

ABSTRACT

Title of Document: QUEVEDO Y SU RECEPCIÓN Y HUELLA EN LA
POESÍA DEL SIGLO XX
(DE RUBÉN DARÍO A JOSÉ EMILIO PACHECO)

Alejandra Maria Echazú Conitzer, Doctor of Philosophy, 2014

Directed by: Professor Hernán Sanchez Martínez de Pinillos
Department of Spanish and Portuguese

The metaphysical and love poetry of the Spanish writer Francisco de Quevedo (1580-1645) has exceeded all the dynamics that writing at that time had imposed: its rhetoric shows the intimacy of the poet's feelings and his anguish in a way that it approaches him to the existentialist pain of a contemporary man. Quevedo was valued as a Humanist thinker and an original concept-maker both, in his own life as well as in his writings; thus, Quevedo's verbal inventions, ideological perspectives, and innovative expressions that renewed the Petrarchan and Cancioneril traditions, have been intensely reread by Contemporary poets.

First, I delimit some of Quevedo's poetics that called the attention of 20th Century poetic generations, contextualizing them in the Baroque period. Stemming from Dámaso Alonso's seminal study, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo," I focus on the

term “affective tearing” in the context of Renaissance anthropology (*affectus* is defined as the rhetorical, semantic and syntactical lyrical expressions that manifest the breakup of the analogical traditional world view).

The influence of Quevedo at the beginning of the 20th century is explored in the second chapter in the figure of the Nicaraguan poet Rubén Darío through the legacies of the Baroque time during the Modernist period. Having broken the link between the symbol and the symbolized, Darío had to reformulate some poetic concepts.

In the third chapter, I concentrate on the term “sincerity” as a rhetorical trope that connects passion and intellect, after Gracián’s theory of poetical language, a motto for the *avant guard* poets, both Spanish and Latin Americans, living in Europe before WWII. I explore their poetics and the legacies from the Baroque and the Romanticism as they had to work in a diverse symbolic horizon, very different from their predecessors.

In the fourth chapter I focus on the poetic dialogue between Quevedo and the Peruvian poet César Vallejo regarding the transcendence *in* death and through the body.

Finally, I trace the legacy of Quevedo in the second half of the 20th century in the poems of Pablo Neruda, Jorge Luis Borges and Octavio Paz. Some of Quevedo’s topics are glossed, others are rethought, others are adapted to new contexts, but all these poets recognize their debt to the Spanish Baroque poet. In order to demonstrate that Quevedo’s poetry continues to be reread and rewritten, I conclude my study with the works published in the 21st century by the Mexican poet José Emilio Pacheco.

QUEVEDO Y SU RECEPCIÓN Y HUELLA EN LA POESÍA DEL SIGLO XX
(DE RUBÉN DARÍO A JOSÉ EMILIO PACHECO)

By

Alejandra Maria Echazú Conitzer

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor in Philosophy
2014

Advisory Committee:

Professor Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Chair

Professor Laura Demaría

Professor José María Naharro

Professor Juan Carlos Quintero-Herencia

Professor Juan Uriagareka

© Copyright by
Alejandra Maria Echazú Conitzer
2014

A mis padres, todos los días de mi vida
Y a mi hija, los de la suya

Y a la memoria de Y.B., G.C. y J.C.

Agradecimientos

A mis padres, cuyo amor y apoyo fueron y siguen siendo sendero seguro en mi vida. Nada de lo vital e importante hubiera sido posible sin ellos. Con toda humildad les doy las gracias.

A Valeria, mi hija, a quien pido disculpas por tantas horas sin mi atención a lo largo de los años de estudio. A ella también agradezco su luminosa, dulce y musical presencia.

A mis hermanos, Natalia y Raúl, y Ariel (de chocolate) por la complicidad y el apoyo infatigable. Y a mis sobrinos Ariel (de crema) y Abigail agradezco su ternura. Y gracias también, muchas, a mi entrañable amigo Pablo Montenegro.

A mis otras hermanas, las que me regaló la vida: a Maggy L. Rodríguez, cuya serena belleza ilumina lo que mira. A María Elena Campero, por su hermosa alegría que la vuelve, siempre, más bella. Y a Cristina J. Daley Butler, por su generosa amistad que alivió mis penas y compartió mis alegrías.

A todos los profesores que me formaron con devoción y entrega en la labor y la vocación de la verdadera enseñanza. Agradezco a todos ellos, a los de primaria, secundaria y a los de las universidades en las que estudié.

A las amigas compinches que siempre estuvieron junto a mí a pesar de la distancia: Cecilia Aguirre y María Elisa Martinic. Y a Cira Canelas, Verónica Peñaranda, Pilar Gottret, Susana Escóbar, Ximena Echeverría y Mónica Sainz. Gracias también a Daniela Zeppos.

Gracias por tanto a mis amigos Ricardo Valderrama Aramayo, Till Schilling y Franco Mendizábal.

Gracias a Liliana Carrillo, Inés Gonzáles, Mabel Vargas, Coral de la Zerda y Vicky Aillón, por un cariño que bordea ya dos décadas y más.

Y gracias también a Benita Acho de Escóbar.

Gracias a todos quienes me ayudaron con los temas quevedianos y vallejanos que forman ya parte imprescindible de mi vida.

-AMDG-

Índice

Agradecimientos _____	ii
Índice _____	iv
Pórtico: Al encuentro de Quevedo _____	1
Introducción. “Acuso mi vida” Quevedo entre la intimidad, el ingenio y el conocimiento de sí mismo _____	11
Capítulo I. <i>Herencias del Barroco</i> _____	25
I.1. Incertidumbre y paradoja _____	27
I.2. Herencias literarias y el quiebre moderno quevediano _____	40
I.3. La(s) poética(s) quevediana(s) _____	57
I.3.1. Poética de la escritura “varonil” y poética de la lectura en el desierto _____	58
I.3.2. Poética del tiempo _____	66
I.3.3. Poética de la vitalidad ante el sufrimiento y del escarmiento ante la vida _____	70
Capítulo II. <i>En el umbral del Siglo XX</i> _____	77
Al albor del Siglo: Rubén Darío en la torre de marfil _____	78
Capítulo III. <i>Entrada al Siglo XX: Aproximación a Vallejo y a los poetas españoles ante las formas y las poéticas de la muerte</i> _____	99
III.1. Poética de la sinceridad _____	100
III.2. Poética secular: el viaje a la tierra _____	109
III.3. Poética de la ciencia y la resignificación del símbolo y la materia _____	113
III.4. Poética del azar, del movimiento y del tiempo _____	116
III.5. Poética surrealista _____	121
III.6. Poética de la muerte vital, el desdoblamiento y el dolor _____	128
Capítulo IV. <i>Vallejo: Voy a cantar a la esperanza</i> _____	144
IV.1. Vidas cercanas _____	145
IV.2. Barroco y desacralización _____	150
IV.3. Afectos, conciencia de sí mismo, conciencia del otro. Corporalizaciones _____	157
IV.4. Nuevos paradigmas afectivos _____	165
IV.5. Mística, metafísica y materia _____	170
IV.6. Vitalidad en el sufrimiento y en la muerte _____	178
Capítulo V. <i>Otras resoluciones hispanoamericanas: Neruda, Borges, Paz</i> _____	188
V.1. España a través de Quevedo _____	193
V.2. La lengua y el Intelecto _____	200
V.3. La biblioteca. El libro _____	206
V.4. Caída y tiempo _____	211
V.5. Muerte, amor y subversiones _____	221
V.6. Huellas _____	233

V.7. Pequeña postdata	238
V.8. En el umbral del Siglo XXI: José Emilio Pacheco se pregunta <i>¿ubi sunt?</i>	239
VI. <i>Conclusiones</i>	246
Bibliografía	258
Notas	281

Pórtico: Al encuentro de Quevedo

Si bien pudiera parecer que Francisco de Quevedo (1580-1645) es un autor que, por la distancia temporal, no tiene gran repercusión en los tiempos que corren, lo cierto es que los estudios de los últimos años en torno a la proyección y trascendencia de Quevedo en el siglo pasado e incluso en éste que comienza, demuestran lo contrario. Por esto, mi trabajo busca integrarse en ese corpus crítico actual que se ocupa de las poéticas de diversos autores del siglo XX en diálogo con las del escritor español.

La revista *La Perinola*, dirigida por Ignacio Arellano, además de ofrecer numerosos artículos de estudios quevedianos, dedica una sección de anejos que se ocupa de temas monográficos sobre Quevedo y su vigencia en el siglo pasado y en el actual; por ejemplo, el estudio de Bruce Swansey *Barroco y Vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán* publicado en 2008, o los trabajos coordinados por Carlos M. Gutiérrez en los volúmenes *Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos* publicado en 2010 y *La recepción de Quevedo (1645-2010)* de 2011. Existe, pues, una tradición de estudio sobre la recepción de Quevedo; así lo demuestran, entre otros, los artículos de Mervyn Coke-Enguídanos “Rubén Darío Encounters Quevedo” publicado en 1988 o el reciente de Alberto Acereda “De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital” de 2013. También resaltan el texto de Giuseppe Bellini *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges* de 1976 y el de José Luis Calvo Carilla publicado en 1992, *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*, así como el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga “Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX (Quevedo y Jorge Guillén)” divulgado en *La Perinola* en 2004.

Además de numerosos ensayos sobre Quevedo, han sido publicadas en los últimos años ediciones críticas con estudios tan diversos como aquellos que se concentran en lo ideológico o lo biográfico, pero también separadas por musas, géneros, tratados, etc. Este trabajo busca insertarse en esta tradición crítica que aborda temas, entre muchos otros, sobre la estética de la recepción de Quevedo en autores españoles e hispanoamericanos y las transformaciones que cada escritor produce en su propia obra a partir de la lectura de Quevedo.

Xavier Abril y Giuseppe Bellini fueron algunos de los pioneros en escribir monografías sobre la huella quevediana en la poesía latinoamericana, decantándose por una crítica más tradicional que se orienta por los poemas mismos y la influencia de Quevedo. Dámaso Alonso y Amado Alonso se ocuparon de acentuar en sus estudios una vertiente estilística y de señalar los temas recurrentes de los poetas, trabajados desde la singularidad propia de cada autor. Más adelante, los trabajos de Gonzalo Sobejano, José Manuel Blecua, Lía Schwartz, Pablo Jauralde Pou, Ignacio Arellano, Alberto Acereda, Hernán Sánchez M. de Pinillos, Ana María Snell, Julián Olivares, entre otros, continúan explorando las diversas vetas quevedianas tanto en la literatura del Siglo de Oro como en su proyección en la literatura actual. Merced a la dificultad de clasificar la obra y la persona de Quevedo, menciono en este texto la diversidad de aproximaciones, desde el inicio, en la crítica a su obra. Lo mismo sucede con los estudiosos del siglo XX: algunos se inclinan, como Ignacio Arellano o Lía Schwartz a la recuperación de fuentes y a analizar una continuación en la imitación. Otros, como Dámaso Alonso y Gonzalo Sobejano, se aproximan a una captación del estilo y de la poética.

¿Qué convierte a Quevedo en un poeta que apela a los contemporáneos? Yo diría que existe un corpus de su obra que los cautiva; es el tronco poético enraizado en los poemas que José Manuel Blecua denominó “metafísicos” y que incluye el extraordinario poemario *Heráclito Cristiano*, cancionero de la peregrinación cristiana que se seculariza en Quevedo, también seduce el material compuesto por poemas amorosos, ante todo aquellos de la sección *Canta sola a Lisi*. Estos poemas permiten entrever una angustia que aproxima a Quevedo al dolor existencial del siglo XX. Aquí es importante mencionar que los poemas amorosos no fueron estudiados ni valorados hasta el siglo pasado pues eran considerados como una continuación de la poesía platónica petrarquista, el mismo Borges se refiere a los poemas amorosos quevedianos como ejercicios de imitación de este estilo. Sin embargo, hoy en día se aprecia con justicia este campo poético de Quevedo, posicionando la investigación sobre la poesía amorosa quevediana en uno de los estudios contemporáneos más relevantes. Pioneros fueron los estudios de José María Pozuelo Yvancos *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* de 1979, el de Gareth Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, publicado en 1985 y el de Julián Olivares *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: Estudio estético y existencial* que salió a la luz una década después. También tuvieron su impacto *Towards a chronology of Quevedo's poetry* de Roger Moore, *Los huérfanos de Petrarca* de Ignacio Navarrete y *Quevedo en el Parnaso. Contexto alusivo y teoría literaria en la lírica amorosa* de Paul Julian Smith.

Si bien es cierto que la “apropiación” de un autor canónico responde a ciertas exigencias y necesidades de escritores en épocas posteriores, también es verdad que muchas veces se la realiza con la motivación no siempre evidente de autoafirmación o de aval de la propia escritura, o incluso como medio para una autocanonización; este recurso puede ser

inconsciente o no y realiza un acomodo del clásico, en este caso de Quevedo, para fines específicos encubiertos por supuestos diálogos y reconocidas deudas. Y si ha habido estas convenientes filiaciones también se han producido verdaderos “encuentros” poéticos que con mayor fertilidad han logrado transformar esas influencias en renovados tópicos y no en meras respuestas. En este sentido, la intertextualidad que surge de Quevedo pone en movimiento una maquinaria que enlaza dos diversos sistemas de signos y “Quevedo pasaría a ser tanto el sujeto histórico en uno de esos sistemas, como el objeto fabulado por la posteridad en el otro” (Gomes 143). Con esta aclaración, podemos afirmar que el sentir quevediano no ha perdido actualidad temática y sigue apelando a la sensibilidad de los escritores y de los lectores a través del tiempo. Debo mencionar que fueron los propios poetas, Rubén Darío, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, quienes reconocieron la valía poética de Quevedo en los siglos XIX y XX y lo hicieron no sólo mencionándolo en muchos de sus poemas, sino también en ensayos como *Viaje al corazón de Quevedo* de Neruda, escrito durante la guerra civil española, o su libro de poemas *España en el corazón* de 1937. Mucho después, Paz publica *Reflejos: réplicas; (Diálogos con Francisco de Quevedo)*, editado como un libro separado en 1996. También José Emilio Pacheco cita a Quevedo en numerosos epígrafes y poemas tanto en su producción del siglo pasado como en los libros publicados en el siglo XXI.

En 1992, José Luis Calvo Carilla publica *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*, donde expone la teoría de que en el tricentenario de Góngora la generación del 27 honró y homenajeó, en un escenario más amplio, a otras figuras además de la del poeta cordobés, figuras como la de Quevedo y la del pintor Goya. El cineasta Luis Buñuel, los pintores José Gutiérrez Solana y Salvador Dalí, los escritores Adriano del Valle, Eugenio

D'Ors y Ramón Gómez de la Serna recogen estos legados como “herencias quevedescas y esperpénticas” que influirán en las tendencias expresionistas y “pondrán las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico” (34). El reconocimiento a Quevedo como piedra angular poética continúa hasta nuestros días; poco antes de morir, el poeta chileno Gonzalo Rojas declaró su deuda poética con Quevedo en el artículo y entrevista “El nieto de Quevedo”. Los poemas del corpus quevediano que más sobresalen forman ya parte de una referencia poética con otras voces y en otros tiempos.

Además de la obra poética, también atraen a los escritores obras quevedianas como la neoestoica reflexión *La cuna y la sepultura*, muchos versos satíricos por su manejo extraordinario de neologismos, inventos, retruécanos y por la profanación de elementos sacros, también cabe destacar la gran obra en prosa *Sueños y otros discursos* y la novela picaresca *La vida del Buscón llamado Don Pablos*.

Este trabajo, sin embargo, se concentra tan sólo en la obra poética metafísica y amorosa de Quevedo que es de por sí muy vasta y se refiere a la obra satírico burlesca y festiva tan sólo para resaltar algún contrapunto en relación al corpus que se estudia. Fueron retomadas algunas imágenes de la literatura grecolatina que Quevedo trabajó continuamente y de forma sobresaliente como las del cerco, el muro, el envejecimiento de las cosas, los relojes, las horas, los ríos, las ruinas, los monumentos, túmulos, la ceniza, el polvo, el cadáver, entre otras. Los autores contemporáneos se sitúan en una tradición y desde ella responden a una circunstancia y a un contenido mediante los cambios que exige su propio tiempo.

El primer capítulo parte de una reflexión sobre el Barroco como un marco histórico y estético que determina una visión del mundo en España y ahonda en lo

que considero constituyeron los ejes primordiales de la escritura metafísica y amorosa de Quevedo reflejados en algunas de sus poéticas. Enmarcado por la incertidumbre y la paradoja, Quevedo no oculta su intimidad y su sufrimiento que lo acercan al dolor existencialista.

En el segundo capítulo analizo la obra de Rubén Darío perfilando su gran deuda, reconocida, con Quevedo. Asimismo el modernismo recupera algunos de los problemas que estaban gestándose en el Barroco y que el poeta nicaragüense los aborda en su poesía, como por ejemplo, la secularización del símbolo cristiano. Como Quevedo, Darío oscila entre el sentimiento erótico y el deseo de una comunión con Dios y la imposibilidad de resolver estas tendencias se convierte en el poeta en gran desazón, como se ve en sus poemas.

El tercer capítulo recupera las herencias del Barroco, del Romanticismo y también trabaja las apropiaciones del modernismo y los quiebres y resoluciones de estas tres vertientes en las primeras décadas del Siglo XX, poco antes de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil en España; analizando la ciencia, la estética, la concepción del mundo y de los horizontes religiosos volcados en la escritura. Las poéticas de este periodo son respuesta a las quevedianas y reflejan sus alteraciones pero también sus deudas. Este acápite parte cronológicamente de Juan Ramón Jiménez y continúa su estudio en los escritores españoles Juan Larrea, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, entre otros, cuyos pronunciamientos poéticos son muy cercanos a los de los hispanoamericanos César Vallejo y Pablo Neruda. Analizo también aquellos dictámenes del pasado que hallan en la vanguardia nuevas posibilidades, ante todo me refiero a la constante división

histórica entre *pathos* y *ethos* que adquiere otra significación gracias al concepto de *sinceridad*.

En el capítulo cuarto, el trabajo intenta tensar un diálogo entre las obras de Quevedo y Vallejo, a quienes no sólo aproximan experiencias vitales, sino también el deseo de trascender cierta realidad: la del sufrimiento, la del dolor ya sea por el amor o por la guerra, por el desengaño o por el pecado, por la pobreza o la desilusión, y la trascienden tan sólo en ese intercambio posible que permite la poesía. Quevedo todavía es el escarmentado ceñido por la culpa cristiana del pecado y Vallejo convierte ese sufrimiento en una posible redención humana a través de la fraternidad y del afecto. Al hombre deshabitado de Quevedo se opone con mayor firmeza ese cadáver lleno de mundo que postula Vallejo.

Los poetas hispanoamericanos son la fuente de análisis del capítulo quinto, sus afectos por Quevedo revelan diversas entradas al corpus poético del español. Si bien es verdad que existen ciertas apropiaciones para poder respaldar y autorizar canónicamente sus propias creaciones, es evidente también el profundo impacto de Quevedo en sus lectores autores. Pablo Neruda descubre España en la figura de Quevedo y retoma muchos de los temas de su mentor poético a lo largo de su extensa obra creativa. Jorge Luis Borges se apasiona por el intelecto, la lógica, la biblioteca, la lengua; Octavio Paz es seducido por las imágenes y por el transcurso implacable del tiempo. Finalmente y de forma breve, rescato la escritura del poeta mexicano José Emilio Pacheco con pronunciados rasgos quevedianos en toda su obra. El análisis se centra en dos textos publicados en el siglo XXI como un augurio de que la permanencia de Quevedo es después de los siglos todavía muy visible.

La metodología de esta tesis ha buscado recrear poéticas y panoramas estéticos en diversos momentos: en el siglo XVII, los de Quevedo; en el XIX, los de Rubén Darío y en

el XX aquellos que dominaron en España y en Hispanoamérica. Por otro lado, la crítica ha cambiado y aunque he seleccionado una teoría más tradicional, creo haber incorporado algunas vetas que permitan profundizar nuevas posibilidades de un acercamiento crítico. Si bien menciono a los precursores como una elección afectiva de los poetas contemporáneos, este trabajo está enmarcado por una teoría convencional que trabaja más con una tradición literaria de herencias, tanto en los autores como en los críticos que he seleccionado. Hay que aclarar que, si bien esta tradición se proyecta en el tiempo, los cambios más evidentes se manifiestan en una ruptura de la imitación, heredada de la época clásica. En este sentido, los temas y las imágenes recuperadas desde Darío hasta el Siglo XXI son trabajados no desde la imitación, sino desde la glosa, desde el concepto de estos temas y desde las variaciones que puede alentar una imagen poética. La incorporación de ciertos escritores fue realizada a partir de un canon parcial y muy definido que reconoce en Quevedo un cimiento poético.

