ayudan a rastrear, por un lado, el sentido abierto (dirigido a ese indefinible más allá) de la composición y, por otro, los rasgos del lugar discursivo que ocupa el yo en ella:

«Como leve sonido»

Como leve sonido:

Hoja que roza un vidrio,  
Agua que pasa unas guijas,  
Lluvia que besa una frente juvenil;

Como rápida caricia:

5

Pie desnudo sobre el camino,  
Dedos que ensayan el primer amor,  
Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario;

Como fugaz deseo:

10

Seda brillante en la luz,  
Esbelto adolescente entrevisto,  
Lágrimas por ser más que un hombre;

Como esta vida que no es mía

Y sin embargo es la mía,

Como este afán sin nombre

15

Que no me pertenece y sin embargo soy yo;

Como todo aquello que de cerca o de lejos

Me roza, me besa, me hiere,

Tu presencia está conmigo fuera y dentro,

Es mi vida misma y no es mi vida,

20

Así como una hoja y otra hoja  
Son la apariencia del viento que las lleva.

El poema se distribuye visualmente en cuatro cuartetas, a las que se añade otra con función de coda, más un apéndice de dos versos. Todas las partes se inician con el mismo símil, salvo la coda, que, a modo de conclusión, repite el símil aunque con una variación. Articulados anafóricamente mediante la misma partícula conjuntiva “como”, el isomorfismo estrófico de los primeros dieciséis versos (cuatro cuartetas relativamente semejantes tanto por su paralelismo sintáctico como por su disposición métrica creciente) invita a primera vista a entender el poema como una composición acabada y cerrada.<sup>7</sup> Al tiempo que revela por fin el término comparado (“tu presencia”), la última estrofa recoge la apertura comparativa y la ordenada estructura de las anteriores cuartetas para desarrollarlas en los dos últimos versos mediante una nueva comparación introducida por “así como”. Esta comparación no sólo resume componentes fundamentales del poema, sino que devuelve al lector al principio, circunstancia que, si bien refuerza la impresión de cierre, en realidad la complica profundamente.

La impresión de cierre, acabamiento y relativa inmovilidad que producen las cuatro primeras cuartetas resulta desmentida o negada conforme se avanza en la lectura. Las imágenes que, al modo del inventario surrealista, se acumulan a lo largo de las tres primeras estrofas muestran correspondencias fundamentadas en el reiterado uso del asíndeton, el punto y coma que rige la construcción del símil, la elipsis del artículo al principio de cada verso y la disposición métrica ascendente, todo ello acentuado por la ausencia de encabalgamientos abruptos. En estas correspondencias destacan elementos que, al tiempo que dotan de variedad y dinamismo al conjunto, abren el poema y establecen su carácter inconcluso. Entre tales elementos llama la atención el inicio en mayúscula de cada verso, que realza la separación entre unidades. Por otro lado, en las tres primeras estrofas la sintaxis se complica, las referencias ganan precisión y las comparaciones de igualdad se trastornan. Ahora bien, cualquier “negación” de elementos del poema tales como la estructura, la semántica y la figuración es tarde o temprano “denegada” por otros elementos. Ni la variedad sintáctica anula la recurrencia, ni la comparación disyuntiva cancela la conjuntiva, ni lo preciso excluye lo indefinido. Y viceversa.

Pese a la aparente indefinición de la primera estrofa, sugerida tanto por el carácter relativamente común y genérico de todos los sustantivos (“sonido”, “hoja”, “vidrio”, “agua”, “guijas”, “lluvia” y “frente”) como por la elipsis del artículo determinado o el uso del

---

<sup>7</sup> Véase Lotman para el significado que adquiere la imagen gráfica sobre la base de cualquier sistema de regularidades (68).



indeterminado, se advierte una tendencia hacia la precisión. Al final del cuarto verso, “frente juvenil” sitúa y define el episodio que luego va a bosquejarse paulatinamente a lo largo de las siguientes cuartetas. Este impulso, progresivo y definidor (como insinúa la diferencia entre “leve sonido” y “frente juvenil”), se contrapone a la impresión de ligereza y transitoriedad que transmiten casi todas las imágenes. Lo en apariencia fugaz y blando (“hoja”, “agua” y “lluvia”) y su acción sobre lo comparativamente fijo y duro (“vidrio”, “guijas”, “frente”) se reproduce formalmente en el sutil contraste que se establece entre, por un lado, el avance de la acción (y de la figuración) desde “roza” hasta “besa” y, por otro, la regularidad sintáctica que muestran los tres últimos versos de la cuarteta. De este modo se agrupan algunos de los elementos constitutivos del poema. Junto con el binomio ausencia/presencia, destaca sobre todo el binomio fugacidad/fijeza, que atraviesa toda la composición. La complicación de este binomio, su simultánea negación y denegación, irá apuntando hacia un más allá del poema caracterizado por una ubicuidad, permanencia y alteridad tan evidentes y sin embargo problemáticas como su indefinición, esquividad y mutabilidad. Un más allá que, por tanto, resulta difícilmente definible.