El aporte de este trabajo radica en juntar en un solo texto críticas dispersas de la huella quevediana en varios autores: Alberto Acereda y Coke-Enguidanos estudiaron a Quevedo en Darío. Bellini investigó la estela de Quevedo en los hispanoamericanos Neruda, Borges, Paz, Vallejo y Carrera Andrade; Calvo Carilla a los españoles de la generación del 27, Xavier Abril a Quevedo en Vallejo, Amado Alonso tiene un hermoso estudio sobre Pablo Neruda y creo que esta tesis logra reunir un espectro más amplio de los diálogos poéticos con Quevedo en diversas épocas y lugares, además de ahondar esos estudios y encontrar nuevos paradigmas en los escritores en relación a su búsqueda poética a través de la obra quevediana. He ampliado esa huella crítica en cada uno de los escritores hispanoamericanos y he añadido a José Emilio Pacheco entre los poetas que le deben mucho a su lectura quevediana. He recuperado asimismo aquellas expresiones de filiación afectiva

hacia Quevedo, analizando producciones ensayísticas y menciones explícitas de los autores respecto al poeta español. Creo haber dilatado el contexto de resonancias quevedianas analizando la densidad del cuerpo poético y crítico, integrando añadidos imaginativos y conceptuales. La tesis logra reunir trabajos críticos aislados entre sí y crear vasos comunicantes entre ellos. Otro aporte de este texto radica en un rastreo en la contigüidad a la tradición crítica sobre Quevedo. Faltaba también un estudio más profundo respecto a la relación poética entre Quevedo y Vallejo y creo que en ese sentido abro una senda que puede ser más fértilmente explorada, pero que permite ya una entrada al estudio de ambos poetas. He añadido a la crítica tradicional que trabajó a los escritores latinoamericanos, nuevas voces, frescas y renovadas, en los estudios de Tamara Kamenszain y los de Ricardo González Vigil acerca de Vallejo o en el de Miguel Gomes relativo a Borges y Paz y su apropiación de Quevedo o los de Paola Marín sobre la relación poética entre Borges y Quevedo. También aquí puede citarse el estudio de Cecilia Enjuto Rangel relativo a las ruinas modernas en la poética moderna.

Otro aporte sustancial de mi trabajo es el incorporar la teoría barroca de las pasiones y de la fragmentación de la conciencia y del universo platónico – petrarquista y hacer un recorrido a los cambios de los afectos y la pasión en un mundo con simbologías y correspondencias propias del modernismo y la vanguardia y propias de mediados del siglo XX. Este estudio recorre la teoría afectiva desde la estela antropológica renacentista y no desde las teorías del afecto trabajadas en el siglo pasado a partir de la psicología y la biología, como lo hizo Silvan Tomkins.

Este trabajo es también una reflexión, a través de los poetas, de la condición de la vida en la que necesitamos trascender y de la muerte, a la que deseamos vencer, y es

también un acercamiento a las pasiones fraternales en un momento en el que la vejez, la pobreza, el aislamiento y la enfermedad condicionan una disidencia social forzada. Si leyéramos más a Quevedo y a Vallejo, a Neruda y a Pacheco entenderíamos mejor el mundo y la dinámica de los ciclos de la vida, del amor y de la muerte en la solidaridad humana, aquí en la residencia sobre la tierra y en el ahora.

Introducción. “Acuso mi vida” Quevedo: Entre la intimidad, el ingenio y el conocimiento de sí mismo

Todos los proyectos quevedianos parecieron estar condenados al fracaso y al desencanto: nació Quevedo el 14 de septiembre de 1580 de padres empleados en la corte y demasiado pronto se vio huérfano. Su aspecto físico, contrahecho, cojo y miope no le impidió señalar los defectos de los demás en sus poemas satíricos. A pesar de haber sido formado por los jesuitas y de haber estudiado teología en Alcalá, no llegó a ordenarse sacerdote. Aconsejado por uno de sus protectores, y ya maduro, se casó con una viuda de quien se divorciaría tres años después, desilusionado y con amargura. Como la mayor parte de los creadores de la época, luchó durante años por ser aceptado en la corte y encontrar mecenas entre los nobles; el mayor reconocimiento recibido fue la Orden de Santiago. Trabajó Quevedo como secretario del duque de Osuna en el virreinato de Sicilia, donde al parecer jugó un importante papel como negociador; sin embargo, la red protectora político-social podía ser efímera según el poder que detentara el noble y si éste perdía el favor del rey, sus más cercanos allegados también resultaban desfavorecidos. Esto es lo que le sucedió precisamente con el duque de Osuna, quien cayó en desgracia y a quien Quevedo dedica el muy citado epitafio cuyo segundo cuarteto reza: “Lloraron sus invidias una a una / con las propias naciones las extrañas; / su tumba son de Flandes las campañas, / y su epitafio la sangrienta luna.”¹

Quevedo vivió bajo el amparo de sus protectores, pero también cayó varias veces en desgracia, al punto de pasar los últimos años de su vida encarcelado. Quevedo nunca llegó a saber quién había causado sus desgracias ni las razones de su encierro, éstas fueron

descubiertas recién en el siglo XX cuando James O. Crosby señala que el delator fue el VII duque del Infantado, Rodrigo Díaz de Vivar Sandoval Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna, a quien Quevedo dedica la obra política y moral *Vida de Marco Bruto*. Crosby apunta a una carta del Conde-Duque de Olivares al Rey Felipe IV.² En una de sus últimas cartas, Quevedo manifiesta su sorpresa ante el silencio del duque del Infantado, quien no agradece su dedicatoria ni comenta la obra.

En la reclusión, sus achaques se vieron incrementados por las malas condiciones de la prisión; aislado en su vivienda, en la Torre de Juan Abad, enfermo y cansado, murió el 8 de septiembre de 1645. Su cuerpo no reposó ni en la sepultura, luego de su entierro alguien profanó su tumba para quedarse con las espuelas de oro del poeta. Su vida es plenamente barroca, con matices claroscuros y repliegues de ironía, sátira y alegría junto al dolor, la angustia y el remordimiento.

A pesar de su monumental producción, que abarca todos los géneros, desde la novela picaresca, hasta la prosa y los versos, éstos separados por categorías amorosa, satírica, burlona, metafísica, religiosa, etc., Quevedo, como buen hijo de su tiempo, “no es un pensador sistemático, y en sus obras siempre es posible advertir contradicciones e incoherencias” (Ettinghausen 561, Castro 40). Quevedo es polifónico,³ polisémico y polifacético y provoca comentarios tan dicotómicos y opuestos como si él propio o su obra misma fuesen una gran paradoja graciana; para otros escritores Quevedo en sí no adquiere en su personalidad una característica polifacética, sino que son más bien sus escritos los contradictorios. En todo caso, la complejidad de Quevedo es un hecho asumido; no en vano, Jorge Guillén comienza un poema en honor suyo con los versos: “¿Este nombre designa sólo un hombre? / Cruce genial de varios que son uno” (en Sobejano 34).

Esta confluencia que Guillén percibe en la persona, Hernán Sánchez Martínez de Pinillos la profundiza en la obra: no sólo explicando la simultánea utilización “irónica” de los elementos sagrados y profanos en algunos poemas, sino en una fusión de componentes que producen cierta hibridación a su obra (*Elementos* 185).⁴

Borges hace un recuento de las fuentes literarias de Quevedo, fuentes a las que el mismo autor argentino recurre, y que por lo tanto tan bien conoce, y evoca el amplio ámbito de la obra poética de Quevedo:

Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos, que de algún modo prefiguran a Wordsworth; opacas y crujientes severidades, bruscas magias de teólogos . . . ; gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego; urbanidades y dulzuras de Italia . . . ; variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim de Bellay; brevedades latinas; chocarrerías; burlas de curiosos artificio; lóbregas pompas de la aniquilación y del caos. (*Nuevas Inquisiciones* 61-63).

Las contradicciones críticas en torno al autor español trascienden el propio siglo XVII y se alojan en el siglo XX, ante todo en lo concerniente a una angustia que lo acerca al hombre moderno. Dámaso Alonso distingue al poeta por su “expresión afectiva”, una “intensificación” que lo aleja “de todo psicologismo petrarquista” y la “intensidad del dolor amoroso [se despliega] en sesgo de pensamiento poético . . .” es, en suma, un alma “violenta y apasionada.” (*Poesía* 497-580). Al contrario, Borges afirma que la obra del autor español no tolera “el menor desahogo sentimental”, su poesía amorosa “es insatisfactoria”, y que los poemas eróticos quevedianos son “deliberados ejercicios de petrarquismo.”⁵ Es necesario

aclarar que las afirmaciones de Borges formaron parte de un corpus crítico que no había analizado con la suficiente seriedad la poesía amorosa quevediana; según D. Gareth Walters, recién en la década de los cincuenta del siglo pasado, es que se despierta un serio interés analítico por esta rama creativa de Quevedo (ix). Lo que cabe establecer, a partir de las citas de Alonso y Borges, es el desacuerdo de las voces críticas respecto a la obra de este poeta español; la poesía quevediana no es uniforme y los elementos que intentan articularla son taxonómicamente diversos. Ettinghausen, por ejemplo, sostiene que la crítica moderna ha encarado de tres maneras el fenómeno de Quevedo: la primera persigue “por entre los avatares de su vida y obra a un Quevedo multiforme y polifacético”; la segunda busca constantes en su obra “con el objetivo último de buscar su unicidad”; la tercera considera a Quevedo como un “esquizofrénico”, “poeta bifronte”, “hombre del diablo, hombre de Dios” (en Carlos M. Gutiérrez *espada* 55).

Si existiera una figura –héroe o semihéroe, dios o semidios- de esta tradición occidental que anhelara subsumirse en un autor, éste sería Proteo, quien busca y quiere ser Quevedo. Recordemos que en la mitología griega Proteo conoce los secretos del pasado y del futuro, y aquellos que desean averiguar algo deben amarrarlo con cadenas antes de realizar sus preguntas. Proteo encadenado adopta diversas formas para poder escapar. En sus *Géorgicas* Virgilio cuenta que Cyrene aconseja a su hijo, el pastor Aristaeu, que sujete aún con más fuerzas las cadenas que atan a Proteo en cuanto éste más se contorne y más figuras adquiera su cuerpo, para así recibir respuestas a sus preguntas. Encadenado, Quevedo es simultáneamente en todas las formas, la forma o, como describe Octavio Paz: “retruécanos, enormidades, vueltas y revueltas de un genio simultáneamente impaciente y laborioso” (11); la quevediana, es una lírica que se produce en esas contornaciones que, por muy diversas

que sean, provienen de un solo cuerpo, es la “tensión humana inusitada, a veces existencial” y “complacencia en la profundización y paráfrasis de la tradición, en la búsqueda de la originalidad a través de la recreación y no de la innovación . . . lo cual quizá pueda dar razón de otra de sus constantes estilísticas: la deformación, el retorcimiento” (Jauralde Pou 539-540). El análisis de la obra poética de Quevedo es, en verdad, labor en sí misma barroca: imposible de clasificar con unicidad; es, como la describe Gutiérrez, un intento “aterrador” (*espada* 3).

Ana Maria Snell afirma que Quevedo se apega bastante a la forma tradicional, también lo dice Neruda. Góngora es más innovador, en la silva por ejemplo o en el “Romancero nuevo” (Alatorre 22) que permitió la inclusión de elementos como los estribillos en lugares poco convencionales (26) o los arrequives más complejos (28) o la supresión de sílabas (30), o el cambio que realiza en la “cuarteta”. Si bien es cierto que Quevedo también aventura sus propias experimentaciones formales y léxicas (sobre todo éstas últimas), Américo Castro afirma que “[e]l único grande e inconfesado amor de Quevedo ha sido su estilo” (40). Blecua considera que Quevedo logra crear una lengua “tan llena de modernidad [que es] cosa rara en la poesía de los siglos XVI y XVII” (12) y Borges afirma que “la grandeza de Quevedo es verbal” para terminar su artículo con la conocida sentencia de que nuestro autor “es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.” Al contrario, en su estudio sobre Quevedo en el campo de interacción político-literario, Carlos M. Gutiérrez se acerca más a Octavio Paz, quien afirma que Quevedo es un laborioso escritor, y señala que “Quevedo fue menos una literatura que un infatigable escritor de acción.” (*espada* 271).

Quevedo no tiene un carácter totalmente definido y compacto porque el Barroco tampoco lo posee. No es exagerado afirmar, que el Barroco comporta, asimismo, un carácter proteico que imposibilita su calificación de manera unívoca; desde su nombre, el Barroco da pie para reflexionar sobre lo que representa y a partir de su etimología hay un intento por definir sus propias impugnaciones: perla irregular (Carilla 15), que es, en palabras de Severo Sarduy (167), al mismo tiempo la roca, lo nudoso, el quiste, lo tumoral y la verrugoso; en esta cadena de palabras que califican el Barroco, se condensa también una adjetivación paralela a Quevedo y su obra: petrarquista, metafísico y satírico. Y en francés *baroque*, es también sinónimo de confuso y pedante (Carrilla 15).

El cisma de los cambios científicos produjo un desplazamiento singular, de la mirada a Dios se procede a indagar al hombre. En este periodo surge una necesidad de reflexión dirigida a la vida personal como a la del entorno, “el mundo está transido de subjetividad” (Rico 13) lo cual permite crear, gracias a la diversidad que resulta de la subjetividad de cada quien, un entramado de visiones que enriquecen las manifestaciones artísticas del Barroco. Y Quevedo tiene, por su personalidad y en su escritura, una individualidad muy marcada, a ella se suma lo que Maravall denomina “íntimo estado de conciencia” (96), siendo “conciencia” un vocablo de suma importancia en el poeta español y analizado por Hernán Sánchez Martínez de Pinillos como un rasgo de modernidad en Quevedo.⁶ De manera menos ontológica, aunque de forma íntima, escribe Quevedo desde su prisión en una carta fechada el 7 de octubre de 1641: “Conozco (a persuasión de mis pecados) suma piedad en el rigor: yo propio soy voz de mi conciencia, y acuso mi vida.” Y más adelante, al solicitar libertad al Conde-Duque de Olivares, escribe “Yo pido a Vuestra Excelencia tiempo para vengarme de mí mismo.” (70). La conciencia es un requisito del estado advertido, que tanto

promulga Quevedo en su obra metafísica, moral y religiosa: el hombre *advertido* es aquel que toma conciencia de sus obligaciones morales y éticas y es opuesto al hombre *divertido*.

Ya en el periodo renacentista, el hombre comienza a indagar sobre sí mismo y su naturaleza humana. El humanista Luis Vives subraya la importancia de conocerse para determinar también el sentido de nuestra existencia y las elecciones que nos llevan a conducir nuestra vida hacia el perfeccionamiento o el fracaso.⁷ La crisis adquiere una nueva connotación en el Barroco cuando se la relaciona con una transformación íntima, como un “. . . proceso de metamorfosis –cuyo sentido es pasar de la culpa y el castigo a la redención, . . .” (Del Río Parra129). Quevedo vive un periodo cortesano que en 1609 desemboca en una honda crisis espiritual a sus treinta y tres años y que da como fruto el *Heráclito Cristiano y Segunda Arpa a Imitación de David*, título que amalgama el pensamiento estoico y el sentir cristiano. Compuesto en forma de Salmos en homenaje al Rey David, autor de los “Salmos” del *Antiguo Testamento*, el *Heráclito Cristiano* tiene tres corrientes y momentos; en los primeros salmos, la confusión, espanto y enfermedad; en los siguientes predomina la distancia, la actitud de desengaño de su vida y su fugacidad y en los últimos es notable la contrición y el amor a Cristo, estableciendo una dimensión trascendente. En el primer soneto metafísico, la crisis quevediana busca una salida al dolor por medio de una transformación que revela la intimidad y glosa al salmista:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, la ánima mía;
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo.

El corazón representa las potencias del sentimiento y la anteposición del adjetivo “nuevo” enfatiza el deseo de esta transformación, también hace referencia a San Pablo que

postula un “hombre nuevo” en *Efesos* 4:22. “Desnúdame de mí” es la súplica de Quevedo en busca de la liberación de lo externo, el poeta anhela su des-cubrimiento, su desnudez para quedarse con la esencia suya, libre de las ataduras del tiempo del mundo y sus circunstancias que lo alejan de lo perenne, de lo esencial. Desnudarse tiene además un valor bisémico pues también denota emancipar, desatar la ligadura entre el alma y cuerpo, entre el espíritu y la materia. En este poema hay un eco a la “Noche oscura” del alma de los versos de San Juan de la Cruz. Continúa Quevedo: “Dudosos pies por ciega noche llevo, / que ya he llegado a aborrecer el día.” El día está relacionado simbólicamente con lo “divertido”, con lo mundano. “Haz lo que pide verme cual me veo, / no lo que pido yo: pues, de perdido, / recato mi salud de mi deseo.” La voz lírica duda de sus inclinaciones, de sus “deseos” y, por esta razón, recurre a la piedad divina para “desnudar”, para transformarlo y descubrir así, su carácter “advertido”. La intimidad está rasgada y revela su complejidad, lo íntimo, como el símbolo, se revela en el texto de manera paradójica:

Lejos de reafirmar el principio escolástico-medieval de *comunitas*, el texto barroco interpela a su lector como un individuo solitario, un “sujeto” en el sentido moderno, post-cartesiano del término (el sujeto, por ejemplo, del poder estatal, el “ciudadano”). Como dice Maravall: ‘en el mundo barroco los individuos aparecen como mónadas en el plano moral’ (411). Se predica paradójicamente el principio de una autoridad y orden social al que el individuo debe someterse y a la vez el ideal del individuo autónomo, confiado en sus propios poderes. La capacidad del entendimiento que debe resolver esta aporía es el

ingenio (recuérdese que Don Quijote es “ingenioso hidalgo”).

(Beverley *Barroco* 21-22).

El ingenio es una virtud que acompaña la moral y es entendido como un “sentido religioso de la vanidad de las cosas terrestres y humanas y un principio de conocimiento abstracto, racional” (Beverley *Barroco* 22). En el caso de Quevedo, la poesía moral es la columna vertebral de su obra. Consecuente a la verdad moral que Quevedo enfatiza en su poética en la edición que realizó de la obra de Fray Luis de León, la poesía moral es enlazada por varios críticos a ciertos poemas burlescos y satíricos, así como también a su poesía amorosa (Gareth 132); en efecto, el poema moral actúa como bisagra de unión entre géneros poéticos. Lo moral en la producción poética de Quevedo nos lleva a otro camino: del caos y el desengaño surge la solidez de un “yo” poético, social, político, humano, un “yo” que irá transformándose hasta alcanzar su cima en el Romanticismo, y que más adelante sufrirá escisiones que la vanguardia manifestará en su expresión artística.⁸

El punto de arranque de este análisis es posible gracias al tópico “soy quien soy”, que adquiere especial significación durante el Barroco por la vinculación de algunos personajes a una moral social tradicional que parte del honor de la espada o del *timor Domini* (Maravall 115-116). El vector directriz de la obra quevediana y que permite percibir en él trazos existenciales nace del postulado clásico presocrático del *gnosti te autvn o nosce te ipsum*,⁹ que es la búsqueda del conocimiento de sí mismo, el “saber del hombre empieza por un saber de sí mismo, vía primera de acceso al saber de los demás” (Maravall 136), o al resumir el ideal antiguo, escribe Emilio Carilla: “es libre el que conoce, el que puede elegir entre el bien y el mal, el que distingue su lugar en el mundo . . .” (31). Para Gracián este precepto es de suma importancia y en *El discreto* dice: “a saber, sabiéndose” y “Saber vivir es hoy el

verdadero saber.” La influencia estoica es notable en Quevedo que “le condujo a buscar una solución personal por medio de un conocimiento mejor de sí mismo” (Ettinghausen 561). Los estoicos ofrecían consuelo para el infortunio y exhortaciones a confiar tan sólo en uno mismo.

La obra de Quevedo tiene una cierta unidad y coherencia interna en lo que se refiere al pensamiento neoestoico y cuenta con tres aspectos que desempeñan un rol preponderante en su reflexión: el conocimiento de sí mismo, la idea de la desilusión o el desengaño y el pensamiento de la muerte. El conocimiento de sí mismo lleva al hombre al conocimiento del mundo y de Dios. La razón humana es un medio para conocer medularmente las cosas y para desenmascarar las falsas “opiniones” que, según los estoicos, suscitan y provocan las “pasiones” que turban al alma y le impiden hallar la tranquilidad (Ettinghausen 557-561).

Desde la época clásica y la medieval, el laberinto fue utilizado como una alegoría muy recurrente gracias a una doble lectura semántica: como la pérdida de un norte o el deambular en el sinsentido, así como el camino sinuoso, tramposo que conlleva la búsqueda del conocimiento y la de sí mismo; quien logra encontrar la salida, alcanza la gloria en un sentido cristiano o la supremacía de los conceptos morales en una visión más secular. Quevedo se adentra a su propio laberinto con la sinceridad que algunos no consiguen reconocer. Mientras que para Borges y Francisco Ayala, Quevedo oculta su intimidad, resultando en “el secreto de su personalidad” (552); para Enrique Tierno Galván es precisamente en el periodo barroco español donde se produce una co-fusión entre la cultura de su tiempo y la intimidad. Y así, es en Quevedo donde ésta apunta, siendo ella el resultado de una secularización de la conciencia religiosa (29-31). Quevedo es el único español, según Tierno Galván, que lucha “por perfeccionar su intimidad” (32), que no es sino su tránsito por

el laberinto. Esta intimidad simultáneamente elusiva, secreta y perceptible, es el corazón mismo de la figura proteica de un Quevedo encadenado a su propio tiempo. Es esta intensa búsqueda de “saberse a sí mismo” la que lleva a Quevedo a escribir su testamento lírico *El escarmiento* y a la aceptación de la angustiada interioridad vacía que lo acerca enormemente al hombre moderno. Quevedo, el hombre, está

sin centro, lleno de contradicciones: descarnado (la carne muere) pero sin alma, espiritual pero sin firme presencia divina, apasionado sin amor, con apetencia de bien pero al margen de una presencia sólida de una fe viva como salvación y consuelo, de la moral tradicional.

(Sánchez Vive 1468)

El vacío existencial, el dolor, la soledad no son los únicos recursos quevedianos que tanto llaman la atención a los creadores de siglos posteriores. Quevedo fue un hombre preocupado por el declive español y la pérdida de costumbres que en su momento habían fundado una nación. Así, en “Unamuno se continúa la herencia del Quevedo conceptista, existencial y metafísico, mientras que Machado es portador del Quevedo preocupado por la decadencia de España” (Calvo Carilla 38). Unas veces la escritura es herramienta de los agentes de poder, otras es instrumento de denuncia.

Para Jauralde Pou, al defender el patronato de Santiago en contra del de Santa Teresa de Jesús, Quevedo salía en defensa de una tradición conservadora, belicista y misógina (541); debemos tener en cuenta, sin embargo, que el tradicionalismo puede recubrir una actitud reaccionaria, aunque a la vez progresista (Jammes, nota 182), por ejemplo cuando Quevedo apunta a un retorno a los antiguos “valores” religiosos y militares

de una España que para entonces se había apoltronado en sus glorias pasadas y en una riqueza proveniente de las colonias, glorias que era más bien elusivas y engañosas.

Al igual que Gracián, Quevedo utiliza el lenguaje como una herramienta de manifestación poética, pero también de crítica, enmarcado por el tópico de *dignitas hominis*. Como en el Barroco el hombre adquiere una conciencia crítica e íntima de las crisis, esto fomenta una actitud activa, una intervención para detener o impulsar la marcha adversa o favorable de los eventos.¹⁰ Quevedo es muy consciente de esta responsabilidad y escribe en los primeros tercetos de su extensa *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimento*:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises, o amenaces miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Hoy, sin miedo que, libre, escandalice,
puede hablar el ingenio, asegurado
de que mayor poder le atemorice.

En otros siglos pudo ser pecado
severo estudio y la verdad desnuda,
y romper el silencio el bien hablado.

Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,
que es lengua la verdad de Dios severo,
y la lengua de Dios nunca fue muda.

La interpelación del poeta al estamento del poder es algo que, sin duda, cautivó a los escritores de las primeras décadas del siglo XX, quienes también sintieron la amenaza del poder autoritario o las persecuciones y para quienes sólo la muerte podía limitar sus denuncias, como escribe Neruda en *Canción de gesta*: “Y no hay fuerzas que puedan silenciarme / salvo la triste magnitud del tiempo / y su aliada: la muerte con su arado / para la agricultura de los huesos.”

También es Neruda quien lo recuerda en su *Viaje al corazón de Quevedo*:

Los martirios de Quevedo, sus prisiones y sus duelos no inauguran, pero sí continúan la persecución a la inteligencia humana en que el hombre se ha adiestrado desde siglos y ha culminado en nuestros últimos desgarradores años.

El contexto político, social y económico en el que se desenvolvían los poetas de principios del siglo pasado es también de precariedad y angustia. Sobre ellos se ha cernido la Primera Guerra Mundial, la dictadura, la inestable situación de la España de entre guerras, el inminente estallido de la devastadora guerra civil. Todas estas amenazas y crisis modernas permiten, como en el tiempo de Quevedo, aunque con sus variantes obvias, una profunda introspección, toma de conciencia y de partido y una profusa creatividad poética innovadora, re-novadora, y permitieron también la pervivencia de Quevedo en el siglo XX:

Evidentemente, las relecturas de Quevedo encuentran su caldo de cultivo y ferviente justificación en la crisis de valores del siglo XX y, especialmente, en el ambiente existencialista de antes y después de la guerra civil. Será en la posguerra cuando su impronta se deje sentir en la creación literaria con tanta intensidad que apenas se puedan

encontrar hasta la década del sesenta escritores, y especialmente
poetas, ajenos a su influencia. (Calvo Carrillo 17)

El influjo quevediano es “constante y soterrado” (18) y en Quevedo los escritores del siglo XX encuentran lo que buscan, ya sea el escritor político, el moralista, el de la decadencia, el conceptista, el surrealista, el romántico o el existencialista.¹¹ Y siempre hallan el corazón dolorido y angustiado de Quevedo.

Capítulo I: Herencias del Barroco

Variadas son las sendas que nos llevan al Barroco. Es posible concebirlo como una estética compleja que opera con elementos elípticos, de doble metáfora, de claroscuro, de contornos borrosos y que espacialmente demarca una fachada y un interior complejos que pugnan por sobreponerse o canibalizarse, como sugiere Deleuze;¹² o el Barroco puede asumirse como un tiempo histórico determinado por circunstancias sociales, económicas y religiosas, planteadas, entre otros, por el estudio clásico de Maravall; o se le adjudica una función operativa tal y como lo reflexionan Deleuze o Sarduy. O lo aceptamos como una categoría o como un quiebre que reordena la sociedad y la producción literaria; al haberse interrumpido el mundo de la representación, éste se escinde y subraya la relación entre el dinero (el metal, la riqueza) con el saber (la reflexión, la cosmología) produciendo un paralelismo entre la circulación del dinero y el de la palabra, como lo estudia Foucault, y que podría ejemplificarse con *El Licenciado Vidriera* de Cervantes; al recobrar la cordura, el Licenciado Vidriera se convierte en el Licenciado Rueda, cambia de nombre y su creatividad y lucidez se ven contaminadas por las premuras económicas y “[n]o se le permite convertir un lenguaje humanístico-universitario en una actividad rentable” por ende “[m]uere por las armas porque no podía vivir por las letras” (Sieber en Cervantes *novelas* 13). Otro ejemplo de la circulación del dinero se halla en la famosa letrilla satírica de Quevedo:

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
Poderoso caballero

Es Don Dinero.

Siglos más tarde, Octavio Paz retoma el tema en un poemario marcadamente quevediano y con claros signos barrocos: *Calamidades y milagros* (1937-1947) y escribe en la cuarta parte del poema “Entre la piedra y la flor” una glosa de Quevedo así como de esa herencia barroca que insinúa lo económico y el dinero por encima no sólo ya del saber y de lo reflexivo como fue interpretado antes, sino como un descuartizador del tiempo mismo:

El dinero y su rueda,
El dinero y sus números huecos,
El dinero y su rebaño de espectros.
...
El planeta se vuelve dinero,
El dinero se vuelve número,
El número se come al tiempo,
El tiempo se come al hombre
El dinero se come al tiempo.

Lo cierto es que en el Barroco germinan elementos que sentarán las bases de continuas reflexiones que abarcan hasta el presente siglo y que venían manifestándose desde la herencia hispanolatina de Séneca, Lucano y Marcial hasta los poetas de los cancioneros medievales de fines del Siglo XV y comienzos del siglo XVI; desde los místicos del Siglo XVI como Santa Teresa y San Juan de la Cruz hasta la lírica folclórica. Signados por la muerte, que es presencia viva en los temas que el Barroco hereda y piensa, estos elementos adquieren forma en sus diversas manifestaciones artísticas y, al ser espacio de continuas fricciones, el Barroco extiende su sombra y su luz más allá del tiempo histórico que lo enmarca, se extiende tanto que él mismo no puede abarcar sus proyecciones pero está en continuo planteamiento de nuevas inquisiciones.

El Barroco es época de grandes contrastes también en la ciencia, que se aloja en los extremos de su propio cuerpo de análisis. Newton quiebra los límites mentales al exponer su comprensión astronómica de lo infinitamente grande. Mientras tanto Leibniz explora en las matemáticas el infinitésimo, aquello infinitamente pequeño, punto metafísico, físico y matemático al que denomina mónada. Si, como afirma Eugenio Trías, en el genio musical de Bach se producía una réplica a los filósofos y científicos barrocos (*Canto 94*), en la literatura se manifiestan también las corrientes y los temas que definen el siglo.

Finalmente, del Barroco debemos recuperar del Barroco, la cualidad de trascender su propio tiempo. Si deseamos realizar una lectura lineal y cronológica que persigue, en palabras de Laurence Le Bouhellec, un orden normativo del mundo y del discurso del mundo, gracias precisamente a la influencia del Siglo de las Luces y de la modernidad que intentan ordenar el saber de manera metódica y científica, estaríamos entonces haciendo caber a la fuerza los textos dentro de un orden sistematizado; sin embargo, el pliegue deleuziano que insiste en plegar, desplegar, replegar permite llevar la razón hasta un “punto de inflexión” que dirige su mirada hacia ese Barroco que desborda todo límite (489-498).

I.1. Incertidumbre y paradoja

El Barroco no sabe lo que quiere. Esta afirmación de Eugenio D’Ors podría desencadenar otras preguntas, por ejemplo: ¿sabe el Barroco lo que no quiere? O ¿quiere lo que no sabe? En el enlace de ambos verbos, saber y desear, se encuentra la veta más profunda de indagación de lo que la misma afirmación quiere postular. No saber lo que se quiere implica, por otro lado, la imposibilidad de señalar una forma, una idea, una apariencia o una sombra en concreto, como escribe Quevedo en un soneto amoroso:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;

paso luchando a solas noche y día
con un trago que traigo entre mis brazos

Es la imprecisión la que se vuelca sobre el Barroco, quizá por una quietud que el mismo Barroco rechaza. No obstante, y al mismo tiempo, es una época donde se ejercitan mecanismos de poder y control que intentan imponer una cierta inmovilidad. El desplazamiento, rebelde al orden establecido, parece extender su pátina en la visión barroca; para entonces la ley del movimiento uniformemente acelerado de Galileo era ampliamente conocida y la época misma parece contagiarse de esta corriente en caída. Este flujo exige ser observado, hay que recordar que este periodo se caracteriza por recuperar la imagen del mundo como un gran teatro. Si el Siglo de Oro escribe para la mirada, como afirma Frederick A. Armas, un ojo inquieto es el que lee, pero también observa diversas situaciones así como un continuo ir y venir de personajes, concentrado todo, si es que puede concentrarse, en el movimiento. No se trata de un devenir en ese momento, pero sí de un ajetreo incesante, un vitalismo que lleva a esa dispersión que contagia al ojo mismo en su intento por capturar ese movimiento descentrado aunque contenido y enmarcado por las cuatro esquinas de una plaza o del soporte del andamio donde se representa la obra vital; el movimiento de la corte es tan poco aprehensible como el de la plaza.

Esta búsqueda doble, de lo que se desea y de lo que se quiere saber, siembra la pauta de un continuo contrapunto entre las fuerzas de la pasión, de lo desconocido y un saber ordenado y lógico o en lo que Ranciére denomina *pathos* y *logos* en *El inconsciente estético*. Según Ranciére, será únicamente una fuerza la que domine o marque el paso de una época. El *logos* determina un saber ordenado, clasificado y lógico, inteligible, mientras que el *pathos* representa una fuerza llevada más por el impulso del inconsciente y el desorden y por

tanto se presenta como ininteligible. Entre ambas se produce históricamente un vaivén y casi como una asociación inconsciente, podríamos imaginar a Galileo observando el movimiento fluctuante de una lámpara, que inspirará la construcción del péndulo como regulador del tiempo en los relojes, objeto muy importante en el Barroco y retomado por los poetas de la generación del 27.

El Barroco, en esa constante circulación, vive para el dominio del *pathos*. Quevedo observa todo: el declive de la España imperial, la apropiación de la plaza pública por el pícaro, los rasgos físicos descomunales, la vejez, lo pecaminoso, los altibajos de los nobles, los soldados sin empleo. El escritor observa e intenta organizar, en el folio y en la materialidad de su lenguaje, esa pulsión ininteligible bajo un orden, bajo un *logos*, bajo un dominio de la palabra.

Al contrario, a principios del siglo XX, el escritor vive inmerso en un momento histórico que intenta colocarse a sí mismo bajo un marco ordenador: luego de la Primera Guerra Mundial y la institución del comunismo en Rusia, surgen nuevas corrientes políticas que quieren organizar y determinar el mundo, ceñidas por una visión futurista y mecanicista de la sociedad. La vanguardia es una rebeldía que explora la pasión y en medio de ese *logos* impuesto en el intento de ordenar el mundo, los poetas desordenan las palabras,¹³ se abre al caos y al azar. Los escritores del siglo pasado retoman el movimiento, ése desplegado en el Barroco, y lo vinculan con la caída, con las postulaciones de Galileo y la impronta de Newton: la caída tiene un centro gravitacional, la tierra, y hacia ahí parecen dirigirse ellos en un movimiento en fuga.

El carácter complejo del Barroco lo define Baltasar Gracián en la permanente mutabilidad de la luna. En el acápite 134 de su *Oráculo manual y arte de prudencia*, escribe:

“Es doblar el vivir. No ha de ser única la dependencia, ni se ha de estrechar una cosa sola, aunque singular: todo ha de ser doblado y más las causas del provecho, del favor, del gusto” (189). Los elementos contradictorios y de profundos contrastes se manifiestan en pareados opuestos que se producen de forma simultánea: individualismo y tradicionalismo, autoridad inquisitiva y libertad, mística y sensualidad, teología y superstición, guerra y comercio, geometría y capricho,¹⁴ el Barroco supone también un miedo al orden establecido antes de una ruptura inevitable, de un caos que lleva a la fragmentación y el derrumbamiento, a la desintegración (Vidal 22); y, sin duda, el Barroco es asimismo una respuesta artística a las crisis sociales, políticas y económicas. Bruce W. Wardropper sugiere referirse a este periodo español en plural y cuestiona el uso del término “barroco”, útil únicamente cuando se refiere a un *Zeitgeist* o espíritu de la época que se aplica a un estilo y una ideología (7). Este “*concepto de época*” (Maravall 34) se manifiesta en ciertos tópicos recurrentes del Barroco, como la locura y la nostalgia por el paraíso perdido, el concepto de tiempo y espacio, la soledad del hombre, la comunión con la Naturaleza y con Dios, el escarmiento y el conformismo, todos ellos percibidos de forma cotidiana y simbolizados en el ejercicio de la escritura, aunque también se desata el dramatismo, el movimiento, la acumulación ornamental y en el arte se procura la forma abierta, la profundidad y el claroscuro (Carilla 16-17), el contraste entre la apariencia y la realidad que confluyen en el desengaño, como lo atestiguan los versos de Quevedo:

Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos;
búrlame, y de burlarme corre ufana.

y son perceptibles asimismo en la vida cotidiana como expresa Quevedo, en tono trágico y grave, cuando escribe a su amigo de Oviedo poco antes de morir:

Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas; y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, ni sé si se van acabando, ni si se acabó. Dios lo sabe: que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura. (Quevedo *Epistolario* 502-503)

En efecto, la palabra y el concepto adquieren una naturaleza ambigua, que reflejan un mundo desquiciado, lo cual da pie a otro tópico predominante de la época: el mundo al revés. Esto lo trabaja Quevedo sistemáticamente, no sólo en los poemas festivos, sino también en sus ensayos más reflexivos y filosóficos. En “A Apolo siguiendo a Dafne”, cuya primera estrofa hace burla de ambos personajes míticos, leemos:

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga de canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

También en *La hora de todos y la fortuna con seso*, Quevedo presenta a los dioses mitológicos bajo una luz degradante y vulgar.¹⁵ En contraste con el Renacimiento que propugnaba la armonía, el equilibrio y la serenidad y que en el arte se caracteriza por lo lineal, la forma cerrada, la superficie plana y la claridad, en el Barroco, el estilo literario se inclina por un rechazo al lenguaje ordenado y disciplinado como el que se había heredado de Cicerón. El gusto estético incursiona hacia una literatura emblemática, versos de palabras cortadas, lienzos inacabados o difuminados o incluso por una arquitectura “que elude sus precisos contornos” (Maraval 424) y es el lector o quien contempla un cuadro, debe

mentalmente completar la obra. Al recurrir al ingenio tanto del artista como del espectador o lector, la agudeza es uno de los rasgos más definitorios del Barroco y Baltasar Gracián es su teórico. En 1642 publica *Arte de Ingenio. Tratado de agudeza*. La segunda edición que ve la luz en 1648 lleva por título *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián se refiere a las paradojas como “monstruos de la verdad” (338) y más adelante afirma: “Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos: consisten en una propuesta tan ardua como extravagante” (339). Según Gracián “[p]ara el concepto paradojo se requiere también el fundamento de alguna circunstancia especial que favorezca y de ocasión al extravagante discurso” un hilo conductor al que vuelve más adelante “[h]ácese, pues, reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tómake della ocasión para el atrevido discurrir” (339). De estas afirmaciones hay que subrayar que para la construcción de la paradoja existe la necesidad de un anclaje metatextual, es lo que Gracián denomina la circunstancia especial. También hay que resaltar la naturaleza monstruosa de la paradoja, su extravagancia, su atrevimiento; es decir que el concepto paradojo al ser atrevido, denuncia; al ser extravagante, invierte los valores, y su condición de monstruo señala el umbral de espacios difuminados, de categorías poco claras, *claroscuros*, del Siglo de Oro español. La agudeza es el resultado de un ejercicio que depende de “tropos y figuras retóricas” para “exprimir sus concetos” (Gracián 233).

Gracias a la práctica poética de la paradoja y el ingenio, el signo lingüístico adquiere durante el Barroco un carácter oximorónico. No es una novedad concebirlo de esta forma en su propio eje temporal, por ejemplo Eugenio D'Ors se refiere al eón barroco¹⁶, Ana María Snell escribió sobre las escisiones del signo en Quevedo y tanto R. de la Flor como Sarduy en sus estudios sobre el Barroco mencionan la naturaleza paradoja del signo de esta época. Y

aun con mayor lucidez, Dámaso Alonso analiza la relación del significado y el significante saussuriano y agrega que un significante “no siempre lleva un concepto” y que por lo tanto “puede representar dos o tres conceptos simultáneamente, como ocurre en la metáfora . . .” y agrega “[q]uien no entiende esto no comprenderá nada de gran parte de la literatura del Siglo de Oro” (22). El germen principal de este símbolo paradójico es el que nos llega desde el siglo XVI con el misticismo y en particular con San Juan de la Cruz, quien desarrolló en la prosa explicativa de sus versos, y en ellos mismos, una teoría del símbolo. En su poesía mística se combinan elementos paradójicos que intentan explicar la comunión con Dios (Alonso 22, Ettinghausen 349-373, Ynduráin 39, Nieto 38).