La segunda estrofa no sólo está ligada a la primera por un punto y coma —circunstancia que refuerza la idea de continuidad sugerida por el régimen comparativo—, sino que se corresponde con ella mediante al uso del asíndeton, el paralelismo de los artículos, la disposición métrica y los sustantivos que abren los tres últimos versos (“pie”, “dedos”, “sábanas”). La ausencia de elementos de enlace en la construcción de la frase recuerda a la sintaxis apositiva propia del catálogo surrealista: “pie desnudo sobre el camino, / dedos que ensayan el primer amor, / sábanas tibias sobre el cuerpo solitario”. Se trata de una disposición semejante a la estructura comparativa de la primera estrofa, donde se yuxtaponen tres imágenes a modo de segundo término de la comparación. Pero con una diferencia: la previa referencia al cuerpo (“frente juvenil”) se amplía en esta ocasión a “pie”, “dedos” y “cuerpo”. Pese a la elipsis del artículo a principio de cada verso, los adjetivos (“desnudo”, “tibias”, “solitario”) y la oración adjetiva (“que ensayan”) contribuyen a producir un efecto de creciente precisión.

El efecto de precisión se ve reforzado por los artículos determinados (“el”, “el”, “el”), que contrastan con los sintagmas paralelos de la anterior estrofa (“un vidrio”, etcétera). Al tiempo que se asemejan y distinguen de los rasgos que caracterizan los primeros cinco versos del poema, los de la segunda cuarteta articulan las imágenes de un encuentro amoroso cuya secuencia (dotada de dinamismo gracias a la transición de “camino” a “sábanas”) se presenta si no inconexa al menos meramente yuxtapuesta. La yuxtaposición permite aventurar que el primer término de la comparación (“pie desnudo sobre el camino”) indica la visión del amado; el segundo (“dedos que ensayan el primer amor”), el encuentro amoroso; y el tercero (“sábanas tibias sobre el cuerpo

solitario”), el momento inmediatamente posterior al encuentro.

No obstante, el elemento significativo en este grupo de imágenes es la selección de detalles muy concretos (“pie”, “dedos”), selección que, si bien subraya el carácter fundamentalmente físico del encuentro, deja fuera de la secuencia aspectos que sólo cabe adivinar. Por tanto las imágenes se organizan no sólo en yuxtaposición sino en fragmentos, y al mismo tiempo aparecen tan definidas como indefinidas. La imagen “pie”, por ejemplo, en principio tan perfilada, se muestra en realidad suspendida en una suerte de vacío, desligada de su cuerpo y de su entorno. Por otro lado, las dos imágenes, fragmentadas y yuxtapuestas, precisas e imprecisas a la vez, se contraponen a “cuerpo solitario”, imagen que invita por contraste a pensar en un objeto entero. Sin embargo, “cuerpo” también aparece desligado (“solitario”) y, además, cubierto, no se sabe si completamente o no, por “sábanas”. Si, metonímicamente, “pie” constituye una especie de imagen partida de una teórica totalidad, el todo aparece asimismo aislado, “partido”. La semejanza implícita en la posible metonimia está marcada no sólo por la desemejanza, sino por una fragmentación doble.

En suma, las imágenes aparecen marcadas por presencias y ausencias simultáneamente definidas e indefinidas, acabadas y fragmentadas, articuladas y yuxtapuestas. Se refieren incesantemente unas a otras, expresando una “soledad” (tocadas por una “ausencia”) que vale, por ejemplo, tanto para “cuerpo” como para “pie” y que, paralelamente, no vale para ninguna de las dos, toda vez que ambas imágenes se muestran netamente diferenciadas (“presentes”). De este modo el lector acaba yendo y viniendo entre imagen e imagen, en busca de un punto fijo que le permita resolver la tensión entre definición e indefinición, acabamiento y fragmentación, articulación y yuxtaposición. Ahora bien, las relaciones establecidas en la estrofa no permiten alcanzar tal punto: como sucede entre parte y todo, lo que una imagen niega lo deniega otra. El dinamismo que esta negatividad impone en la lectura se insinúa figurativamente en la “rápida caricia” del primer verso de la cuarteta. Dinamismo que es negado por el estatismo que supone la impresión de terminación que transmite el “cuerpo solitario” en el último verso.

Desde una perspectiva más amplia, la segunda cuarteta muestra un rasgo que comparte con la primera y la tercera. En ninguna de las tres cuartetas figura forma pronominal alguna. Este rasgo puede pasar inadvertido en la primera estrofa, pero la mención del encuentro amoroso en la segunda obliga a tener presente la ausencia como un elemento determinante en el poema. En este sentido, resulta especialmente significativa la falta de designaciones pronominales de persona: los protagonistas de este “primer amor” no aparecen identificados como ser humano alguno, ni siquiera mediante formas deícticas. La ausencia de referencias y señales discursivas llama más la atención, se hace más presente, si se observa que hasta el momento el poema ha consistido exclusivamente en un inventario de imágenes articuladas mediante un símil y adjetivos de la misma familia. Las

semejanzas establecidas por la partícula “como” y los paralelismos formales no hacen más que poner de relieve la incomunicación y desemejanza entre las imágenes, cuyo carácter humano es apenas sugerido por la presencia de palabras como “caricia”, “besa”, “juvenil” o “deseo”.<sup>8</sup> Para interpretar estas palabras, el lector puede servirse del contexto de la obra de Cernuda o de las convenciones de la poesía amorosa. Pero tal apoyo sólo refuerza la desasosegante impresión de “deshumanización” o “despersonalización” que produce la ausencia de referencias pronominales en el poema. La ausencia se hace así más presente. La soledad y el anonimato que en la segunda estrofa rodean el cuerpo y sus partes sólo acentúan esta impresión.

La tercera cuarteta también se corresponde con las anteriores por el conspicuo asíndeton, el inalterable régimen de la comparación, la disposición métrica creciente y la insistente elipsis de los artículos iniciales. La enumeración de los términos de la comparación recoge una imagen, “Seda brillante en la luz”, cuyos elementos sugieren asimismo fijeza y fugacidad (sobre todo por el quiasmo que forma con “fugaz deseo”), pero aumentan el enfoque y la precisión hasta articular una secuencia semántica con el verso 11: “Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario - Seda brillante en la luz - Esbelto adolescente entrevistado”. Este verso, “Esbelto adolescente entrevistado”, destaca tanto por su suave aliteración como por la mención, enmarcada por dos adjetivos, del “adolescente”. Esta mención, primera referencia concreta a un ser humano en todo el poema, puede referirse, agrupándolas, a imágenes como la “frente juvenil” del cuarto verso y, sobre todo, la “rápida caricia” y al “cuerpo” de la segunda cuarteta.

En lo que a la estructura gramatical respecta, el último verso de la tercera cuarteta, “Lágrimas por ser más que un hombre”, resalta por ser una oración causal (aunque incompleta). La indicada comparación de rasgos formales vuelve a reproducir desde una perspectiva más general la tensión entre fugacidad y fijeza (y, veladamente, entre ausencia y presencia) cifrada en las primeras imágenes del poema y aquí recogida en el sintagma “más que un hombre”. A este importante sintagma volveremos más adelante. Baste de momento indicar que, por contraste con los sintagmas y las frases enunciativas anteriores, la oración causal podría señalar un momento de reflexión, idea reforzada por la presencia de “entrevisto”, un participio que se distingue de los tiempos presentes de las primeras estrofas. En tal caso, si “Seda brillante en la luz” remite a las imágenes que en la primera cuarteta conducen al lector al ámbito de las impresiones sensoriales (y, retrospectivamente, anímicas) del encuentro amoroso, y “Esbelto adolescente entrevistado” permite en principio recordar, completar y definir la escena evocada en el segundo, “Lágrimas por ser más que un hombre” vendría

---

<sup>8</sup> Según M. H. Abrams, en el símil se produce “a comparison between two distinctly different things” (64). Para Richard A. Lanham, con el símil “one thing is likened to another, dissimilar thing by the use of *like, as, etc.*” (140). Jacqueline Vaught Brogan insiste en la idea de la desemejanza, siguiendo la definición de símil que ofrece Aristóteles en su *Retórica*. A diferencia de la metáfora, el símil “does not affirm that this *is* that” (1149).

a formular la consecuencia de ese “primer amor”. Esta consecuencia la sacaría un yo que hasta el momento ha permanecido enteramente ausente en el poema, un yo al que cabría ver como protagonista del encuentro amoroso, pero que ninguna señal (ninguna deixis) permite localizar o constituir ni directa ni indirectamente, como no sea mediante el recurso al cuerpo anónimo y a los miembros.

“Como fugaz deseo”, primer verso de la tercera cuarteta, subraya la idea de transitoriedad con una palabra clave en la obra de Cernuda: “deseo”. Si se acepta que esta estrofa viene a resumir las anteriores y constituye un momento de reflexión, sobre la base de la anterior comparación de rasgos formales y de las asociaciones semánticas entre estrofas cabría trazar el siguiente esquema: el verso 10 remite a las sensaciones de la primera estrofa, el 11 al encuentro de la segunda, y el 12 al recuerdo y la reflexión formulados en toda la tercera estrofa. “Fugaz deseo” constituye así una suerte de definición de la experiencia que ha supuesto el encuentro amoroso formulado retrospectivamente en el compendio de imágenes que sigue a la comparación del verso 11 —“Esbelto adolescente entrevistado”—. Esta definición queda menoscabada en la medida en que el conjunto de imágenes está articulado por un símil. La definición resulta trunca, aunque no por ello deja de ser una definición. El propio sintagma “fugaz deseo” sugiere esta idea: el “deseo” es pasajero, efímero y, por tanto, difícil de definir. No es de extrañar, por tanto, que se decline en varias imágenes mediante símiles.<sup>9</sup> No hay definición que fije el deseo de manera completa y exacta. Es deseo y, al mismo tiempo, más que deseo. Y las imágenes con las que se intenta definir son a su vez definidas e indefinidas. De este modo, el “fugaz deseo” introduce a un “hombre” que viene a “ser más que hombre”.

El aumento de precisión que define la segunda estrofa resulta más acentuado en la cuarta. El cambio respecto a todos los versos precedentes es muy marcado: de repente proliferan adjetivos, pronombres, formas verbales de primera persona y deícticos (“mía”, “la mía”, “me”, “pertenece”, “soy”, “yo”, “esta”, “este”). Por definición, la deixis señala de manera directa, por lo que se diría que el yo aparece en esta estrofa con la inmediatez proverbialmente asociada a la lírica (Culler 152). Ahora bien, en lo que a la inmediatez se refiere, en este caso las señales demostrativas (“como *esta* vida”, “como *este* afán”) resultan menoscabadas por partida doble: en primer lugar, por el omnipresente símil (que implica una tácita pero constante desemejanza) y, en segundo lugar, por las insistentes negaciones (“que *no* es mía”, “*sin* nombre”). La inmediatez queda por tanto negada, relegando el yo a un segundo plano. El yo que estaba ausente en las anteriores estrofas se hace ahora presente a través de nuevas ausencias.