El diálogo entre barroco y vanguardia se funda en ese signo paradojo que en la Edad Media va asomándose de forma velada y que irá ganando fuerza y haciéndose visible en el Siglo XVII. Obras como *Cárcel de amor* (1492) o *Arnalte y Lucenda* (1491) de Diego de San Pedro o en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores (escrita entre 1474-1475 y publicada veinte años después) y más adelante *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas ponen de manifiesto un umbral ambiguo donde las representaciones simbólicas religiosas comienzan a alterar los significados: el amor cortés alterna su discurso entre los valores religiosos y los amorosos y pone en evidencia el cuerpo violentado, por amor o por venganza.¹⁷ La secularización de los términos cristológicos y religiosos no comienza en el modernismo y la vanguardia, sino en el Medioevo¹⁸ en las obras de ficción sentimental y muchos poemas de Cancioneros, así como en la poesía mística española. Aquí se inicia un signo borroso que va definiéndose en el Siglo XVI pero ¿de dónde nace este signo? Quizá de la necesidad de hallar en la lengua un lugar de exilio críptico, donde el converso puede manifestar sus inquietudes. O quizá de un horizonte judeocristiano que comienza el lento proceso de

debilitarse y precisa de un nuevo orden de paradigmas simbólicos. O tal vez, como sugiere Onfray (23) nace de un anhelo de desviar la pulsión de muerte, ubicua en el Barroco, y de anular o dispersar su negatividad.

En todo caso, consolidados durante el Barroco, los tropos utilizados serán los más distantes u opuestos entre sí, cabría decir que las fragmentaciones y hasta contradicciones en Quevedo, como en el periodo histórico del siglo XVII en España, se nutren y hacen de la agudeza su principio, que debe ser entendida no sólo como expresión literaria, sino también como un ejercicio metatextual que permite sobrellevar el caos, el desengaño, la desilusión y lo contradictorio. Lo importante en la literatura barroca es el “procedimiento metafórico destinado a reunir cosas que son conceptualmente diferentes” lo cual en la visión del mundo barroco es la representación de la *coincidentia oppositorum* que fomenta la antítesis y la yuxtaposición (Wardropper 16), que no es sino una intensificación de los temas renacentistas y que producen en este tiempo un choque entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Andreu Celma 92). Las metáforas son comprensibles únicamente en un contexto determinado y gracias al ingenio del lector que realiza una interpretación, pre-gestáltica, como al cerrar imaginariamente las formas geométricas o al concluir las palabras con las sílabas faltantes. El propósito del conceptismo es usar el <<ingenio>> con <<agudeza>> para producir <<conceptos>> que trascienden el juego de palabras y que resultan, a veces, en toda una gama o serie de metáforas, y abarcando desde la simple comparación hasta las más complejas alegorías (Wardropper 15-16). Serán precisamente los poetas del siglo XX, quienes retomen esta posibilidad poética, llevándola al extremo en los movimientos vanguardistas.

La verdad no se encuentra en las cosas que vemos, sino en la manera en la que se representan en la literatura, glosa Crosby a Quevedo en su introducción a la edición de *Sueños y discursos* del poeta español (25), y es en este sentido que se hace evidente, a través de la producción literaria, la importancia de la paradoja en todas sus expresiones artísticas, sociales, económicas y hasta políticas del Barroco. La paradoja puede ser, como en el misticismo, un elemento crítico y revelador al mismo tiempo (Nieto 38); desplazada del lenguaje místico, la paradoja no pierde esa doble naturaleza de transparencia y enigma que desvela y oculta. El símbolo se constituye, como en los versos místicos de San Juan de la Cruz, en uno paradójico, pero al secularizarse mantiene su esencia contradictoria en un periodo de transición y, simultáneamente, de refuerzo de estamentos y valores tradicionales. Se produce un desarrollo curioso de inversión en el siglo XX, pues las paradojas caracterizan lo barroco, “fenómeno esencialmente ambivalente” (Beverley *Barroco* 11), este procedimiento se repite en el modernismo y la vanguardia, tanto así que a principios del siglo XX, en un intento de humanizar lo divino, se recurre a términos cristológicos o bíblicos en el discurso poético y, por ende, al cargar al signo secular de un significado que no le corresponde pero que lleva en sí mismo la carga semántica del vocabulario religioso, adquiere una nueva significación. Veamos un ejemplo: al buscar una “poesía pura” se emparenta la creación poética con la religión y su descripción adquiere rasgos místicos, como los presentes en la poesía de San Juan de la Cruz. En el año 1925, en su discurso ante las Academias, el abate Bremond afirma que la poesía pura es “es más bien una música, pero una música conductora de un efluvio que llega a lo más íntimo del alma” (en Calvo Carilla 49). El siglo XX se alimenta de conceptos más románticos, unidos a la mística. “La poesía pura es un *recogimiento mágico* para emplear la expresión de los místicos; una *llamada*

interior, pero confusa (Wordsworth); un *calor santo* (Keats), por la cual todas las artes tratan, cada una por sus medios, de unirse, cuando hacen poesía, a la plegaria” (en Calvo Carilla 50). Por otro lado, es notable la influencia de San Juan de la Cruz y del misticismo en relación también al descubrimiento del vacío en el siglo XVII y que adquirirá una dimensión particular en la voz del *otro*.¹⁹ Es en el Barroco que se descubre que el aire pesa y el vacío existe, esto gracias a los experimentos de Torricelli (1644) y de Pascal en 1648, y por Bruno, quien trabaja más este concepto al punto de que se considera que el descubrimiento del vacío se produjo en 1580 (R. de la Flor *Barroco* 64). Irónicamente, este concepto de vacuidad,²⁰ extendido en la ciencia y en las artes, busca su contrapeso en un antropocentrismo muy marcado en el Barroco. Predomina la idea del hombre como un universo en miniatura y, por ende, la dificultad y a veces el desengaño que entraña el conocimiento de sí mismo. Así como Gracián insta al autoconocimiento, que es tema que trabaja el Barroco, la preocupación helénica sobre la relación entre el hombre y el mundo profundiza este vínculo y se manifiesta en el hombre como semblanza del universo, al mismo tiempo que el universo se humaniza (Rico 12-13). Macrocosmos y microcosmos dialogan en los cuerpos celestes, como en el cuerpo humano y generan reflexiones, entre otras, aquellas que giran en torno a la presencia de Dios, aquello que se matiza como una física moralizada (Rico 42) que proviene de una herencia platónica; por ejemplo, el alma como la cuerda de una lira, dividida en términos armónicos y paralela a una sociedad ideal: la república emula al mundo y viceversa y se imitan la formas del universo (Rico 21). Con el cristianismo estos conceptos adoptan su centro gravitacional en Dios, sin embargo la influencia aristotélica va definiendo la comprensión del hombre y del mundo, el cosmos no puede cifrarse en el mundo y la analogía dejará de ser perfecta. No todo es un reflejo

especular, sino que se fundan ejes como los considerados por los estoicos que tanto influyeron en Quevedo: el microcosmos y el macrocosmos demarcan las encrucijadas entre la física, la moral y la religión (Rico 24, Ribas Massana 31-37). El movimiento, tan presente en el Barroco, deja entrever el legado antiguo del microcosmos y el macrocosmos y objeta la eternidad del movimiento al reconocer la necesidad de sosiego en el hombre. De esta manera, el movimiento anuncia también, por contraste, la importancia del silencio y del recogimiento.

El Barroco está anclado en la coyuntura donde se produce la transición del feudalismo al capitalismo; es un tiempo de marcados cambios que exige un replanteamiento de conceptos que estructuran la sociedad. Por otro lado, la ambigüedad impide asimismo, tener una visión clara del lugar que ocupa la literatura, ya que ésta aloja en sí misma todo aquello que las orillas pretenden ocultar y, paradójicamente, al hacerlas visibles, las neutraliza, de manera que no puedan articularse o manifestarse fuera de la textualidad; en este sentido, el Barroco se renueva y da voz a la marginalidad, al otorgarle ese espacio, está sometiéndola, limitándola a los márgenes del papel y la escritura. El signo oximorónico permite a su vez un no-lugar, un “espacio imaginario que puede existir sólo en el texto literario” (Beverley *Barroco* 6) y si el Barroco incorpora estos elementos es en parte para evitar su articulación en la realidad como contracultura (21).

La ambivalencia de este periodo, simbolizada en ese movimiento de la plaza y de la corte, produce una reacción opuesta, la del repliegue en un espacio que no sea público, donde el silencio y la reflexión se vuelven elementos activos. Al renovar la afirmación de los valores humanos, el “Renacimiento coloca al hombre en el centro del universo”, y en su estudio sobre la dignidad del hombre, Pico Della Mirandola despliega el concepto

renacentista de un hombre nuevo, uno que “se hace y que es conciente de este hacerse” (Andreu Celma 91). En suma, el hombre se forja a sí mismo, sin embargo, hay que evitar caer en los anacronismos, la individualidad barroca dista mucho de la moderna, o en palabras de Dámaso Alonso: “Esta concepción del hombre no triunfará (ya muy variada) sino en el siglo XIX y, sobre todo, en el XX. Sus hijos, sus criaturas, somos aún nosotros” (*Góngora* 228). Para Alonso, la individualidad requerirá, con el pasar del tiempo, la agudización de una inevitable dosis de dolor que no solo es ya colectiva, sino que se enraíza en el sentir del individuo. Escrito en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y sin cicatrizar aun las heridas de la Guerra Civil Española (1936-1939), el fragmento de Alonso citado a continuación inaugura un estudio sobre el poeta místico del siglo XVI, San Juan de la Cruz:

¡Qué bien florece este Valle de Lágrimas! Siglo tras siglo, una humanidad doliente y una eterna hermosura, indiferente al dolor. El orgulloso, rudo, tristísimo progreso mecánico no ha logrado sino hacer más universales las heridas. Y hoy día, en cualquier ciudad de los hombres el dolor y el espanto laceran el corazón, como en la aldea más tenebrosa azotada por la plaga, el hambre y la guerra, allá en el fondo de las edades. (Alonso, *Ladera* 15)

Esta reflexión hace del dolor un guardián de los tiempos, sin embargo en la modernidad éste ha descubierto paradojas: los logros de la humanidad poseen un lado oscuro: las tinieblas de su alcance, son más densas y terribles y más incomprensibles también. Del dolor colectivo de una aldea “en el fondo de las edades”, el espanto hiere el corazón del individuo. Perdidos los lazos que había

impuesto la tragedia griega, del dolor con el destino, la soledad del individuo moderno es atroz.²¹ Los atisbos de esa individualidad desamparada y acongojada se perciben ya en el Siglo de Oro español, cuánto más áureo y reluciente, más revelador del hombre como “descaminado, enfermo, peregrino” en los versos de Góngora. Y en suma, el Barroco constituye para algunos críticos la fundación de la modernidad²² o, al menos, una “prefiguración” de un orden que regirá las sociedades en los siglos que le siguieron. En este sentido “el barroco es la primera forma cultural de lo *moderno*, incluyendo la ‘literatura’ como institución social. De ahí que el ‘crítico’ y la crítica literaria sean también en cierto sentido invenciones del barroco (generadas por la misma dificultad y novedad del texto barroco) y su legado a la cultura burguesa actual” (Beverley, *Barroco* 27). Así, en el caso de Quevedo, la impresionante interpelación al lector en el discurso del *Infierno*; adelantándose al “hipócrita lector” de Baudelaire en el siglo XIX, Quevedo llama a su destinatario “endemoniado e infernal lector” en 1608:

Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos, para que o me persiguieses; y ya desengañado quiero hablar contigo claramente. Este discurso es el infierno. No me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que haya en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. (192)²³

No sólo hay claras vetas de modernidad en este prólogo, sino la constancia de que el texto se sobrepasa a sí mismo: “Este discurso es el infierno”. Las palabras

hacen del texto una revelación de su significado más profundo y de su aspecto material. Las herencias del Barroco se manifiestan entre el placer de la invención, de la escritura, del juego y la paradoja y la desorientación y congoja de vivir en un mundo cambiante y reversible que amenaza proyectar sus sombras y sus maldiciones en la escritura. Una muestra de la proyección en el tiempo de este prólogo, también se aprecia en Borges, quien en *Fervor de Buenos Aires*, escribe el prólogo “A quien leyere”:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíname el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo el redactor. (*Obra poética* 15)

I.2. Herencias literarias y el quiebre moderno quevediano

El concepto de precursor, tal como lo expone Borges en el texto “Kafka y sus precursores” de *Otras Inquisiciones* (1951), permite percibir sendas de filiaciones en la obra de un escritor, algunas poco comunes al ser elecciones afectivas en relación a la escritura del pasado y que, en palabras de Borges, modifican la condición tanto de un tiempo ya sucedido, como la del futuro; para el crítico literario postmoderno, Harold Bloom, esta selección puede considerarse un lazo afectivo o, al contrario, puede resultar en una batalla con los precursores para liberarse de su influencia.²⁴ *Precursor* es un término a ser desbrozado más adelante puesto que es descontextualizado al analizar el modo en el que los escritores a partir del Renacimiento y más adelante abordaban su propia escritura en base a una apropiación de la herencia literaria. Sin embargo, quizá estas nociones comenzaron a germinar en el siglo XVII al producirse un sutil quiebre en el ejercicio desplegado por los

escritores en torno a la Retórica. Para comprender el impacto de las herencias creadoras en Quevedo y por ende en la literatura hispanoamericana hay que considerar que el Barroco se distingue por alterar la *imitatio* clásica por una mayor libertad en la invención frente a las fuentes. La lectura e imitación de los autores clásicos y antiguos era imprescindible para realizar una formación literaria que demostrara la destreza en el ejercicio poético de la imitación, la glosa y el intento de superar la maestría de los consagrados. Quevedo asimiló plenamente el legado literario de su tiempo, que definía no sólo la escritura, sino también una concepción de mundo, de pensamiento y constituía casi un *modus vivendi*; esto fue muy común: “lo barroco se trasladó de un estilo artístico a un estilo de pensar y vivir” (Batllori 101); como ejemplo, se puede citar la discusión escrita que mantuvo Quevedo contra los Escalígeros, no sólo por divergencias religiosas, sino también porque estos últimos favorecían a Virgilio antes que a Homero, algo que al poeta español le parecía insostenible de afirmar.²⁵ Hay que recordar que los conceptos son desechables para Quevedo si no pueden aplicarse a la vida cotidiana.²⁶ Concebir el pensamiento y el arte como una responsabilidad que debe asumirse para encauzar un crecimiento individual y asumir una responsabilidad social fue retomado siglos más tarde por las vanguardias en su deseo de moldear, con sus propias vetas, una realidad distinta.

Los estudiosos de la obra quevediana, como Blecua, Alonso, Carilla, Lida, Parker, Sobejano, Sánchez M. de Pinillos, entre otros, reconocen de inmediato las fuentes y antecedentes literarios en la escritura de Quevedo y encuentran huellas de la literatura grecolatina y la mitología, del amor cortés del siglo XV, del neoestoicismo tan caro para Quevedo, de los estudios bíblicos y patrísticos; del misticismo y ascetismo español, por ejemplo en la edición de Quevedo de las obras de Fray Luis de León;²⁷ existen también

huellas del humanismo europeo, Quevedo escribió un prólogo a la traducción española de la *Utopía* de Tomás Moro e insertó parte de una traducción suya en la famosa *Carta a Luis XIII*.²⁸ Asimismo se perciben en sus poemas huellas del petrarquismo, de la contracultura de la germanía y la picaresca, hay que recordar que Quevedo es el autor de la obra narrativa picaresca *El buscón*. La creación poética es una “historia de préstamos y superaciones”, sin embargo los poetas más auténticos, “son los que dan mucho más de lo que reciben” (Carilla, *Quevedo* 195) y es, en efecto, esta característica de diferenciación y de plenitud la que distingue a Quevedo.

En la introducción a la *Obra Poética* de Quevedo, Blecua apunta las fuentes clásicas quevedianas y llama la atención sobre la fuerza creadora que transforma y supera la mera imitación para otorgar al poema una sensación de inmediatez en el tiempo. El clásico estudio de Dámaso Alonso sobre Quevedo también desgrana los antecedentes literarios en la obra del poeta español, aunque resalta que éste logra imprimir en su obra una fuerza afectiva, una pasión, una intensificación que renuevan la creación poética imitada y le dan un sabor de modernidad que el modelo original carece. Es por esta razón que la fuerza de la escritura de Quevedo nunca perdió actualidad; no sucedió lo mismo con Góngora, cuyo legado fue muy admirado e imitado durante el periodo colonial en tierra americana y representó en Hispanoamérica un estilo ligado al criollismo dominante y culto; su poética se extendió hasta bastante después de su muerte en 1627, por ejemplo con el *Apologético a favor de Luis de Góngora* (1662) de Juan Espinosa, el Lunarejo, en el Virreinato del Perú o el extenso poema *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España. Sin embargo, con el tiempo, la influencia gongorina se va diluyendo hasta que llega su reconocimiento, primero con Rubén Darío²⁹ al finalizar el siglo XIX y luego, de manera

más amplia, de la mano de la generación del 27 en el siglo XX, tres siglos después del nacimiento de Góngora. Más adelante en la exuberancia de la palabra, Góngora será una importante influencia en el Caribe. A propósito del tricentenario de Góngora, José Luis Calvo Carilla aborda en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* un nuevo punto de vista que sitúa a Quevedo en un lugar central del homenaje gongorino. Es de entrever que en su modernidad, Quevedo llega más allá del juego lúdico de las palabras o de las metáforas de varias dimensiones y logra que la sensibilidad del siglo XX comprenda muy bien sus pasiones literarias y sus sufrimientos particulares. Son los escritores de las primeras décadas del siglo XX los que proyectan sus temores y sus exigencias en la obra de Quevedo; podría afirmarse que se produce un efecto especular entre las creaciones del Barroco español del siglo XVII y las del umbral del siglo XX.

Existe en Quevedo una ubicua modernidad que atraviesa toda su obra. Algunos rasgos característicos de la obra quevediana, tales como la presencia de determinadas condiciones sociales y políticas, por ejemplo la derrota de la razón frente a la guerra y los intereses de los poderosos fomentan esa percepción de modernidad; sin embargo, su médula moderna se percibe más allá de aquel contexto de declive de un sistema político dominante o de notables cambios sociales y son varias las vetas que lo acercaron al siglo XX y que hacen de Quevedo un escritor que a los albores del siglo XXI conserva su fuerza poética. Existe, al menos, un cintillo de elementos que define su modernidad, y todos ellos subrayados por una intensidad que todos los estudiosos coinciden en mencionar. Estos cinco elementos que anclan la obra quevediana en un sesgo de modernidad son el afecto, la contención de los sentimientos, la intimidad, la pugna consigo mismo y el tratamiento del binomio vida-

muerte. Estas reflexiones producen además la sensación de vacuidad en el sujeto y la fragmentación del yo. Veamos cada uno de ellos con detenimiento.

Es importante considerar que Alonso incorpora el término “afecto” con la connotación que tiene ese vocablo en el siglo XVII y no desde nuestro tiempo. La cantidad de acepciones de este término permite además inquirir más hondamente en algunas palabras elegidas por Quevedo y que tienen que ver con el cuerpo, como médulas o venas. Alonso no pudo haber encontrado un calificativo más adecuado que abarca el siglo de Quevedo y se extiende hasta nuestros días. El *Diccionario de Autoridades* define “Afecto” como la

Pasión del alma, en fuerza de la qual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos à amar, ò aborrecer, à tener compasión y misericórdia, à la ira, à la venganza, à la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre. (102)

Afecto también se comprende, en términos médicos como “algunas pasiones o enfermedades del cuerpo: como afecto de calentura, de pecho ù de nervios.” (103).³⁰ En un plano estético, afecto es “[e]n la pintura [...] aquella viveza con que representa la figura en el lienzo la acción que intentó el pincel. Llámese también expression.” (103)

En las tres entradas del diccionario se condensa lo que es, para Alonso, la poesía de Quevedo: una fuerza interior que expresa todos los sentimientos posibles del hombre, las manifestaciones corporales del estado del alma, y el resultado de la expresión estética; estos elementos también permiten percibir a Quevedo “como un poeta extraordinariamente moderno, casi un contemporáneo” (Paz *Reflejos*13). Veremos cómo la acepción de este término determina el acercamiento de los poetas de otras generaciones hacia la obra quevediana.

Quizá el ensayo de Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo de Quevedo” publicado en 1950 en el libro *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* fue el primero que permitió entrever, en base a un detallado análisis y de forma crítica, las razones de las afinidades poéticas de los escritores del siglo XX con Quevedo. Para Alonso la cercanía quevediana es producto del dolor que nace de una intensidad tanto en la forma como en el fondo mismo de los tópicos que trabaja este poeta. La forma, en su sintaxis y en su léxico, se desplaza desde el dominio del concepto hasta el cuerpo de la escritura otorgándole, asimismo, una estructura que la modernidad entiende a cabalidad. Respecto al contenido, Quevedo no puede refrenar el dolor que, teñido por el neoestoicismo, se convierte en un penar muy similar al existencial. Se trata, pues de una intensidad conceptual y de una afectividad desgarrada.