---

<sup>9</sup> En referencia a Cernuda, Paz afirma que el mundo del “<ojalá> es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra <como>” (de Bisschop 68).

La dialéctica de la negatividad recorre esta estrofa hasta el mismo yo en que culmina. La forma paralelística que ha contribuido en los dos pares de versos a subrayar la impresión de inmediatez producida por los deícticos demostrativos se sostiene sobre sendas adversativas dobles (“que no [...] / Y sin embargo”), cada una de las cuales acaba por denegar su respectiva negación. Por otro lado, en el segundo símil la doble adversativa viene precedida por una de las negaciones referidas, “sin nombre”, por lo que se diría que la negatividad aumenta a medida que avanza la lectura. La yuxtaposición de los símiles contribuye a producir un efecto acumulativo, como si paulatinamente fueran concatenándose nuevas negaciones en la serie. Paralelamente, sin embargo, las referencias al yo también van aumentando: en el primer símil sólo encontramos dos adjetivos posesivos en primera persona (“mía”, “mía”), mientras que en el segundo hallamos una forma de dativo, dos verbos en primera persona (uno de los cuales es el afirmativo “soy”), y, finalmente, la primera persona del singular yo.

En consecuencia, mientras se suman las negaciones (la cuales afectan directamente, como se ha visto, a la constitución del yo ausente en las anteriores estrofas), de manera simultánea va imponiéndose la presencia de la primera persona. Presencia, no obstante, tan inmediata como mediata (topológicamente, tan dislocada como colocada), debido al incesante generador de semejanzas y desemejanzas que es el adverbio “como”. Un yo, por tanto, que es y no es dueño de sí mismo. Lo mismo cabe decir del “cuerpo”, que el lector sólo atisba por una aproximación indefinida, una semejanza reiterada y nunca enteramente consumada, una definición infinitamente inconclusa de la identidad del yo.

El “como” que abre la última cuarteta introduce un nueva forma de negatividad en la relación de los deícticos. “Esta” y “este”, los demostrativos de proximidad de la cuarteta anterior, tan especificativos, contrastan con el pronombre neutro “aquello”, una forma de reticencia, una designación indirecta que, con todo, sugiere la idea de algo impreciso y distante pero completo gracias al adjetivo “todo”. Tanto la imprecisión de “aquello” como la mencionada idea de totalidad se acentúan al final del verso con “de cerca o de lejos”, donde “o”, conforme a la dinámica de semejanzas y desemejanzas del símil, puede funcionar tanto exclusiva como inclusivamente; esto es, puede ser una disyunción y una conjunción. “Todo aquello” parece por tanto tan ilocalizable como ubicuo, tan ausente como presente, y más aún al lado del pronombre “me”, que recibe su acción (como la reciben retroactivamente, debido a la repetición de “roza” y “besa”, otros elementos del poema como el “vidrio” o la “frente juvenil” de la primera cuarteta). El pronombre “me” aparece encabalgado (esto es, doblemente alejado de “todo aquello”), por lo que impone su presencia anafóricamente, pero sólo como objeto pasivo y herido en un enneasílabo de acentuación tan insistente como significativa. Como se verá, este gráfico enneasílabo puede aludir tanto a un acto

amoroso en presente como al recuerdo del mismo.

Es entonces, tras la problemática afirmación del yo, cuando por fin llega el lector al término comparado, “tu presencia”, primera aparición de la segunda persona en el poema. Esta aparición también resulta problemática, toda vez que, por definición, “presencia” designa a la persona que se halla en el mismo lugar que otra y a la memoria o representación de una imagen o idea. Se trata por tanto de una presencia marcada por la ausencia.<sup>10</sup> No obstante, la tácita negación del tú presente es a su vez denegada acto seguido (“está conmigo”), para quedar a continuación espacialmente indeterminada por dos adverbios contrapuestos, “fuera y dentro”. La “presencia” sería ubicua, dado que “y” funcionaría en principio como conjunción. Pero tanto los versos anteriores como los posteriores menoscaban la eficacia de la función conjuntiva. Al asemejarse a “todo aquello que de cerca o lejos”, el tú podría estar alternativamente fuera y dentro, ausente y presente, como, según se ha observado, lo está ya intrínsecamente “presencia”. En este sentido, “presencia” vale al mismo tiempo por el acto de estar y por el recuerdo de estar, por el acto de amar y por el recuerdo de amar.

Esta ambivalencia se ve reforzada en la oración copulativa siguiente, “Es mi vida misma y no es mi vida”, formulación paradójica que recuerda al lenguaje apofático. La función copulativa del verbo “es” resulta problemática no sólo por los referidos rasgos ambivalentes de “tu presencia”, sino por la negación que la sigue inmediatamente: “no es”. El adverbio negativo extrema la dislocación al restar valor expresivo al pleonasma y poner de relieve la inoperancia de los adjetivos posesivos. El posible valor atenuante de la comparación que establece el nuevo símil, “así como”, introduce fatalmente una nueva relación de semejanza y desemejanza: “Así como una hoja y otra hoja / Son la apariencia del viento que las lleva”. Se trata de un símil especialmente complejo, ya que las hojas se presentan iguales y distintas al mismo tiempo: “una hoja” y “otra hoja”. Sin embargo, pese a su separación en el verso, una y otra se unen en una relación de igualdad mediante la cópula que abre contundentemente el último verso: “Son”. Aun así, el verbo establece una igualdad relativa como consecuencia del encabalgamiento “[...] hoja / Son [...]”. Es más, el verbo “ser” en función copulativa, como mero signo de predicación, queda menoscabado por el segundo término de igualdad, “la apariencia”. Constituye por tanto un nuevo símil, pero esta vez se trata de un símil encubierto. De modo semejante a la cópula de “es mi vida”, ahora la cópula de las hojas (una forma de “presencia”) es negada al trocarse en mera apariencia, huella o señal (una ambivalente forma de “ausencia”). Por si fuera poco, es la huella o señal del “viento”, imagen de la fugacidad por antonomasia.

---

<sup>10</sup> El poema apareció en 1932 en la revista *Héroe*, con una dedicatoria a Serafín F. Ferro. Según Derek Harris y Luis Maristany, se trata de la “única mención en su poesía del muchacho gallego con quien Cernuda sostuvo durante un año relaciones amorosas” (Cernuda, *Obra completa* I: 785). Posteriormente la dedicatoria desaparecerá. La dinámica de ausencias y presencias, del acto de amor y del recuerdo del mismo, se extiende por tanto a los paratextos del poema.

Al tiempo que relativiza y mantiene simultáneamente la “presencia” del yo de los anteriores versos, el movimiento figurativo que anima la última cuarteta retrotrae al lector a las primeras “hojas” del poema. Como si describieran un movimiento circular articulado por la concatenación de símiles, “una hoja”, “otra hoja” y “hoja” son todas imágenes del “viento”, el cual parece así recorrer figuradamente, sin aparente solución de continuidad, la larga oración que constituye el poema de principio a fin. Las “hojas” representan, de algún modo, la “presencia” del viento, fugaz, invisible e incorpóreo, en que parece disolverse la composición en el último verso. Cabe regresar a la “hoja” del segundo verso (el cual vuelve a introducir al lector en la serie de contraposiciones entre fugacidad y fijeza), pero solamente como un eco, mediante la comparación de “leve sonido”.

La acción, tanto intrínseca como recíproca, de afirmaciones y negaciones, de presencias y ausencias, va complicando el lugar del yo en el poema, un lugar dependiente de un tú animado por la misma dialéctica. Este tú parece remitir a un “esbelto adolescente entrevistado” (un Apolo al cabo, dios de la poesía y del amor), que lleva al yo a experimentar un “afán sin nombre” y a derramar “lágrimas por ser más que un hombre”, tal como Marsias se ve empujado a vencer su “limitación mortal” para expresar “un afán sobrehumano”. La figura del adolescente se eleva así a categoría existencial. El yo se define por el deseo de crecer y desarrollarse encarnado en el tú de quien está creciendo y desarrollándose por definición: el adolescente. “Lágrimas por ser más que un hombre” implica el deseo de ser simultáneamente uno y otro hombre; es más, el deseo de ser simultáneamente uno y otro en desarrollo, en una suerte de enajenación mutua. Al igual que los surrealistas, el yo cae de su propia “divina juventud”. Se trata, en definitiva, de una dialéctica del crecimiento que queda trunca, conforme a la serie de negaciones y denegaciones que la articula en el poema.

La muerte que sufre el yo en «Como leve sonido» constituye una variante sobre el tema de la ejecución de Marsias en la reescritura del mito que ofrece Cernuda. Recordemos que, tras experimentar el “deleite físico y espiritual” de oír “su propia voz, trasformada y enajenada” por la zampoña, el mancebo, “deseoso de comunicación humana”, sale de su retraimiento. Sin embargo, cuando toca su instrumento ante la gente encuentra sólo indiferencia y burla. “Impelido por una fuerza oscura”, el mancebo decide dirigirse al dios de la música para provocar un “suceso maravilloso” que revele a los humanos el poder que lo empuja. Casi sin atreverse a mirarle a los ojos, Marsias reta a Apolo. El dios tañe en primer lugar, “divinamente seguro de su don celeste”. La música del mancebo supera la divina precisamente por el “temblor oscuro” que vibra en su “melodía doliente y pura”. Al verse con todo vencido, Marsias se rebela y concluye que los oyentes no le han entendido. Y es que su melodía parece permitir, en el momento del reto, la convergencia y simultánea divergencia de lo mortal y lo sobrehumano. Se trata del enigmático “temblor oscuro” con que, por un instante, el humano, precisamente por su condición mortal, logra sobrepasar a

Apolo, y el dios experimenta la limitación de su divinidad. Una experiencia similar conoce la diosa Minerva, quien, en la versión de Cernuda, arrojó su zampoña a la fuente, “despechada porque en el agua vio reflejado el esfuerzo que, para despertar la melodía, deformaba su divino semblante”. Pero el destino del mancebo está escrito: los injustos oyentes fallan contra él, el dios lo fulgura con sus ojos, “luces gemelas de armonía y de poesía”, y Marsias es ejecutado.