Para Alexander A. Parker, la intensidad de la escritura de Quevedo radica en la contención insoportable de sentimientos e impulsos que suplican una salida del corazón hacia la escritura, donde todo se deshace en llanto, en grito:

Dejad que a voces diga el bien que pierdo;
si con mi llanto a lástima os provoco;
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.

Y concluye Quevedo el soneto amoroso 360 con el terceto:

De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos, esta fiera
que he podido morir, y no mudarme.

En su estudio sobre la filosofía del amor, Parker explica que la desilusión de los escritores del siglo XVII no sólo nace de la decadencia económica y política de España, sino que a ellas se suma un pesimismo general, notorio en toda Europa, debido a que “la

concepción neoplatónica del amor ideal no podía soportar su enfrentamiento con la realidad” (175) y eso deviene en una desilusión no sólo respecto al amor, sino también hacia la vida misma. Este sentir nuevamente apunta hacia lo que posteriormente tomará forma de dolor existencial, pues ya en el Siglo de Oro español había una conciencia de que “toda la historia de la especie humana. . . era de frustración y corrupción” (176), la fragilidad del mundo es evidente y se clasifica este momento como una “época enferma.” En Inglaterra, Sir William Cornwallis refleja ese malestar y desilusión al que alude A. Parker al decir “somos fantasmas errantes” que Quevedo concibe más bien como “muertos errantes” en este pasaje de *Los sueños*:

La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte.

Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara es la muerte. Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo.

En el despliegue de todas sus expresiones artísticas, el Barroco explora la intimidad del hombre y oscila en ella como en un universo pequeño, especular del lugar que habitamos, o como en un mundo al revés que satiriza al hombre o descubriendo el lamento ante el silencio divino que comienza a percibirse como irremediable. En suma, el Barroco desvela el desplazamiento del *locus* físico y material al *locus* inmaterial donde habita el alma; a partir de Freud éste será la alcoba del inconsciente; Proust, Joyce o Faulker impregnarán de materialidad el pensamiento, cuya naturaleza casi física se instala en el *locus* inmaterial. Este *locus* desvelado es ahora el paisaje insondable, contradictorio, paradójico y

al mismo tiempo inerte y desolado que comienza a entremezclarse en el siglo XVII: la interioridad es un recinto, un espacio.³¹

Los trabajos científicos de Copérnico, Bruno, Newton y Leibniz desplazan simbólicamente a Dios y centran la mirada en la tierra, cuya gravedad pone en evidencia, como nunca antes, la intimidad del hombre, su abandono, pero también su pertenencia a la tierra. El Barroco hace visible lo que el Renacimiento había ocultado: la miseria, la desproporción, la oscuridad, la fealdad. Urdir en el laberinto de la intimidad, requiere analizar la vida de Quevedo, es a través de sus afanes y sus circunstancias que podemos revelar la envergadura de los indicios de la intimidad moderna en el Barroco. O, como lo escribe Calvo Carilla: “Si Quevedo ha llegado a nuestros días es porque se escapó de su tiempo por la excepcionalidad del desarrollo de su intimidad en unas adversas circunstancias de confusión entre el ámbito individual y el ámbito social” (17). Tierno Galván estudia la intimidad en Quevedo, como un aspecto que en sumo grado supera el ejercicio petrarquista. Producto de las ya mencionadas condiciones político y sociales (y de momentos de quiebre en el Renacimiento y el Humanismo, añadiría Parker), la intimidad todavía busca esconderse tras la forma; en Quevedo, sin embargo, ésta encuentra un espacio que provoca en el lector una sensación de in-comodidad al encuentro de lo más íntimo en el otro, que es reflejo también de la intimidad proyectada de cada ser humano. La asociación del dolor ajeno con el de uno mismo produce una sensación de intranquilidad pues vislumbramos los dolores y las pasiones que deforman nuestra propia imagen.

La intimidad revela también la angustia humana y la paradoja del ser: “Quevedo contra Quevedo, siempre” es lo que afirma Raimundo Lida (119), así, la modernidad de

Quevedo se entrevé más bien en el desgarrón que había expuesto Dámaso Alonso, pero con un quiebre de violencia aún más moderno y terrible: Quevedo como fiscal de sí mismo.

Pues, si antes de preguntarnos qué es Quevedo para nosotros, nos preguntamos qué fue Quevedo para sí mismo, una imagen nos sale al paso, violenta entre todas: la de Quevedo vuelto contra sí. Hasta la llama de amor suele ser en Quevedo fuego dirigido contra él . . .

(Lida 119).

Y así nos presenta esa escisión existencial del hombre moderno en pugna consigo mismo como atestiguan los versos quevedianos:

Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
escándalo funesto a los amantes,
que fabrican de lástimas sus gozos. (*Canta Sola a Lisa*, 486)

El dolor inacabable es perceptible en el soneto amoroso 371, cuyo último terceto reza:

Antes muerto estaré que escarmentado:
ya no pienso tratar de defenderme,
sino de ser de veras desdichado.

Para Bergamín³² la modernidad de Quevedo radica en su tratamiento del binomio vida y muerte enlazado con la concepción de infierno. En su lectura de *Los sueños*, los sonetos y de la novela picaresca *El Buscón*, Bergamín llega a la conclusión que en su obra hay una depuración de la escritura que permite transparentar el pensamiento creador de Quevedo, y lo que nos llega es el del poeta con una verdad entre sus manos, hecha añicos “ . . . tal vez hecha pedazos de razón.” (Bergamín 142) Las verdades reflejadas en la ilusión del espejo que termina en astillas parece apuntar hacia la modernidad de Quevedo que radica

en esa compleja yuxtaposición difícil de descifrar aunque, según Bergamín, hermanada, entre la mística y la picaresca, entre el cielo y la tierra, entre el Infierno que habita en el hombre y en “la conciencia biológica del crimen natural [que] se irá haciendo conciencia histórica” (134) al extremo de que la conciencia nace en Quevedo de la culpa y no la culpa de la conciencia; el remordimiento es en Quevedo el gusano: “Mi penitencia deba a mi deseo, / pues me deben la vida mis engaños, / y espero el mal que paso, y no le creo.” (Poemas metafísicos, 6). Para Bergamín la intensidad propia de Quevedo produce una tensión tan extrema en el lenguaje que termina irremediabilmente en ruptura: la del espejo que se quiebra “como si no fuera de verdad, como si fuese la mentira misma cristalizada, personificada. Y el mundo teatral, ilusorio, del arte, se le hace a Quevedo añicos de verdad entre las manos.” (Bergamín 124) Esto por una razón de enorme complejidad ya que la moral constituye para Quevedo en algo esencialmente poético, demiúrgico, divino o demoníaco porque para este poeta y escritor la moral es una “actividad creadora; un problema humano de vida o muerte. Una experiencia humana del Infierno” (Bergamín 123). Así lo atestiguan estos versos del Salmo XXVI del *Heráclito Cristiano*:

Después de tantos ratos mal gastados,
Tantas oscuras noches mal dormidas;
Después de tantas quejas repetidas,
Tantos suspiros tristes derramados;

Después de tantos gustos mal logrados
Y de tantas justas penas merecidas;
Después de tantas lágrimas perdidas
Y tantos pasos sin concierto dados,

Sólo se queda entre las manos mías

De un engaño tan vil conocimiento,
Acompañado de esperanzas frías.

Y vengo a conocer que, en el contento
Del mundo, compra el alma en tales días,
Con gran trabajo, su arrepentimiento.

En suma, la modernidad de Quevedo radica en su profunda humanidad, en su preclara visión que une el infierno (como condición de la vida), la muerte y la vida, siguiendo a su maestro estoico, Séneca, quien decía “peor que la muerte misma es su guarida” (en Bergamín 11) con Quevedo visualizamos que “vivimos de la muerte; morimos de la vida” (140) reflejado a lo largo de su obra poética, como en el terceto del soneto amoroso 475:

Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Para Sánchez Martínez de Pinillos los conceptos de culpa y de conciencia se manifiestan en el cuerpo mismo, que no está lleno de vida, sino de vacío. El poema que mejor refleja esta soledad es el segundo poema metafísico, con el epígrafe: “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”, lo reproduzco en tu totalidad al ser uno de los poemas más paradigmáticos de Quevedo y al que volveré a lo largo de este texto:

<<¡Ah de la vida!>>...¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La fortuna mis tiempos ha mordido,
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

En este soneto ³³ se cifran conceptos e imágenes muy representativos de Quevedo, tanto la cadencia del tiempo como su inmovilidad, el vértice entre el nacimiento y la muerte que se concentra en un presente, el envejecimiento de la cosas por el transcurso del tiempo, la soledad del hombre, su “interioridad vacía” la certeza de la muerte, así como la incorporación de términos y expresiones coloquiales:

Al contraponer el idioma coloquial con el artístico, además de anticipar un recurso modernista . . . y vanguardista . . . se sugiere el *choque* entre angustia y pensamiento, congoja y teoría. Todo es pugna en este *grito creado*: vida/muerte, conciencia/nada, trascendencia/soledad. (Sánchez *Un* 38)

Esta llamada, que precede al grito vallejiano, es simultáneamente una exclamación, un grito emocionado, una apelación al auxilio, pero también “evoca la angustia del prisionero [de un desposeído] atrapado en el fondo de un presente sin pasado y sin futuro, inmerso en silencio” (Sánchez *Un* 39). Para Dámaso Alonso, el poeta “ha sacado de la

realidad ambiente y de la conversación ese *Ah de la vida*, que resuena fatídico, como ante un gran zaguán vacío, como un *Ah de la casa*, en el palacio deshabitado que sólo traspasa el viento” (Alonso *Poesía* 544).

La ausente es la vida y el grito dirigido a la vida es interior. Para Sánchez Martínez de Pinillos, Quevedo no tiene un interlocutor, su travesía es la soledad y el aislamiento como el de un hombre del siglo XX. En la conciencia de Quevedo hay un sentir moderno, que es un “estado, un testigo estático de las acciones . . . no juzga, sino contempla, diagnostica, analiza.” El silencio ante la pregunta de la voz lírica representa según Sánchez una forma de conciencia de su propia soledad y al no hallar respuesta, el diálogo se produce entre la conciencia y la vida “donde el tú que es el yo íntimo revelado adquiere la forma de una ausencia.” Y esta forma de conciencia *sin tú* es “fundamentalmente nueva” (Sánchez *Un* 41 y 42). Como un eco del siglo XX recordamos la voz de Antonio Machado, el “reconcentrado cantor de Castilla” quien nos recuerda a Quevedo con estas líneas: “Converso con el hombre que siempre va conmigo / -quien habla solo espera hablar a Dios un día”

También el mexicano Octavio Paz retoma este soneto para dialogar, mediante él con las preocupaciones del siglo XX en un poema que titula “Respuesta y reconciliación”. Los temas son “la mudez esencial de la vida y la naturaleza: nosotros somos lo que hablamos por ellas.” Luego Paz retoma los temas del tiempo, “cuna y tumba de los astros y de los hombres.” Y, finalmente trabaja el tema del movimiento universal que contiene en sí mismo cierta coherencia o “racionalidad implícita” (*Reflejos* 32) que se mide en la caída del tiempo y del espacio “Callan ellos mismos. / El hombre y la galaxia regresan al silencio. / ¿Importa? Sí –pero no importa: / sabemos ya que es música el silencio / y somos un acorde del concierto” (*Reflejos* 37-38). En este poema contemporáneo llama la atención aquello que

destacó Sánchez Martínez de Pinillos en el poema del siglo XVII: el silencio y la conciencia, que en el poema de Paz se tornan en delatores del gran secreto:

La vida es inmortal? No le preguntes
Pues ni siquiera sabe que es la vida.
Nosotros lo sabemos:
Ella también va a morir un día
Y volverá al comienzo, la inercia del principio.
Fin del ayer, del hoy y del mañana,
Disipación del tiempo
Y de la nada, su reverso.

Porque para Paz, queda establecido que “Sabemos que vivir es desvivirse” (34). Las glosas pacianas se aventuran en desmontar aquello que Cecilia Enjuto denomina las ruinas de la modernidad, como prolongaciones de las barrocas y las románticas aunque indicadoras de la desilusión, del desencantamiento del mundo (274).

Al retomar el soneto quevediano, hay que entender que la voz lírica no reconoce nada, el tópico *Ubi sunt* es aquí desgarrador, el hablante ni siquiera se reconoce a sí mismo y ya no percibimos el dualismo cuerpo alma, sino cuerpo y conciencia, ellos son “los protagonistas del drama temporal” (Sánchez *Un* 45-47). Una profunda contradicción entre el cuerpo y la conciencia se enraízan en el yo lírico: “Cargado voy de mí” escribe Quevedo en el soneto 481 de *Canta Sola a Lisi*, sin embargo el interior revela el vacío, y es, en efecto, un cuerpo deshabitado de sí mismo, pero que debe sobre/llevar su envoltorio.

Quevedo se nos presenta en el umbral de un zaguán que se va hacia el pasado estoicista y clásico, pagano y profundamente consciente de las cuestiones de la vida y la muerte (como en las tragedias griegas y latinas) y al mismo tiempo, proyectando hacia

nosotros su “savia, tan humanamente quevedesca” (Bergamín 128), con un rasgo existencial que lo aproxima a Kierkegaard y a Heidegger, quizá porque se considera a Quevedo el “último y más grande de los humanistas del Renacimiento. . . . Se diría mejor, que el único enteramente humano; y hasta infernal, por demasiado humano.” (Bergamín 123). En el soneto 485 de *Canta sola a Lisi*, describe Quevedo su existencia como la reclusión en una cárcel:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

. . .

A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto.

En Quevedo existe además un elemento fundamentalmente moderno, relacionado a la intimidad y al desgarrón afectivo: una complejidad en la manifestación del “yo” que irá desarrollándose a través de los siglos, hasta llegar en la vanguardia, y muy en particular con Vallejo, a una proyección del sujeto en el “otro.” Impregnado de neoestoicismo, en Quevedo el “yo” es problemático porque es incapaz de ser considerado un ente fijo, la subjetividad de la voz poética se manifiesta en sucesiones creando la ilusión de una multiplicidad de voces y presencias que intentan hallar su contención en la primera persona, aunque tensando la identidad unívoca del hablante. A diferencia de lo que vendrá más adelante, consignado en una alienación del yo, en Quevedo todavía hay una exacta noción de un yo desgarrado en el dolor y sesgado por el transcurso del tiempo, concepto condensado e intensificado en este verso de los poemas metafísicos: “Soy un fue, y un será, y un es cansado.” Y en el último

verso del mismo soneto se presenta a sí mismo como “presentes sucesiones de difunto.” Y si quedara alguna duda entre el diálogo transparente que se produce entre la creación poética y la vida privada de Quevedo, esta carta permite atisbar el dolor íntimo y la conciencia de la escisión causada por el tiempo:

Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente, murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. Pues ¿cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? ¿Por qué, pues, desearé vivir sepultura de mi propia muerte, y no desearé acabar de ser entierro de mi misma vida? Hanme desamparado las fuerzas, confiésanlo vacilando los pies, temblando las manos; huyóse el cabello, y vistiese de ceniza la barba; los ojos, inhábiles para recibir la luz, miran noche; saqueada de los años la boca, ni puede disponer el alimento ni gobernar la voz; las venas, para calentarse, necesitan de la fiebre; las rugas han desamoldado las faciones; y el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera, que por él se trasluce. Ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro: cuanto más fielmente me representa, más fieramente me espanta. ¿Cómo pues, amaré lo que temo? ¿Cómo aborreceré la muerte, que me libra de lo que aborrezco y me hace aborrecible. (Epistolario en Crosby, carta CLII, p. 317)

El ciclo decadente de la vida se percibe en todos los ámbitos posibles, hay un nacimiento y un perecer también en el cuerpo, en las cosas, las ciudades y las civilizaciones. Las ruinas, tan típicas en los poetas barrocos, encubren glorias pasadas y reflejan el

transcurso inevitable del tiempo, que es un agente enemigo del mundo. Incluso el sepulcro, al personalizarse, muestra su ruina como una metáfora de la deshumanización del hombre. Esta referencia al deterioro conlleva en Quevedo un trasfondo más filosófico y denso, al ser espirituales las operaciones del alma (pensamientos, imaginaciones y deseos) y sus actos (memoria, entendimiento y voluntad), se diferencian de todo lo material que es corruptible y caduco (Lascaris Comneno 480). El proceso de envejecimiento de las cosas adquiere un tinte de *tristitia* cuando se traslada a las personas (R. de la Flor *Barroco* 6-7) y el concepto del paso del tiempo barniza gran parte de los poemas morales y metafísicos de Quevedo, por ejemplo el primer cuarteto y el último terceto en el soneto 213 de los Elogios, Epitafios, Túmulos de la edición de Blecua:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumbas de sí propio el Aventino
...
¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firma, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

Si bien el transcurrir del tiempo genera una actitud vital como el *Carpe Diem* o la invitación al amor, también están los temas que miran la decadencia que imprime el tiempo en los seres y en las cosas, como el *mundus senescit* y de *Fugit irreparabile tempus*. El tema *vanitas*, dominante en este periodo, es mencionado en la carta a través de la calavera, elemento imprescindible en el arte pictórico para encauzar los temas moralizantes hacia reflexiones en torno a la brevedad de la vida. La muerte es presencia a lo largo de la vida, compañera; es también su condena y, sin embargo, la liberadora del alma.

La carta de Quevedo señala el sufrimiento del individuo ante la vejez. Hay un quiebre profundo entre la vejez concebida en el pasado, relacionada con la sabiduría y la veneración y el estado que describe Quevedo, que señala una prematura senectud, lo cual, en el caso de Quevedo, no es una exageración. Su vida fue una continua brega cargada de sinsabores y enfermedades.

La sensibilidad de los poetas del siglo XX, enclavados en circunstancias históricas adversas y amenazantes, supieron desentrañar el corazón de Quevedo más allá de sus gustos lúdicos por el lenguaje satírico y burlesco. Hallaron en el poeta barroco el guía discreto para sus sendas poéticas porque conocer a Quevedo no es hacerse de un estilo o de una forma, conocer a Quevedo significa incorporarlo a todo un lenguaje, un arte, una manera de ver la vida y la muerte de manera que la producción de aliento nuevo traiga en sí misma las médulas vitales, aunque doloridas, de un Quevedo cuya escritura trasciende su propio tiempo: la escritura es como la amada, a quien dedica uno de los sonetos más bellos en español y cuyos últimos versos declaran que el amor “dejará la memoria, en donde ardía: / nadar sabe mi llama el agua fría, / y perder el respeto a ley severa.” (*Canta sola a Lisi* 472).

Los escritores del siglo XX des-velan a Quevedo en sus reflexiones sobre la muerte, y sobre esa pulsión de muerte atemorizante, “martirizante” como la cataloga Onfray (23) y también lo invocan en sus intentos de trabajar el signo paradojo como un medio de expresión de sus propios temores y su propio tiempo porque, en suma, los poetas del Siglo XX sienten a Quevedo como un poeta moderno.

I.3. Poética(s) quevediana(s)

La complejidad de la escritura de Quevedo y de su propia personalidad imposibilita la distinción de una sola poética en este autor. Defensor de la escritura desprovista de

términos vulgares, escribe Quevedo las famosas sátiras y empapa su vocabulario poético con términos populares. Crítico de la incorporación de términos cultos y peregrinos, Quevedo compone también sonetos muy al estilo de Góngora (y viceversa). por éstas y otras razones es necesario señalar variadas poéticas como concepciones no sólo en la escritura, sino también aquellas que derivan en la lectura así como en el vivir. Para Quevedo las ideas tenían sentido únicamente si podían orientarse a una vida práctica abogando por una mejora tanto del individuo como de la sociedad.