El conocimiento de sí derivado de la enajenación de la “voz” parece requerir un acto de comunicación que conduce fatalmente a la destrucción de esa misma “voz”. A diferencia de la concordancia o “armonía” divina, la interlocución instaaura la discordancia entre ser un “hombre” y “ser más que un hombre” y, por tanto, la frustración del deseo. La ejecución de la melodía conlleva la ejecución del mancebo: la afirmación del poema acarrea la negación del yo. El mito de Marsias figura así la condición del poeta entregado, como Keats, a “una experiencia humana y poética en la cual todo se arriesga” (Cernuda, *Obra completa* II: 339). Este suerte de salto a lo desconocido encuentra su figura mítica en el reto de Apolo: el conjuro de un enigmático más allá donde convergen a cada instante lo humano y lo divino e, incluso, lo execrable y lo sagrado.<sup>11</sup> Al decir de Agustín García Calvo, el conjuro, al evocar y espantar simultáneamente los poderes exteriores, “pone en peligro la vigencia de la Ley de la tribu por la evocación de un mundo exterior y libre, aunque, al ponerla en peligro desde dentro de la tribu, con ello consolida al fin la Ley” (27-28). La consolidación de la Ley que provoca el acto supremo de rebeldía, el acto de afirmación del poeta, constituye, paradójicamente, la afirmación del acto poético y la negación del yo poético.

Este esquema aparece recogido en la citada conclusión del mito de Marsias que propone Cernuda: “El poeta debe saber cómo tiene frente de sí toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido o muerto”. Como ningún humano reconoce su poder de poeta, el mancebo invoca a un poder exterior al de los humanos, Apolo, dios de la poesía y del amor, quien lo fulgura con la mirada por haber evocado un mundo ajeno, un mundo donde el poeta es a la vez humano y sobrehumano e, inversamente, el dios es sobrehumano y humano. En realidad, ambos, mancebo y divinidad, oyen “su propia voz transformada y enajenada”. Marsias queda vencido de manera que su voz ocupa simultáneamente un lugar propio y ajeno: está presente y ausente, nunca resulta enteramente armónica. Apolo tiene que ejecutarlo a fin de atajar semejante enajenación y reinstaurar su armonía celeste.

---

<sup>11</sup> Para Giorgio Agamben, el enigma pertenece al orden apotropaico, estrechamente relacionado con el conjuro, la llamada que sirve para ahuyentar. Lo apotropaico constituye un poder protector “that repels the uncanny by attracting it and assuming it within it”. En esta esfera se emplea “a mode of speech in which the original fracture of presence was alluded to in the paradox of a word that approaches its object while keeping it indefinitely at a distance” (138). Para la relación entre lo sagrado y lo execrable, véase Benveniste (179-207).



¿Cómo funciona formalmente el conjuro en «Como leve sonido»? Retóricamente, la divergencia y convergencia de voces que presenta el conjuro (un oír la propia voz enajenada, un evocar o invocar que implica un revocar) se estructura apostróficamente. El apóstrofe no sólo constituye una figura de la vocación del poeta y del ejercicio de su poder: implica la participación de un tú (Culler 142-143). El tropo de este acto de palabra es la prosopopeya, figura retórica que permite representar a una persona imaginaria o ausente como si hablara o actuara (de Man, «Lyrical» 57). La prosopopeya resulta apropiada para cumplir la ambivalente función de llamar y espantar a ese tú necesario para que el poeta haga oír su propia voz. Para Cernuda, tanto en la poesía como en el amor, el tú simultáneamente da y quita la vida, la voz y la identidad. La estructura simétrica de la prosopopeya permite la inversión que sucede en el mito de Marsias entre el mancebo y Apolo, y, por tanto, la dinámica recíproca de presencias y ausencias, afirmaciones y negaciones entre el yo y el tú que supone el conjuro (de Man, «Autobiography» 928). Tal es la dialéctica del “fugaz deseo” que obliga al poeta y al amante a “experimentar lo que es morir y resucitar una y otra vez antes de la hora final” (Cernuda, *Obra completa* II: 337). Poeta y amante convergen en un apunte de la biografía literaria de Cernuda que resume muchos de los elementos que conforman esta dialéctica:

El instinto poético se despertó en mí gracias a una percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. (*Obra completa* II: 602)

El “vasto cuerpo de la creación” se correspondería metonímicamente con el tú invocado una y otra vez. En el afán por satisfacer el instinto poético y amoroso, el tú supone la salida y la anulación de uno mismo. Este tú es el nombre mismo de la invocación; esto es, constituye una catacrexis toda vez que invoca a una entidad anónima y por tanto la posibilidad absoluta de abrirse más allá del poema (de Man, «Lyrical» 57).<sup>12</sup> En distintas modalidades, este tú vuelve a aparecer repetidas veces en la obra de Cernuda. Por ejemplo, en los versos de «Precio de un cuerpo», poema

---

<sup>12</sup> Para el componente ético de la prosopopeya, del “más allá” que invoca el yo anulado del poema, véase Loureiro.

incluido en una obra clave de Cernuda, «Poemas para un cuerpo».<sup>13</sup> Aquí el deseo que impulsa al poeta hacia ese “cuerpo” se reformula nuevamente en un lenguaje marcado por afirmaciones y negaciones recíprocas en el que el yo se dirige a un esquivo tú y, precisamente al hablar, se niega la palabra:

[...]  
Él da el motivo,  
Lo diste tú; porque tú existes  
Afuera como sombra de algo,  
Una sombra perfecta  
De aquel afán, que es del amante, mío.