I.3.1. Poética de la escritura “varonil” y poética de la lectura “en el desierto”

Por la correspondencia del veinteañero Quevedo con el neoestoico Justo Lipsio se desprende que el español deseaba continuar en España la obra que Lipsio había emprendido en Bélgica, a saber, sintetizar una tradición literaria clásica pagana con otra cristiana; reforzada, en el caso de Quevedo, por su formación católica y por el ambiente contrarreformista de su época.³⁴ Esto demuestra la importancia que Quevedo le otorgaba a la moral neoestoica, cuya influencia se percibe en su estilo poético, puesto que para él, moral y poética están íntimamente ligadas. Así, en 1629, edita Quevedo la obra de Fray Luis de León como un ejemplo de poesía preclara y armoniosa. En su dedicatoria a Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, defiende el poeta lo que considera debe ser el lenguaje poético: como el habla, sin ornamentos cultos ni “peregrinos”, evitando barbarismos, que fuese fácil de recordar y que, ante todo, refleje claridad del contenido. Puesto que Góngora había muerto en 1627 este escrito es un ataque tardío al estilo gongorino y es una respuesta a la percepción de Quevedo de que la influencia gongorina está ampliándose no sólo en cuanto estilo adoptado por los jóvenes, sino también como materia de estudio por parte de los eruditos y para Quevedo esta escritura no es sino el síntoma de una decadencia moral y

cultural (Rivers 15). Incluso Gracián, que admiraba a Góngora, lo había criticado por la falta de elementos didáctico-morales en su poesía. Quevedo retoma el hilo y realiza la misma formulación, jamás mencionando al poeta cordobés, aunque trenzando intereses ya que Quevedo desea salvaguardar una poética clara y un estilo clásico, y quiere realizar una propaganda política a favor del Conde-Duque, resaltando su vigilancia y desinterés a favor del Rey Felipe IV y soportando calumnias y ataques. Quevedo apunta todos los argumentos hacia una nación cimentada en un código de honor y moral y resalta en Fray Luis de León una “verdad moral, decorosamente versificada, que se transmite en esta poesía” (Rivers 17). En suma, Quevedo denuncia el ambiente amoral, relacionado a la mala estilística.

Dos años más tarde, en 1631, Quevedo edita la obra de Francisco de la Torre, dedicada al Duque de Medina de las Torres, Ramiro Felipe de Guzmán, yerno del Conde-Duque y donde una vez más utiliza esta escritura para atacar veladamente el culteranismo en la obra de Fernando de Herrera, a quien culpa, de manera sutil, de plagio.

De ambos prólogos a las citadas ediciones, cabe subrayar dos conceptos importantes. Primero, que Quevedo despliega una contradicción, tensión o paradoja³⁵ entre la teoría que sostiene y su propia praxis literaria. Segundo, que para Quevedo la escritura tiene género: la clásica y clara es varonil y la amenaza de culteranismos actúa como una mujer deshonesta que seduce la recta escritura masculina para denigrarla. En efecto, en la pre-dedicatoria a la edición de Fray Luis, dirigida a Don Manuel Sarmiento de Mendoza, escribe Quevedo:

Si de la manera que vuestra merced ha sido pródigo en alentar los varones que en su tiempo han sido insignes en la virtud y las letras, cuidando con claridad desvelada de preservar memorias y alargar la vida a sus escritos, hubiera desembarazado su modestia de escrúpulos encogidos en que detiene

grandes tesoros de sus vigilijs en entrambos Testamentos y en toda lección, con mejor fruto se hubiera gastado el papel estos años. Dejóme v. m. estas obras grandes en estas palabras doctas y estudiadas para que sirvieses de antídoto en público a tanta inmensidad de escándalos que se imprimen, donde la ociosidad estudia desenvolturas, quanto más sabrosas, de más peligro. (en Rivers 34)

Algo similar escribe en la dedicatoria al Conde-Duque en la misma obra:

Son en nuestro idioma el singular ornamento y el mejor blasón de la habla castellana, con inclinación tan severa a los estudios varoniles que, aun en el desenfado de las vigilijs positivas y escolásticas . . . nos dio fácil y docta la filosofía de las virtudes y dispuso tan apacibles a la memoria los tesoros de la verdad que con logro del entendimiento ocupa su recordación, que, faltos de este decoro, embarazan escritos o vanos o escandaloso. (En Rivers 37)

El escritor se desplaza de un compromiso ético frente a la escritura hacia un compromiso ético de la corte; como si ella tuviera la capacidad de regir no sólo a sus súbditos en la vida diaria, sino también de ejercer un control en la estética de la escritura. Y esta búsqueda de respaldo real a cierta poética no es única en Quevedo, también Gracián lo insinúa en 1642 en su *Arte de Ingenio. Tratado de Agudeza*. Dedicado al príncipe heredero Baltasar Carlos:

Conságrase, pues, este mi atrevido asunto, no sólo al patrocinio, sino al empleo de las Heroicas Proezas de Vuestra Alteza para blasonarlas con todas las plumas de la Fama en sus Conceptuosos Escritores. Viva, Reine y Triunfe Vuestra Alteza Siglos a desseos”. (20)

Por su propia naturaleza polifacética, Quevedo no puede cumplir su poética: su corpus poético tiene, sin duda, elementos “escandalosos” que convierten parte de su producción literaria en poco varonil, en híbrida o, en todo caso, en bisexual. Y finalmente, Quevedo integra en su discurso aquellos rasgos estilísticos que considera logran quebrar los atributos del honor y la moral. Su discurso es polisémico y, en ese sentido, contradictorio. Precisamente es en esa escala de voces y paradojas donde radica la riqueza de su legado literario. Hay que recordar que la incorporación en la literatura del habla y el estilo que se produce en las orillas marginales de la cultura oficial tiene dos presupuestos contradictorios; el primero, rescatar todo aquello que es desvalorizado y traer desde los márgenes los elementos descartados e invisibles para visibilizarlos en el corpus de la escritura. El segundo radica en la apropiación de lo marginal para evitar el surgimiento de una contracultura. Si en la escritura se abarca aun lo que se descarta, la contracultura deja de tener una fuerza impositiva y sorprendente en el plano de la realidad, podría pensarse en una manifestación social que ha sido sofocada por su entrada a la escritura.

La poética quevediana fundamenta su base en una estilística muy marcada y particular. Según Dámaso Alonso, la estilística se percibe a partir de tres diversas perspectivas: lo afectivo, lo imaginativo y lo conceptual.³⁶ Esta tríada no es separable, aunque los elementos de alguna de ellas pueden dominar sobre las demás. En el caso de Quevedo se trata de una estilística que hace hincapié en el aspecto afectivo aunque, como ya se mencionó en el acápite anterior, se trata de una afectividad marcada por la angustia y el sufrimiento, por ese desgarrón que lo aproxima al dolor existencial, ceñido a una expresión de intensidad contenida y en explosión. Esta intensidad será recuperada más adelante por Rubén Darío en lo que él denomina la sinceridad. Luego, en Vallejo se produce el

enaltecimiento de la pasión como una suma de la inteligencia y el sentimiento, aunque la intensidad estará siempre fundamentada por la crítica, que para Vallejo es el pensamiento. Si en Quevedo la intensidad es conceptual, en Vallejo la intensidad es crítica.

Así como la escritura está tan ligada a la política *la pluma y la espada*, la lectura es un lugar de recogimiento, de intimidad, de soledad, de lo que Quevedo llama “la paz de los desiertos” que no se puede separar de los famosos versos de Fray Luis de León, a quien Quevedo, como lo mencioné anteriormente, había editado: “¡Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido . . . “

Al contrario de la fugacidad que produce el reconocimiento de la corte, Quevedo comprende que el texto sobrevive al paso del tiempo gracias a la imprenta, los muertos están en realidad vivos en el espacio físico del libro. Incluso la muerte se anula gracias a la lectura. Tanto Darío Villanueva como Hernán Sánchez M. de Pinillos analizan con detenimiento el soneto “Desde la Torre” para afianzar una poética de la lectura quevediana. Una vez más, cito el soneto en su totalidad no sólo por la relevancia que tiene en la poética de Quevedo, sino porque lo analizo más adelante en las glosas que realizan otros escritores a partir de su lectura:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en música callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

Para Villanueva, en este soneto se subraya la noción de literatura como una resurrección de los cuerpos; lo que en verdad sugiere el soneto de Quevedo y es lo que desentraña el crítico, es que el lector proyecta sobre la lectura su propia visión de mundo, puesto que intensifica su identificación con el poema, más que en el cuento o la novela. Para Villanueva es trascendental reflejar el vínculo entre poesía y realidad como una reflexión en torno al soneto de Quevedo que va más allá de un tópico glosado y que resume autenticidad y experiencia vital. En efecto, Pedro Salinas afirma que el poeta en lugar de estar fuera del mundo, vive en su centro mismo ya que “el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total” (*Reality* 15). El soneto prelude a un cuerpo resucitado que dialoga con los vivos con mayor intensidad; por un lado el texto es el cuerpo mismo, resucitado, vivo, por el otro, la lectura lo moldea también bajo la arcilla de la propia experiencia que provoca.

El estudio y la “conversación con los difuntos” es consuelo en los destierros que tuvo que sufrir Quevedo en 1621, 1622 y 1628. El desierto, espacio carente de vida, se resignifica como un *locus* de aprendizaje, de transmisión de conocimiento y de diálogo. Ese diálogo que Quevedo no encuentra en otros, y a veces ni siquiera en sí mismo, adquiere rasgos considerablemente positivos en la lectura, donde el poeta halla siempre una voz que le responde. Cita Villanueva una carta escrita por Quevedo desde la cárcel:

Es verdad que aquí estamos solos el preso y la cárcel; mas, si me cuentas por vivo, en mí tengo compañía, y nunca me vi más acompañado que ahora que estoy sin otro. Doyme todas las horas, y *tengo conversación con la divina Providencia*, el entendimiento; con la soberana Justicia, la voluntad; con los escarmientos, la memoria; *razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos*. (en Villanueva 26. Las itálicas son del autor)

La sinestesia que se produce al escuchar con la mirada, evoca un semi estado místico que Quevedo no logra alcanzar en la conversación con el otro.

Si bien este tema fue abordado por Macchiavello al salir de la cárcel en una carta que envía a un amigo en 1513,³⁷ y por Shakespeare en el soneto 23, el soneto de Quevedo alude a la imprenta como la “docta” que permite la trascendencia de la escritura así como la perenne posibilidad de la lectura en lo que Emilia N. Kelley denominó como “concepto metafísico prolongado” (87).

Implícita está otra gran realidad, aquella que señala que únicamente un voraz y buen lector puede ser un gran escritor. Quevedo tenía verdadera pasión por la lectura y contaba el poeta con una biblioteca que iba transportando a donde podía.

Por muy tentador que resulte analizar fonética y estructuralmente este soneto, me limitaré a citar a Villanueva en dos aspectos de sumo interés. El primero es uno que se repite en Quevedo y que tiene que ver con el aspecto fónico del poema, creando en este soneto en particular “metáforas acústicas, acordes además con esa paradójica sonoridad de los silenciosos libros que es tema de estos versos” (68). Quevedo utiliza grupos vocálicos “de apertura máximo o media . . . y todo ello armonizado con otra aliteración, esta vez consonántica, de vibrantes fricativas, erres y eses, que imponen un ritmo ágil y estimulante a

la dicción” (68-69). Esta mención no es gratuita, no sólo por el dominio de Quevedo en su escritura y en la sonoridad de la lengua, sino también porque Darío, siglos más tarde, retomará esa obsesión fonética y que Noé Jitrik estudiará a profundidad.

El segundo aspecto sobre el que quiero llamar la atención es sobre la transición que se produce en la voz poética. En los cuartetos la voz lírica se presenta en primera persona, se trata de un *Yo* en soledad. En el primer terceto se enfatiza con el signo de admiración el *tú* en la persona de Iosef. Finalmente, el último terceto integra un *nos* que no sólo incluye a la segunda persona, sino que se abre a todo lector del soneto. La voz lírica incorpora al lector a la dinámica del poema y lo hace en un acto que refleja lo mismo que está haciendo la voz poética. Ella lee, el lector también, ambos escuchan con los ojos. Este proceso pone en evidencia el cuerpo mismo de la escritura y la corporalidad de la lectura. Asimismo, más que la escritura, es la lectura la que vence la muerte. En ella hay una resurrección del cuerpo textual. Más adelante, este soneto despertó inquietudes poéticas en Borges, Neruda y Paz (que serán analizadas en el capítulo quinto). Por su parte Vallejo reivindicará otro tipo de escritura y que fuera analizada bellamente por Antonio Cornejo Polar, la del dedo en el aire. Escribir en el aire supone para el lector un desentrañamiento mucho más acucioso y, sin embargo, en su efímera existencia impone la misma fuerza vital en el receptor, como la que percibe también el lector quevediano. La trascendencia de la escritura en el aire radica en dos elementos; primero, que la puede realizar un analfabeto y segundo, que está íntimamente ligada a un muerto.³⁸ La imprenta quevediana se humaniza gracias al adjetivo “docta”. El Pedro Rojas vallejiano se llena de mundo porque está pleno de algo más profundo que el conocimiento intelectual: tiene la experiencia vital que le permite escribir, con fuerza, en el aire.

La poética de la lectura quevediana resulta un contrapeso necesario para su poética varonil, ambas son fruto de reflexión, de preocupación, de sinceridad ante las empresas comprometidas de la lectura y la escritura. En Quevedo pueden existir contradicciones, pero nunca términos medios.

I.3.2. Poética del tiempo

El tópico del tiempo fue un tema muy trabajado durante el Baroco. En el caso de Quevedo llega a ser una obsesión, alimentado con una intensidad en el tratamiento del transcurso de las horas, los días, la vida. Quevedo supo concentrar en algunos versos, con rasgos de modernidad, el estancamiento del tiempo produciendo la impresión simultánea y paradójica de un movimiento veloz y en fuga; esta noción será luego trabajada en la vanguardia bajo el concepto de “viajero inmóvil.” Escribe Quevedo en el poema metafísico: “Huye sin percibirse el lento día” en este verso es notable el oxímoron “huye / lento”, por la asociación inconsciente de *huída* y *rapidez*, el adjetivo está calificando al día; sin embargo, es tal su fuerza que afecta incluso al verbo *huir*. Pareciera que el verbo mismo, en el acto que representa, se fugara; mientras que el adjetivo, apegado a su función calificativa, se mantuviera, en efecto, algo aletargado. El día es paradójico en sí mismo pues huye y, al mismo tiempo, es lento. El verso que sigue está construido por un fuerte poliptoton³⁹: “soy un fue y un será y un es cansado” el tiempo del pasado y del futuro se condensan en un presente; el adverbio cansado, en suma, califica a los tres verbos y se desplaza en el tiempo mismo, fonéticamente, al superar las sílabas de todas las conjugaciones del verbo ser de este verso; la repetición de la conjunción copulativa parece apoyar el cansancio de la voz lírica y cumple la función de separar los tiempos verbales, casi como si fuera ella misma los equinoccios de esa vida fatigada. El poliptoton está presente en otros versos de Quevedo

que confirman su concepto temporal de la vida. Por ejemplo, en el soneto amoroso que comienza con la estrofa: “Mandóme, ay Fabio, que la amase Flora” y que concluye con otro poderosa figura retórica unida al pleonasma de eternidad/eterno/eterna en el último terceto:

El cuerpo es tierra y lo será, y fue nada;
que Dios procede a eternidad la mente:
eterno amante soy de eterna amada.

Estos ejemplos permiten comprender el “sistema conceptista de lecturas múltiples y condensación expresiva (procedente de la polivalencia y la alusividad semánticas)” en Quevedo (Arellano, *Poesía* 311). Esta condensación de tiempo está cargada del “afecto” de Quevedo que es uno de los mejores ejemplos de “apuntes de lirismo y desengaño” (Salinas 312-313) se encuentra en la silva (422 de los poemas amorosos):⁴⁰

Tiempo que todo lo mudas,
tú que con las horas breves
lo que nos distes nos quitas,
lo que llevaste nos vuelves;

En Quevedo se produce una concepción de tiempo que engloba cual círculo una visión histórica: si en la concepción egocéntrica del futuro, la línea del tiempo se mueve hacia el hombre estático (palabras residuales: porvenir, venidero), en el egodeíctico, el individuo se mueve en la línea del tiempo y con su movimiento construye el futuro (por ejemplo: voy a morir).⁴¹ Sin embargo, para Sánchez M. de Pinillos, la enfermedad, mencionada repetidas veces en la poesía quevediana, no es un estado sino un paso, pertenece al tiempo y es pasajero, transitorio (*Cuerpo* 175), pero “[l]a concepción cristiana de la vida como camino ha dejado paso a la imagen de *un cerco* que acompaña siempre al

hombre, y en el que el aire está viciado desde el nacimiento.” (Sánchez *Cuerpo* 186). De esta forma, en Quevedo el tiempo es simultáneamente las tres formas: egocéntrico en la detención del tiempo, egodéictico en el movimiento que nos lleva ineludiblemente a la muerte y, finalmente, en el cerco, que lo aproxima al sentir angustiado del hombre moderno:

El empleo de la imagen del cerco en la silva al reloj de arena confirma la conmutabilidad de vida y muerte en el pensamiento poético de Quevedo: “con pie doloroso, / mísero peregrino, / doy cercos a la negra sepultura” (Sánchez *Cuerpo* 186).

Las imágenes tienen por ello también una marca de la transitoriedad: relojes, ruinas, monumentos, cerco: “Esta lágrima ardiente, con que miro / el negro cerco que rodea mis ojos” (poema 44). El cerco se relaciona de forma íntima con el humo. Mientras el cerco impone su materialidad, el humo en su incorpórea forma, simboliza lo efímero de la vida:

Fue sueño ayer, mañana será tierra;
poco antes, nada, y poco después humo.
¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo!
que apenas punto al cerco que me cierra! (poema 27)

Y siglos después, Octavio Paz en su poema *Respuesta y reconciliación III* replica:

Del nacer al morir el tiempo nos encierra
entre sus muros intangibles.
Caemos con los siglos, los años, los minutos.
¿Sólo es caída el tiempo, sólo es muro? (*Reflejos* 36)

Quevedo es ciertamente un precursor en la literatura de habla española, si se profundiza aún más en el tópico del *Homo viator*, los versos quevedianos, en paradoja, sucintan el tiempo y su fugacidad indetenible. Veamos el magnífico soneto metafísico 111,

cuyo epígrafe reza: “Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada” y que copio íntegramente por formar parte del corpus más representativo de la poesía de Quevedo:

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer el frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

Además del poliptoton que enlaza diversos tiempos para señalar una materialidad del tiempo que transcurre: “Nada que, siendo, es poco, y será nada,” el verso inicial: “Vivir es caminar breve jornada” condensa magistralmente el tiempo en la utilización y la composición de tres verbos, uno copulativo y otro en función calificativa, y de un adjetivo y un sustantivo; se produce un encadenamiento entre las palabras, una suerte de trenzado formado por pares de bimembres. La primera pareja está formada por verbos únicamente: *vivir/caminar*, que cumplen la función, gracias al verbo copulativo, de sujeto/nombre y predicado/adjetivo. Luego se sucede el par *caminar/breve*, caminar que tenía una función adjetival se modifica y se convierte en el sujeto adjetivado por breve; le sigue el par

breve/jornada. De este modo, se evidencia la bivalencia de *breve*, que califica explícitamente a *jornada*, así como modifica implícitamente al verbo/calificativo *caminar*, con lo cual se acentúa su función modificativa adjetival y, por ello, se enfatiza el concepto mismo de brevedad que resemantiza la acumulación de años (¡toda una vida!) o de pasos leves (el camino). El tiempo se representa además como un perenne sepulcro, la vida se entierra sin fin en el cuerpo, no es una celebración, sino un duelo. Para el cuerpo morir es la caída final en la tumba, en el mármol y en eso se convierte la vida: en un monumento.

En el signo oximorónico barroco se encuentra la médula del intento por cuestionar, si no redefinir, el campo epistemológico judeocristiano, todo aquello que manifieste un cuestionamiento hacia ese espacio conceptual tendrá por fuerza que orientarse simultáneamente hacia fuerzas paradójicas –si bien no siempre opuestas. El Siglo de Oro piensa la muerte pero al pensarla, paradójicamente, la revitaliza. “La muerte [en este periodo, sería más cabal hablar del silencio o la distancia] de Dios produjo lo sagrado, lo divino, lo religioso a cual mejor” (Onfray 31). De igual manera, el tiempo se concibe paradójico en este momento histórico de transición: vuela y se detiene en cerco. Sin duda, Quevedo incorporó esta ansiedad tan humana respecto al tiempo a su poética más íntima y por tanto es muy perceptible en su obra completa.