Si yo te hablase  
Cómo el amor depara  
Su razón al vivir y su locura,  
Tú no comprenderías.  
Por eso nada digo.  
[...]

Esta dialéctica de negaciones anima la poesía de Cernuda hasta el final, incluso más allá de su contexto histórico y geográfico inmediato. Los primeros versos de «A sus paisanos», poema de exilio incluido en su último libro *Desolación de la quimera*, dicen: “No me queréis, lo sé, y que os molesta / cuanto escribo. ¿Os molesta? Os ofende. / ¿Culpa mía tal vez o es de vosotros?”. También en esta voz resuena la frustración y la rebeldía que expresa Marsias ante la injusticia y el servilismo de sus oyentes. También en ella resuena la afirmación de la voz poética y, por tanto, la posibilidad constantemente renovada y frustrada de un más allá por conocer y por nombrar.

#### *Obras citadas*

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1988.  
Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedeman. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997.

---

<sup>13</sup> Para cuerpo y poética en Cernuda, véase Gély.

- . «Looking Back on Surrealism». En *Notes to Literature: Vol. I*. Trad. Shierry Weber NicholSEN. Ed. Rolf Tiedemann. Nueva York: Columbia University Press, 1991. 86-90.
- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Benveniste, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes II*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- Brogan, Jacqueline Vaught. «Simile.» *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger y T.V.F. Brogan. Nueva York: MJB Books, 1993. 1149.
- Budick, Sanford, y Wolfgang Iser, eds. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Cernuda, Luis. *Obra completa. Vol. I: Poesía completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- . *Obra completa. Vol. II: Prosa I*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- . *Obra completa. Vol. III: Prosa II*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- Culler, Jonathan. «Apostrophe». En *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1981. 135-154.
- de Bisschop, Marie-Hélène. «À l'ombre du désir». En *Luis Cernuda: Désolation de la Chimère*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1994. 65-81.
- de Man, Paul. «Autobiography as De-facement». *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930.
- . «Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss.» Ed. Chaviva Hošek y Patricia Parker. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1985. 55-72.
- Derrida, Jacques. «How to avoid speaking». En *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Ed. Sanford Budick y Wolfgang Iser. Stanford: Stanford University Press, 1987. 3-70.
- Ferraté, Joan, «Luis Cernuda y el poder de las palabras». En *Luis Cernuda*. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977. 269-285.
- García Calvo, Agustín. *Virgilio*. Madrid: Júcar, 1976.
- Gély, Delphine. «Poeïsis et temporalité: Luis Cernuda et le processus créateur». En *Luis Cernuda: Désolation de la Chimère*. Limoges: PU Limoges, 1994. 33-45.
- Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry: Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*. Oxford and Northampton: Anvil Press Poetry, 1982.

- Harris, Derek, ed. *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus, 1977.
- . «Hallucination and Dream: Imagery and Language in Luis Cernuda's *Un río, un amor* and *Los placeres prohibidos*». En *The Surrealist Adventure in Spain*. Ed. C. Brian Morris. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1991. 166-80.
- Hošek, Chaviva, y Patricia Parker, eds. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.
- Lanham, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Lotman, Yury. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- Loureiro, Ángel. «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible». *Anales de Literatura Española* 14 (2001): 135-149.
- Morris, C. Brian. «Un río, un amor and the Evasive Subjectivity of Luis Cernuda». En *The Word and The Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Ed. Salvador Jiménez-Fajardo. London & Toronto: Associated University Press, 1989. 44-55.
- , ed. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1991.
- Paz, Octavio. «La palabra edificante». En *Luis Cernuda*. Ed. Derek Harris. Madrid: Taurus, 1977. 138-160.
- Preminger, Alex, y T.V.F. Brogan. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Nueva York: MJB Books, 1993.
- Sells, Michael Anthony. *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Un importante estudio sobre poesía española contemporánea

Manuel J. Santayana  
Miami-Dade College

Reseña de: *El compromiso después del compromiso: poesía, democracia y globalización (poéticas, 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Colección Arte y Humanidades, 2010.

La estudiosa Araceli Iravedra, profesora de literatura española de la Universidad de Oviedo, publicó a finales del año 2010 un documentado e iluminador estudio sobre la nueva poesía “comprometida” en España. Lo tengo sobre mi escritorio y me propongo reseñarlo para *Aula Lírica*.

Desde su irrupción en el ámbito de las letras españolas, algunos críticos peninsulares (Mainer, Andújar Almansa, García Martín, entre otros) se adentraron en la obra incipiente de aquellos poetas que anunciaban el advenimiento de un nuevo realismo de sesgo político y contestatario de la estética de los novísimos y postnovísimos, vigente en aquel entonces, y de la poesía minoritaria y en ocasiones críptica de los epígonos de la modernidad literaria. A la nueva hornada poética, partidaria de una “poesía de la experiencia”, según el marbete adoptado por su figura más conspicua y adepta a la teorización, el poeta granadino Luis García Montero, habrían de sumarse otras “propuestas” igualmente contestatarias de la poesía anterior y de las posiciones de los pioneros del nuevo “compromiso”. El juicio normativo que enlaza todas las diversas propuestas, a pesar de sus diferencias y antagonismos, se formula en la adopción común de una ironía distanciadora de la realidad asediada, reconocida como correctivo –lejanos ya los años de la posguerra y del franquismo– de la ingenuidad de los poetas “sociales” de la generación comprometida anterior (Hierro, Celaya, Blas de Otero), capaces aún de postular la figura del poeta como agente transformador de la sociedad. Estos nuevos campeones del “compromiso”, como lo explica Iravedra y ellos lo afirman en ensayos y entrevistas, preconizan una poesía que despierte persuasivamente al lector medio de su modorra intelectual en medio de una sociedad cada día más atrapada, sin conciencia de ello, en las redes sutiles del consumismo y del programa de hegemonía económica y política del neocapitalismo postindustrial y sus graves repercusiones en el desarrollo económico y en el equilibrio ecológico del planeta. La ironía aludida asume muy diversos matices, desde las modulaciones, melancólicas, lúdicas y discursivas de García Montero, Jiménez Millán, Salvago y Benitez Reyes, o el lirismo ensimismado de Gallego hasta las aceradas denuncias de Riechmann y el sarcasmo procaz de Wolff. Si bien los acerca la ironía como reflejo de una visión