I.3.3. Poética de la vitalidad ante el sufrimiento y del escarmiento ante la vida

Como sugiere Felicidad Buendía en su edición de la obra en prosa quevediana a Quevedo hay que considerarlo un “estoico cristiano”. Séneca es el escritor estoico más cercano de Quevedo y ambos despliegan sus principios y doctrinas filosóficas en etapas de transición semejantes: la decadencia del Imperio romano en el caso del filósofo cordobés, y la decadencia política española, en el de Quevedo. Ambos se encuentran ante “una

humanidad cansada, escéptica, pesimista ... [y ante esta situación proponen] la suficiencia ...” (953) La diferencia radica que en Quevedo se conjuga además el cristianismo y resulta en la búsqueda de la elevación del individuo, quien es capaz de mejorar su situación, la social y la política. En Quevedo el individuo está desbordante de una actitud vital y activa que le permite hacer frente a las adversidades. Sin embargo el entorno sombrío de la época, su pesimismo y las mismas contradicciones quevedianas permiten vislumbrar la otra cara de la moneda en la escritura del poeta. Uno de los principales rasgos de la poética quevediana es su lamento, su conciencia del vivir inadvertidamente. Si en el siglo XVII “advertido” se entendía como un término relacionado a la moral y al entendimiento de los principios cristianos y éticos, al mismo tiempo significaba la advertencia de los actos y sus consecuencias. Sin duda, este sentir la vida con “temor y temblor” como aconseja la Biblia, hace de la poética de Quevedo una de angustia y arrepentimiento. En 1645, ocho meses antes de su muerte, Quevedo escribió “El escarmiento”, un extenso poema que permite entrever la intimidad vacía y doliente de la voz poética y que se considera su testamento lírico por condensar en él algunos de los temas que habían obsesionado toda su escritura en prosa y verso. Entre ellos está impregnada la visión neoestoica del tiempo y de la muerte. El escarmentado es una aproximación más a la muerte entre las muchas otras que tenía Quevedo, pues hay que recordar que se trata de un autor complejo y contradictorio; sin embargo, debemos tener en cuenta que Quevedo está ya muy cerca a su fin y su escritura es más solemne y filosófica. En *Los sueños y discursos*, así como en la poesía satírica, su visión de la muerte dista mucho de la que presenta en “El escarmiento”: rigurosa, implacable y desesperanzada.

En este poema, la voz lírica quevediana, desde su propia sepultura que es su cuerpo mismo, aconseja al caminante de esta vida abandonar todos los divertimientos y recuerda una y otra vez que somos polvo: “mi espíritu reposa, / dentro en mi propio cuerpo sepultado”. Y más adelante: “¡Dichoso yo, que fuera de este abismo, / vivo, me soy sepulcro de mí mismo”. Y llega incluso a crear una metáfora sorprendente, llamándose a sí mismo “. . . sepultura / portátil”. El poema, al que Quevedo llama canción es, en efecto, un canto funerario a la propia vida, a la que se debe despojar de todo sin misericordia alguna: el caminante o peregrino no sólo debe prescindir de las riquezas, la fortuna y la vanidad, también debe, según el consejo de la voz poética, detener el paso y hasta olvidar su propio camino. En otras palabras, se debe dejar de vivir despojándose de todo, incluso de la memoria y la esperanza que “loca” y “siempre verde” vuela sobre el pensamiento. De acuerdo con Quevedo la memoria, en un proceso inverso al lógico y natural, habrá de estar “adelante” para poder así recibir la muerte –casi sin haber vivido. Ni siquiera la influencia neoestoica le permitió a Quevedo en este poema asumir el tiempo como ese eterno retorno, tópico que se retomará con otros pliegues más adelante en el siglo XIX. Para él, el “sepulcro de los tiempos que han pasado” se ha convertido en una “cueva espantosa”. No se permite el recuerdo de la juventud, como si hubiese que suprimir cualquier sentimiento juvenil hasta llegar a la eliminación del estímulo de los sentidos. Quevedo anula el tiempo entero, quiere sumergir en la profundidad oscura de la tierra el transcurso de la vida. Si el Quijote tuvo en la cueva de Montesinos ese momento lúcido que entreteje la realidad y la fantasía hasta convertirla en verosímil (Cervantes, *Quijote* 702-712), Quevedo sepulta, literalmente, cualquier posibilidad de vida, no sólo la real, sino también la soñada, la imaginada o la recordada.

En los sonetos metafísicos del *Heráclito Cristiano*, poemario dedicado a la penitencia, ya vimos la intuición de un silencio que se vuelve presencia en el soneto que comienza con los versos “¡Ah de la vida! ... ¿Nadie me responde?” En el primer verso de este soneto, cuyo epígrafe reza “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”, se abre las puertas a un estado de desánimo ante el derrumbe de las cosas y el tiempo, el poliptoton “Soy un fue y un será y un es cansado”, condensa el tiempo en la persona misma para señalar la fatiga de vivir. La predilección de Quevedo por el verbo “ser” nos permite comprender la importancia que le daba a la transitividad en el mundo y a la envergadura del conocimiento de sí mismo: yo soy. No obstante, ese mismo “ser” también se extiende hacia el vacío, al ser de la soledad y el descreimiento de ese ser que presenta en su testamento lírico. Y siempre con la doble carga semántica de afirmación y de negación, aunque sin dialéctica posible. Como lo señala Sánchez M. de Pinillos: en Quevedo se produce sólo “desunión y desavenencias” (*Cuerpo* 178) que se prolongan hasta el vacío.

El tópico estoico de *cuna y sepultura* es frecuente en su obra. Así escribe en el soneto recién mencionado: “En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto” (4).⁴² El concebir la muerte como compañera de vida desde el momento de nacer se cifra en el soneto 475 de la poesía amorosa de *Canta sola a Lisi*:

Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños
y en mí se escandalizan los perdidos . . .
Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

La idea de que el hombre va muriéndose mientras vive se encuentra ya en el Biblia Liber II Regum (XIV, 14): el individuo muere como el agua se va consumiendo en la tierra, irreversiblemente. Este tema lo retoma Ovidio, pero es en Séneca donde se gesta el verdadero sentido que luego aparecerá en Quevedo (Ettinghausen 563). En *El sueño de la muerte* escribe Quevedo: “Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo”. De igual manera en el proemio de *La cuna y la sepultura*, escribe: “. . . empieca el hombre a nacer y a morir; por esto, quando muere acaba a un tiempo de vivir y de morir.”⁴³

En *El escarmiento* la voz poética advierte adueñarse de su propia muerte y “[c]oncluye así [Quevedo] su vida y su obra con un movimiento interior de *diferenciación*, curiosamente ante la gran igualadora, la muerte. No hay identificación comunitaria católica con Dios, sino reforzamiento de la propia individualidad ante la experiencia niveladora por excelencia.” (Sánchez Vive 1469). Quevedo es el primer poeta en lengua española en sentir como un moderno la soledad y el aislamiento: “Desierto estoy de mí, que me ha dejado /mi alma propia en lágrimas deshecho” o “Yo dejo el alma atrás; llevo delante / desierto y solo, el cuerpo peregrino.”⁴⁴

Los dos últimos versos de “El escarmiento” de Quevedo son una verdadera piedra sepulcral de la esperanza: “Vive para ti solo, si pudieres; / pues solo para ti, si mueres, mueres” (14). Este pareado final resume con densidad los conceptos de muerte y tiempo y la angustiada interioridad vacía para devenir en el “. . . desenlace natural de los supuestos antropológicos (el cerco de la muerte, angustia, soledad de la conciencia extendida como extensión del cuerpo, la vida como muerte prolongada) de la poesía moral metafísica de

Quevedo . . . ” (Sánchez *Vive* 1468). Ésta es la amplitud del dolor quevediano que lleva a preguntarse a Dámaso Alonso:

¿No es una angustia de hombre moderno? Este perseguido por su pensamiento, entre las cuatro paredes de su habitación, ¿no es un hermano, un prójimo de nuestro desazonado vivir? (553)

En Quevedo el “desgarrón afectivo”, ese “llanto reprimido”, da cuenta de un gran pesimismo que se proyecta en una “angustia continuada” y que lo coloca junto a un “agónico hombre del siglo XX”, como cualquiera de nosotros: “angustiado y desnortado” (Alonso en Sobejano 17-20). Esta zozobra es el legado de Quevedo que los poetas de principios del siglo XX asumieron, de manera directa, sin eufemismos, y no menos dolorosamente.

El vacío y la soledad de la interioridad quevediana revelan, por contraste, la materialidad de la muerte. Neruda escribe en su diario de ruta *Viaje al corazón de Quevedo*:

Vi a través de su espectro [del de Quevedo] la grave osamenta, la muerte física, tan arraigada en España. Este gran contemplador de osarios me mostraba lo sepulcral, abriéndose paso entre la materia muerta, con un desprecio imperecedero por lo falso, hasta en la muerte.

La muerte en España ha sido siempre una presencia fundadora: “Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera” escribe García Lorca (115). Quizá debido a la ausencia de Dios, a la incredulidad en el más allá, a los grandes sufrimientos por la guerra, las corrientes existencialistas del Siglo XX hicieron de la muerte un tema cotidiano, incluso en el cuerpo

vivo. Y esta es una herencia de las poéticas quevedianas que los escritores supieron reconocer y aprovechar.

Capítulo II. En el umbral del Siglo XX

Para Yurkievich (*Celebración* 11) y en cierta medida para Rama también⁴⁵ el Modernismo abre las puertas del siglo XX inaugurando una nueva etapa en la escritura hispanoamericana y moldeando la expresión poética como fruto de la compleja realidad política, social y económica que se impone sobre una sociedad en transformación.

Yurkievich se refiere a la modernidad más que al modernismo y le pone fecha: 1905 con *Cantos de Vida y Esperanza* de Rubén Darío. Sin embargo, otros críticos como Nelson Osorio T. consideran que el Modernismo más bien clausura en el siglo XX un proceso que se había iniciado en el siglo XIX y que responde, igualmente, a una sociedad que había germinado gracias al abono de una nueva burguesía, la circulación del dinero, el remplazo de un patriciado, el movimiento migratorio de los pueblos a las zonas urbanas, entre otros.

El análisis de Hugo J. Verani sobre la vanguardia como una noción de la modernidad (13) considera cuestiones más complejas que interrogan sobre el término o la apertura de un proyecto (10-11), al igual que Rama, Osorio, Yurkievich y Jittrik, Verani llaman la atención sobre una “universalización de la racionalidad burguesa” y la “expansión del capitalismo” (11). Las indagaciones de los críticos inducen a reconocer las similitudes en la convergencia de elementos cambiantes sociales, políticos y económicos de este periodo con el del Barroco y en nuevo ordenamiento de la sociedad. En todo caso, ambas posiciones coinciden en subrayar el carácter renovador del Modernismo y su culminación en la vanguardia como un fenómeno que restablece la relación entre España y los países latinoamericanos al tomar la herencia de la escritura española junto a muchas otras sendas convergentes como la filiación al simbolismo y el parnasianismo franceses y que resultan en la renovación de la creación literaria en lengua española. Cabe destacar la afirmación de Alberto Acereda de que con la

muerte de Quevedo en 1645 se inicia un declive en la poesía hispánica que no alza vuelo sino hasta el advenimiento del Modernismo latinoamericano, y en especial, con la poesía de Rubén Darío (12).⁴⁶

La pregunta de si el Modernismo clausura o inicia una etapa histórica no es determinante para este estudio⁴⁷ puesto que, en suma, “la sucesión de periodos e incluso de movimientos culturales es un constructo y no la realidad misma” asevera Hugo J. Verani (8-9), sin embargo cuestionarnos el origen del modernismo nos permite poner un pie sobre esta indagación como un importante punto de partida en la medida en que el modernismo transforma y renueva el panorama poético en Hispanoamérica. Por eso, para una aproximación entre Quevedo y los poetas del siglo XX es imprescindible comenzar con Darío para comprender el recorrido creacional que culmina en la vanguardia.

Al albor del Siglo: Rubén Darío en la torre de marfil

De un lado, fruto de ejercicios continuos y de rescrituras, Darío moldea la escritura y, al mismo tiempo, desvela en la poesía su función crítica y autoreflexiva: “Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas” (302), escribe Darío en “Dilucidaciones”, las palabras iniciales de *El canto errante* (1907); del otro lado, en la obra de Darío se advierten vetas quevedianas que no responden a una influencia como tal, sino a una incorporación profunda de Quevedo en el quehacer literario e intelectual de Darío y que irán adquiriendo una significación particular en los creadores que le siguen. No es exagerado afirmar que la monstruosa capacidad creadora de Darío incorporó el Barroco completo en su obra poética con todos sus matices y variaciones y, sin embargo, siempre asumió su identidad: “Mi literatura es *mía* en mí” (179) escribe en las “Palabras Liminares” porque comprende que incorporar el tronco poético heredado en su

escritura era, en cierta medida, revitalizarlo y, al mismo tiempo, hacerlo suyo, otorgarle su propio sello. Algunos de los filones poéticos ponen de manifiesto la impronta quevediana en cuanto a temática, la muerte, el amor erótico o el destino; y en otros, es perceptible un rasgo metatextual que comienza a perfilarse con Quevedo y, en general, con los poetas del Barroco: el posicionamiento del poeta en la sociedad que le toca vivir. Rama describe a Darío como “el primer *escritor*, lato sensu, de Hispanoamérica” (en Darío *Poesía* x), haciendo de su labor de escritor e intelectual una profesión (en Darío *Poesía* xi). Darío tiene a su favor que lo cubre la sombra del legado romántico que revaloriza el genio y al creador como sacerdote de la sociedad; sin embargo, la herencia española que dejan los poetas del Siglo de Oro como evocadores de una autoconciencia del escritor que busca situar al vate en la cima simbólica de la humanidad como lo hace Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, dejará, sin duda, su huella en las reflexiones poéticas rubendarianas. Carlos M. Gutiérrez afirma que los agentes del campo literario durante el Siglo de Oro debieron establecer relaciones simbióticas con el campo de poder dentro de círculo cortesano (*espada* 266), los escritores como nunca antes adquirieron conciencia de su identidad social, logrando además que la sociedad los diferenciara como grupo y fuera de las directrices que habían predominado hasta entonces los letrados y los humanistas. Durante el siglo XVII los escritores españoles están intentando afianzar una libertad literaria y social (Gutiérrez en Spadaccini 137). Cabe destacar un tercer punto de conclusión, una “ubicua presencia de una reflexividad cuyas manifestaciones principales fueron la metaliteratura y . . . la intertextualidad. . . “ (Gutiérrez *espada* 266) que presupone una aguda lectura del mundo.

Raimundo Lida “detectó en la totalidad de la obra quevediana la repercusión del agrietamiento y la ruptura final de la precaria síntesis pagano-cristiana del Renacimiento”

(Calvo Carilla 77), podría agregarse que Darío invierte el proceso y revitaliza y actualiza en su poesía una simbología que se había ya apagado, agregando a este proceso un intento desesperado por mantener vivo el signo cristiano que ya hacía tiempo venía extinguiéndose. Darío reconoce “la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva” (Rama en Darío *Poesía* xxiii).

Una primera lectura de Darío y quizá más bien superficial lo aproxima más a Góngora que a Quevedo; ahí está su particular “culteranismo” en la forma que se concentra en el *Coloquio de los Centauros*, por ejemplo. La incorporación de abundante material mitológico como lenguaje clave y simbólico para los iniciados, la selección de un léxico culto, así como el uso de metáforas dobles aproximan afectivamente a Darío a Góngora. De hecho, Darío se acerca al culteranismo gongorino y se concibe a sí mismo como poeta de élite y no de masas, lo hace en las “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas* (1896-1901) al mencionar la necesidad de una “ética acrática” (179) y lo enfatiza con claridad en el “Prefacio” de *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) cuando en las palabras iniciales asevera: “Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética . . . ” y más adelante: “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.” (243) La actitud de Darío lo acerca también y de manera singular a Nietzsche, al enfatizar el “radicalismo aristocrático, que abomina de la masa y cree en un tipo de humanidad superior.” (Sobejano, *Nietzsche* 199). En las “Dilucidaciones” del *Canto Errante* (1907) habla específicamente de una élite: “Existe una

élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo” (300).

Este manifiesto de Darío no permite entrever su trabajo cotidiano y el rigor del ejercicio de la escritura a la que se dedicó toda la vida; su tarea comenzó, tal y como se hacía incluso antes que en el Barroco, a base de imitación, de glosas y de reescritura sobre textos de otros autores. “La poesía castellana” de Darío reproduce, en imitaciones, la historia poética española. En su ejercicio se encuentra la huella del aprendiz de taller así como el dominio del maestro. En *Historia de mis libros* Darío hace un recuento de las tan variadas formas poéticas de *Prosas profanas*. Como Quevedo, Darío despliega una extensa variedad de estilos poéticos que rompen cualquier intento de unificación taxonómica de su poesía y escribe que sus poemas “renuevan antiguas formas poémicas y estróficas”; en este libro se encuentran imitaciones a los escritores de los cancioneros medievales, sobre todo a los autores del *Cancionero de Palacio* del siglo XV y, al explicar sus «Recreaciones arqueológicas» de la segunda parte del volumen, explica Darío que “[S]on ecos y manera de épocas pasadas, y una demostración, para los desconcertados y engañados contrarios, de que para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos.” Es éste un rasgo que subraya la labor del escritor como desbrozador de su propia escritura, como ejercitador de la letra y sensor de la palabra. Y Unamuno comprendió como ninguno anteriormente que Darío, en efecto, había vuelto a Góngora, apuntó también que su poesía no era afrancesada ni que había utilizado la sintaxis francesa para componer sus poemas, sino, más bien, “lo que hizo Darío fue escribir como los clásicos del siglo de oro” (en Coke-Enguídanos 47). Y para Coke-Enguídanos, la referencia es directa a Quevedo, a quien Darío dedica numerosas muestras de admiración en sus

prefacios y también en sus poemas. Por ejemplo en las “Palabras Liminares” Darío expone, como en una galería, a sus precursores:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres:
“Este –me dice- es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana”. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. . . (180) ⁴⁸

En la extensa cita puede apreciarse el grado de cercanía que tenía Darío con los autores; al clausurar la lista de los escritores españoles, Quevedo está posicionado en primer lugar no sólo porque es “el más fuerte de todos”, sino porque Darío utiliza, como con Cervantes, su nombre completo y le otorga un tratamiento de respeto al anteponer el “don”. Para Coke-Enguíanos, la fortaleza de Quevedo radica en la capacidad de verter en la palabra el drama personal de la escisión, una fragmentación que también es constante en Darío. Lo percibe también Pedro Salinas en su estudio sobre Darío al comentar sobre el deseo sensual como algo paradójicamente inalcanzable al poder ser satisfecho, al ser pasajero y, al mismo tiempo, al poder ser inmortalizado. Escribe Salinas:

Siglos antes, un gran poeta español, muy ducho en las malas artes de las tentaciones y apetitos humanos, como cumplían a su algo oficio de moralista, Quevedo, escribía así: <<Es nuestro deseo siempre peregrino en las cosas de esta vida y, así, con vana solicitud anda de unas en otras, sin saber hallar patria ni descanso. Aliméntase de la variedad y diviértese con ella, tiene por ejercicio el apetito>> (103).

Coke-Enguíanos aproxima a ambos poetas desde la infancia desposeída de ingenuidad y cargada de pesares y ambos en continuo combate entre las fuerzas sensuales y las de la moral. Si en Quevedo vimos la determinación del hombre de cambiar sus circunstancias, el poeta modernista realiza una “clarificación intelectual” que permite observar la “conciencia moral del poeta” y por ende del lector (Rama en Darío *Poesía* xxi). Hay que mencionar de igual modo que Darío, como Quevedo en su obra satírica, mira con irreverencia la sociedad.⁴⁹ En la generación de Darío, y especialmente en su experiencia personal, se manifiesta la paradoja que ya les había tocado vivir a los poetas del siglo XVII, aunque sin las aristas de la sociedad moderna: “la pobreza sarcástica junto a la opulencia, el poeta al servicio del señor ignorante, la crueldad del poderoso . . . , la injusticia del orden presuntamente natural . . .” (Rama en Darío *Poesía* xx). Así, Darío en “A Ricardo Contreras” escribe:

. . .
de Quevedo imitar quiero la sabia
frase de fuego de sagrado encono,
y castigar a aquel que nos agravia;
. . .

Seguramente Darío tiene en mente la ya citada *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimento*:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises, o amenazas miedo.
. . .
Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,

que es lengua la verdad de Dios severo,
y la lengua de Dios nunca fue muda.

Y Darío escribe en claro homenaje a Quevedo:

¿Hay quien mirar indiferente pudo
en nuestra sociedad el desparpajo
y en vez de criticar, quedóse mudo?