crítica de la realidad social, los separa una visión muy diferente del lenguaje poético y del rol que este debe asumir frente a los discursos oficiales. Confieso que los argumentos en defensa de la “otra sentimentalidad” como instrumento político se me quiebran de sutiles, y que hallo en el “realismo sucio” un regusto de Bukowski importado y madrileñizado. Añado que definir una “poesía de la experiencia” con el fin de aislarla de las tendencias culturalistas, experimentales o “neopuristas” (para echar mano cómodamente de otro rótulo con su correspondiente prefijo aplicado a otro grupo epigonal) me parece un acto carente de rigor intelectual, en nombre de una fórmula expeditiva pero ambigua. No ha faltado quien le salga al encuentro (Wolff, por ejemplo). Postular una poesía para personas “normales” –y por igual razón– convierte a millones de lectores en casos patológicos. Me pregunto si el poeta García Montero se ha hecho alguna vez esta reflexión acerca de sus usos semánticos particulares.

En su imparcial y lúcida presentación de las diversas propuestas poéticas y de su evolución teórica entre 1980 y el 2005, la profesora Iravedra dedica la primera parte del volumen al enfoque crítico de dichas propuestas, situándolas en su contexto histórico y cultural dentro del siglo XX español. La segunda parte del libro recoge diversos artículos ensayos y entrevistas a varios de los nuevos poetas “comprometidos”. Esta selección permite al lector no especializado ni conocedor en profundidad de los avatares de la poesía española desde finales del pasado siglo acercarse a la evolución teórica de aquellos poetas desde sus comienzos finiseculares hasta las posiciones adoptadas por ellos en los últimos años, de vuelta de encarnizadas polémicas con sus detractores y de su propio enfrentamiento a las realidad cívica de España en su desarrollo temporal.

A la autora de este importante trabajo, no se le ocultan las contradicciones frecuentes entre la teoría y la práctica de la poesía de algunos de los poetas teorizantes estudiados. De entre las muchas precisiones de índole crítica con que Iravedra ilustra su presentación de las diversas “propuestas” poéticas, espigo la siguiente:

La paradoja que pudiera detectarse entre estos postulados y una práctica poética que « vehicula [sic] rebeliones o critica lo inaceptable » se vería resuelta si atendemos al impulso que supuestamente da origen al poema : una inquisición en todos los órdenes que se orienta también –por descontado y con extraordinaria frecuencia—hacia la esfera de lo social y lo político , un movimiento de búsqueda de verdades éticas y no la formulación de verdades previas (pues la disposición del poeta no es la del que sabe y comunica, sino la del que no sabe y va a aprender). Con todo *lo cierto es que el resultado ético no logra siempre remontar el vuelo raso de la doctrina, y el censurado dogmatismo del realismo social reaparece en un*

*discursio apriorístico que no vacila en arriesgar la matizada ambigüedad de la palabra indagadora en beneficio de la contundencia de la consigna. Y ello a pesar de que el poeta, en perfecta sintonía con el programa de la otra sentimentalidad, haya defendido la asimilación discursiva del ideario político sin necesidad de su enunciación directa. (45; mi subrayado)*

Está muy bien que la lírica no se divorcie de la ética y que se enfrente a las realidades sociales amargas (y a los responsables de ellas) en un discurso convincente ; pero la poesía es, ha sido siempre *algo más*. Esto lo supieron muy bien Alberti y Gil de Biedma, dos nombres que aparecen con frecuencia en la palabra ensayística y aun en los versos de los nuevos poetas comprometidos. La esperanza que esbozan muy oblicuamente algunos de estos poemas y la violenta amargura de otros se dan cita en el mismo callejón sin salida. El lector espera inútilmente esa exaltación estética, ese estremecimiento interior que suscita el encuentro con el misterio de la poesía. De cualquier modo, estos poetas (la mayoría de ellos) deben darse por satisfechos : han sido objeto de premios con timbre de realeza, otorgados por esa sociedad mercantil que tanto ofende su sensibilidad moral, y sus versos comprometidos ven la luz pública en pulcras ediciones. Por si esto fuera poco, su trayectoria y sus ideas han sido analizadas e ilustradas por extenso y con ejemplar rigor intelectual por Araceli Iravedra en este libro cuya riqueza he apenas esbozado y cuyo estudio recomiendo sin reservas a los lectores de *Aula Lírica*.