La poesía que reconocemos como gongorina está más bien desprovista de intimidad, al contrario, la quevediana es resquicio de revelación de luchas interiores, de contradicciones y complejidades. La fortaleza se refiere también a la práctica de la escritura y a sus rigores; Darío consideraba que la poesía era un oficio arduo de sobrellevar: “La poesía es la camisa férrea de mil puntas cruentas que llevo sobre el alma” y reconoce en Quevedo la genialidad, pero también sabe reconocer los sacrificios que su propia fuerza debe rendir ante el trabajo minucioso y tenaz. Vemos pues que hay una profunda admiración al trabajo sistemático de Quevedo y a la fuerza de su voz poética; sin embargo, Darío rescata de Quevedo también la inteligencia, la posición estoica ante la vida, la reflexión ante el mundo y sus afanes. Darío reconoce muy bien su tiempo y lo piensa en su poética, Quevedo hizo lo mismo. En el modernismo, “[e]l arte se tornaba reflexión” (Rama en Darío *Poesía* xiii). Sí, fue necesaria la reflexión, pero Darío se rendía hacia la sensualidad de la vida e indefectiblemente esto conllevaba dolor y la mirada hacia la intimidad desgarrada que entrevimos en Quevedo se percibe también en Darío; esta actitud sensorial, vital de la vida, escindida entre la moral y la lascivia, entre el *carpe diem* y el arrepentimiento y ante las complejidades vitales hacen de Darío un devoto admirador de Quevedo. Coke-Enguíanos manifiesta que las raíces poéticas de ambos escritores son las mismas, y que sobresale un deseo de tranquilizar, a través de la expresión verbal, sus emociones vehementes y descontroladas (50). Alberto Acereda, por su

parte, rescate la pulsión sexual que se percibe en algunos pocos poemas de Quevedo en *Canta Sola Lisi* y otros de Darío, como por ejemplo “Propósito primaveral”⁵⁰ que es un poema que se aventura en un “sensualismo empapado de resonancias míticas y clásicas” y un “erotismo no exento de decadentismo” (13). Este soneto es contrastado con un idilio amoroso de Quevedo que comienza con los versos “Aguardas por ventura. . .” Ambos poemas combinan el amor y el vino en la búsqueda de satisfacción erótica, la consumación coronada de flores, así como la mención de Venus y el antecedente en Anacreonte, a quien Quevedo tradujo. Veamos las dos estrofas finales, contrastadas por Acercada, primero la de Darío, que indica que iniciará en acto amoroso a una adolescente:

En el erecto término coloco una corona
en que de rosas frescas la púrpura detona;
y en tanto canta el agua bajo el boscaje oscuro,

junto a la adolescente que en el misterio inicio
apuraré alternando con tu dulce ejercicio
las ánforas de oro del divino Epicuro.

Y éstas son las estrofas quevedianas del idilio que canta al tópico del *carpe diem* al que el editor Gonzáles de Salas incluyó el epígrafe: “Advierte la brevedad de la hermosura con exhortación deliciosa”:

Coronemos con flores
el cuello, antes que llegue el negro día.
Mezclemos los amores
con la ambrosia mortal que la vid cría.
Y de los labios el aliento flaco
nos acuerde de Venus y de Baco.

Existe en el canon poético amoroso de Quevedo también un deseo de consumación que supera el amor cortés y que lo acerca a Darío. Pensemos, por ejemplo en el poema amoroso 337 del español, éstos son los primeros versos: “¡Ay Floralba! Soñé que te ... ¿Dirélo? / Sí, pues que sueño fue, que te gozaba.”

Para Acereda, Quevedo “desarrolla toda una filosofía del amor como querer y no lograr, desear y fracasar” (18) pero también “. . . un deseo físico, real, sentido y anhelado.” Así como demuestra ser un “apasionado amator que busca la consumación física por el símbolo del fuego y el agua” (19), son estos “motivos sexuales que anuncian en Quevedo un espíritu poético de encantadora modernidad” (21).

Uno de los temas que une a Quevedo y Darío, a diferencia de otros poetas del siglo XX que se decantan más bien por aceptar la ausencia divina, es la ambigüedad o dualidad en su relación con Dios. En su escritura Quevedo se relaciona con Dios como lo hace cualquier hombre en la edad moderna desplegando una actitud pública y guardando otra íntima. La desacralización de elementos cristianos en *Los sueños* y en poemas satíricos le permiten a Quevedo reflejar una sociedad desvirtuada y contaminada; sin embargo, influido por las lecturas patrísticas y en especial por ciertos libros bíblicos como el *Eclesiastés* o *Job*⁵¹ y los escritos paulinos, Quevedo deja constancia en el *Heráclito Cristiano* o en los poemas metafísicos de una relación anhelada y sufriente con Dios. Como Quevedo, Darío demostrará ese continuo ir y venir entre la sumisión y la rebeldía a Dios. Darío se coloca en el lugar humano de Cristo cuando escribe en “Divagaciones”:

Mis ojos espantos han visto;
tal ha sido mi triste suerte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

Los últimos poemas de Darío no sólo expresan el pesar ante la muerte y el pecado, en “Triste, muy tristemente” hay un nadir comparativo con la poesía mística de San Juan de la Cruz; la noche que permitía a la voz lírica del místico hallar un espacio de encuentro íntimo con Dios se convierte en melancólica y triste ante la imposibilidad de asir la vida y la fuente, que era corazón de encuentro místico con Cristo en el poeta del siglo XVI, se convierte para Darío en el repositorio del dolor ante el crepúsculo de la vida porque, en suma, no es el creyente el que expresa su sentir, sino el artista:

Un día estaba yo triste, muy tristemente
Viendo como caía el agua de una fuente;

Era la noche dulce y argentina. Lloraba
la noche. Suspiraba la noche. Sollozaba

la noche. Y el crepúsculo en su suave amatista,
diluía la lágrima de un misterioso artista.

Y ese artista era yo, misterioso y gimiente,
Que mezclaba mi alma al chorro de la fuente.

El descubrimiento del vacío en la época de Quevedo abría una fisura importante en el pensamiento del hombre y su ubicación en el universo, sin embargo todavía había una unión entre la “dimensión físico-cosmológica” y la “dimensión interior-anímica del vacío” y en el Siglo XVII la unión entre materia y espíritu aun permitía simultáneamente situar al mundo “en el centro de un espacio vacío como . . . abrazado por la plenitud divina” (Ribas Massana 169); sin embargo estas dimensiones se divorcian muy pronto. A esta radical separación hay que añadir la revolución que causó Newton, cuyas consecuencias serán inimaginables en el

sentir ontológico pues el vacío había “expulsado a Dios de la responsabilidad de la marcha del mundo” (Ribas Massana 389) y el hombre siente el pavor de esa muerte aunque también la responsabilidad de llenar ese vacío con un proyecto. Al horror del temor, se levanta la esperanza de la construcción dependiente únicamente del hombre. El vacío del universo halla su eco en el vacío de la interioridad.

En su angustia, Quevedo había revelado una intimidad similar a la moderna que más tarde, en el Romanticismo, se consolida al unificar en el yo el microcosmos con el macrocosmos, la interioridad refleja un sentir universal y viceversa. Más adelante, esa intimidad se quiebra y se desdobra y refleja sus variadas facetas, su complejidad y su polifonía. Es ésta la intimidad que Martí había desvelado vinculada a la poesía moderna y que irá manifestándose más tarde en una desintegración del yo. La intimidad, sin embargo, alcanza un punto simbólico aún más importante, pues en la desunión del vacío externo y el interno se produce una importante alteración: la escisión íntima. Si en Quevedo se había producido la multiplicidad del yo en la sucesión del tiempo, ahora se trata de una ruptura íntima. Escribe Darío:

Y está claridad latina
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y del no yo...?

La fragmentación hace imposible el conocimiento de sí mismo, éste tema la vanguardia lo trabajará singularmente en el desdoblamiento y en el abrazo al otro, pero para Darío la hendidura es motivo de dolor, de imposibilidad de “saberse a sí mismo” en plenitud, como cuando escribe en “Eheu”:

¿De dónde viene mi canto?

Y yo ¿adónde voy?

El conocerme a mí mismo,
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo . . .

En “Eheu” Darío percibe el paso del tiempo, “la vista del mar le trae nuevo sentimiento: el de la ancianidad; el mar se ha vuelto, asimismo, como todo aquello que entre en este nuevo mundo de su lírica, aviso del tiempo, signo de la fugacidad” (Salinas *Poesía* 175)

En Darío todo es fragmentación y, en suma, de esta batalla interna nace la poesía. El ansia de vivir y el escarmentado del testamento lírico de Quevedo conviven en Darío, el primero refleja su ansia de juventud, su anhelo de verlo y vivirlo todo, pero se diferencia de él por una carga erótica que lo consume por completo:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.

Darío anhela la plenitud de la vida, pero ya en su otoño busca sabiduría, el erotismo pasa de la sensualidad a concienciar sobre el paso del tiempo. Si Quevedo escribe sobre la vejez en el Anacreón castellano LIV:

Y así, aunque yo me hallo,
como todos dicen, viejo,
me esfuerzo alegre a danzar
por pasar mejor mi tiempo

En Darío, el enseñoramiento del tiempo sobre la vida, es fulminante:

Ay triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga. Está perdido.
¡Ay del que pide eureka al placer o al dolor!
Dos dioses hay, y son Ignorancia y Olvido.

Finalmente, Darío, como Quevedo, se identifica más con el escarmentado, al punto de que igual que su maestro español, piensa en anular la memoria. Sánchez Martínez de Pinillos entiende el silencio quevediano de “<<¡Ah de la Vida!>> ... ¿Nadie me responde?” como la anulación del interlocutor, del “tú”, y que comienza a dibujar los contornos de una existencia angustiada y solitaria donde se quiebra el dualismo entre cuerpo y alma para entrever el mudo diálogo entre cuerpo y conciencia, que se convierten en “los protagonistas del drama temporal” (Sánchez *Un* 45-47). En Darío hay un proceso similar al de la constatación del silencio pero que no es la consumación de un diálogo sino la terrible disección de la conciencia, la mirada íntima hacia la voz muerta que habita dentro de nosotros mismos. Escribe en “Nocturno”:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?
Oigo el zumbido de mi sangre,
dentro de cráneo pasa una suave tormenta.
¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo, soñar. Ser la auto-pieza
De disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!

El insomnio es la conciencia que impide el descanso de la voz poética, Darío repite esta misma imagen en otro “Nocturno” dedicado a Mariano de Cavia:

Los que ascultáistes el corazón de la noche

Los que por el insomnio tenaz habéis oído
El cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido. . .

En los instantes del silencio misterioso.
Cuando surgen de su prisión los olvidados,
En la hora de los muertos, en la hora del repos,
¡sabréis leer estos versos de amargor impregnados!. . .

. . .

Todo esto viene en medio del silencio profundo
En que la noche envuelve la terrena ilusión,
Y siento como un eco del corazón del mundo
Que penetra y conmueve mi propio corazón.

Y la conclusión única de una muerte ya sentida es la llegada de la muerte misma que, como una amante, se viste de “alba” y que es dulcemente esperada para apagar los zumbidos, las tormentas, el doloroso silencio y el insomnio. Este es el cuarteto final del primer “Nocturno” citado:

Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?
Se ha cerrado una puerta...
Ha pasado un transeúnte...
Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...

Sin duda el vínculo más notorio entre Quevedo y Darío es la reflexión sobre la muerte. En *Historia de mis libros* (1909), Darío admite la constante preocupación e indagación sobre ella: “¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!” Su obra es, en suma, ese remanso que él construye

como paraíso ilusorio creado de imágenes. Darío intenta esquivar la muerte refugiándose en una escritura de artificio, de invenciones, de recreaciones de mundos imaginados y representados en el papel, mas nunca termina de conjurar sus más íntimos miedos; para Darío, la página blanca “es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y los desengaños, y el irremisible epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá.” Si el Barroco visibiliza el *horror vacui*, en Darío la escritura es un horror a la muerte, un *horror mortis*, el artificio del modernismo busca como en el Barroco redirigir los hondos temores hacia una superficie recargada que distrae los miedos.

Ninguno de los dos poetas aceptará en su totalidad las formalidades, de alguna manera intentan hacer saltar los muelles de la misma escritura, mientras la pulsión de muerte los consume, al mismo tiempo reflexionan sobre ella, la desdoblan, intentan domarla. Quevedo lo hace a través del amor, para el poeta español el amor supera la muerte. En un giro sorprendente (que influirá en Vallejo, sin duda) en el *Coloquio de los centauros*, Darío adjudica a la muerte rasgos positivos, plenamente humanos en contraste con los que caracterizan a los dioses mitológicos, quienes envidian el fin inevitable de los hombres. Para el afanado vivir, la muerte es un alivio, es un descanso, como en el “Nocturno” en el que la muerte se viste de alborada. Aquí el impresionante pasaje del Coloquio:

ARNEO

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

QUIRÓN

La Muerte es la victoria de la progenie humana

MEDÓN

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.

AMICO

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

QUIRÓN

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

Si la resolución de la muerte se produce en proyectarla como sereno descanso, ésta no puede ocultar el desengaño de la existencia. El desengaño barroco ha cedido paso a uno mucho más íntimo y tenebroso. El cerco existencial y real de Quevedo se subsume en la interioridad del hombre moderno, el cerco es la torre que se torna en un encierro, en una prisión de sí mismo. Mientras que en Quevedo la torre (descrita en su soneto “Desde la torre”) representa todavía un lugar de paz interior, en Darío, en cambio, la conciencia es abismo:

La torre de marfil tentó mi anhelo;
Quise encerrarme dentro de mí mismo,
Y tuve hambre de espacio y sed de cielo
Desde las sombras de mi propio abismo

Sin embargo, nada es absoluto en ninguno de estos poetas, existe en ambos la contradicción de la forma, a la que cargan semánticamente con opuestos:

Darío manejó una concepción dual de las palabras, que las asimilaba a los seres humanos en la definición católica tradicional: tenían un alma y un cuerpo, aunque cuerpo revestido; en ellas convivía la idea y el sonido. Y de esa misma tradición recogió el principio de la desarmonía de las partes, la pugna incesante en que funcionaban, lo que llevaba a la célula misma de la composición poética a ser el registro paradigmático de la contradicción.”

(Rama en Darío *Poesía* xxviii)

En efecto, la torre es el cerco pero al mismo tiempo permite descubrir que “el verdadero artista es aquel que en el estudio constante, y en el aislamiento de su torre ebúrnea, pone bajo el triunfo de la Idea, perseguida y adorada, todo lo que para la mayoría opaca y sorda, sorprende o deslumbra” (Darío xi-xii); en un sentido paralelo, la torre de Quevedo representa también una de plenitud, puesto que en el poeta existe asimismo una actitud vital y erótica (Acereda 15). Según el estudio de Pedro Salinas, Darío está enhebrado de erotismo; mientras los libros para Quevedo son consuelo, mejoran e intentan reflejar un espacio sereno, en Darío los “Libros Extraños” “halan la mente por su sensualidad, porque “hacéis brotar la misteriosa fuente” y porque “Fuerza y vigor que las alas enlaza, / seda de luz y pasos de colosa / y un agitar de martillos y de maza, / ...”

La musicalidad de la obra rubendariana intenta esquivar o ser al menos un punto de fuga de la amenazante pulsión de muerte que lo persigue.⁵² Toda obra poética tiene afinidad con la música, sin embargo, la musicalidad que persigue en la armonía de las palabras representa para Darío un elemento imprescindible de la poesía y hay en la suya un eco de la

melodía gongorina no sólo de obras como *El Polifemo*, sino incluso de las Redondillas. La musicalidad de Darío recupera así una simbología que va más allá de las palabras, en aquello que Eugenio Trías denomina una correspondencia entre el sonido y el despertar de las emociones o lo que podríamos considerar como un adormecer la muerte, narcotizarla. Los poemas de Darío parecen incorporar en sí mismos una musicalidad donde los sonidos despiertan (ya que no tienen) una particular correspondencia con el significado de las palabras. “La forma impera sobre el contenido” (Yurkievich *Celebración* 21) y produce una sensación de “inmediatez” (22) dice Yurkievich sobre la tendencia modernista. Se produce un desdoblamiento posible a través de un lenguaje que incorpora no sólo las ideas, las formas que persigue Darío, también los sonidos, su musicalidad. Si, como dice Yurkievich, el signo poético se vuelve hermético para “sobrepasar los significados emergentes para que resurjan las virtualidades semánticas” (*Celebración* 17), algo similar ocurre con el ritmo musical de la poesía de Darío, que apunta, por su vocación única de entremezclar sonidos, a otras posibles significaciones; a manera de oraciones, de rezos, de repeticiones, el poema va alcanzando, como así desea el “monje artífice” que es el poeta (Darío 180), su posibilidad última de crear epifanías y alargar el fin. En el aforismo 84 de la *Gaya Ciencia* Nietzsche evoca la importancia del ritmo y la sonoridad en las creaciones poéticas griegas como un medio para atraer la simpatía de los dioses.⁵³ Merced a esa musicalidad, Darío también, como Quevedo, da forma y materia a la metafísica y así “el discurso penetra el texto” y oculta la falta de trascendencia, es lo que Nietzsche denomina la “violencia que renueva el átomo de las frases” y oculta el silencio divino. Darío, sin duda, “sujeta a los dioses” (Nietzsche) como intentaban hacer los griegos en la Antigüedad.⁵⁴ En las “Palabras liminares” Darío se refiere a la métrica y al ritmo: “Como cada palabra tiene

un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.” (180) En “Era un aire suave...” el poema recrea el ritmo de una danza, puntuado por “risas y desvíos” de Eulalia, una risa que es “teclado armónico” se mueve mientras “[l]a orquesta perlaba sus mágicas notas, / un coro de sonos alados se oía; / galantes pавanas, fugaces gavotas / cantaban los dulces violines de Hungría.” (181). Sus poemas se titulan “Sonatina”, “Canción de carnaval”, “Sinfonía en gris mayor”, “Canto de la sangre” “Delires, layes y canciones”, inspirado en algunos autores de los Cancioneros medievales.

En el capítulo XIV de la primera parte del Quijote leemos la canción del moribundo Crisóstomo a la pastora Marcela;⁵⁵ Darío también recurre a este canto desesperado que luego va convirtiéndose en Canto de esperanza vital y ansioso de experiencias, para finalmente concluir en el “Canto errante”, que de alguna manera permite avizorar lo que es el recorrido poético. Años más tarde (lo desarrollo más adelante) se ahondará en la discusión de la poesía pura, se le opondrá la poesía anti-pura y al final, Juan Ramón Jiménez fusionará ambas expresando que la poesía se alimenta de todo; bueno, Darío se le adelanta en sus “Dilucidaciones”, quizá porque a diferencia de otros poetas, en Darío el erotismo y la sensualidad han confrontado al mismo tiempo sus pecados y angustias:

La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El dón de arte es un dón superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza

bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.

El poeta modernista reconoce en su antecesor español un elemento físico del pensamiento que Quevedo logra transmitir en su escritura: “Este discurso es el infierno” escribe Quevedo en sus *Sueños y Discursos* y ante esa materialidad de la escritura que hace del texto algo vivo, aunque también algo aterrador, Darío recompone en su escritura esa misma materialidad que hace de la palabra un lugar especular de un mundo que al mismo tiempo se está escribiendo (en Darío todo oropel, en Quevedo todo mundo al revés); en cierto sentido, aunque tan sólo en una pequeña medida, entre Quevedo y Darío se desliza, casi imperceptible, la ironía romántica alemana.

El Renacimiento permitió realizar una escala comparativa entre el hombre y el universo. Al ser especulares, contenían los mismos elementos. Esto pasó quizá de largo, pero en la vanguardia se sostiene, como expongo más adelante, la importancia de concebir al hombre como piedra, como tallo, como materia y como órgano, Darío se adelanta en el genial poema “Lo fatal”, que copio completo por servir él todo en el análisis :

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,

y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!

Este poema es, sin duda, de herencia quevediana, en él llama la atención el poliptoton que recuerda tantos versos de Quevedo y que visualiza el paso del tiempo, el nacimiento y la muerte en el ayer y el mañana y en la pendular movimiento entre el deseo de los “frescos racimos” que se convertirán luego en “fúnebres ramos”. Hay un deseo similar al del *Escarmentado*, el deseo de no sentir pero, a diferencia del personaje poético quevediano, Darío no sabe cuál es el fin último, se ha perdido para siempre el significado de la fuente y de la noche que San Juan de la Cruz había dado en herencia como símbolo de unión mística.

Capítulo III: Entrada al Siglo XX. Aproximación a Vallejo y los poetas españoles ante las formas y las poéticas de la muerte

El desasosiego por la ruptura de las correspondencias en los símbolos demanda de los poetas no sólo contenidos nuevos, sino también formas que reflejen esta escisión y que restablezcan algún sentido al vacío que se ha producido. Los acontecimientos históricos de la primera mitad del siglo XX, fecundos en confrontaciones y en muerte, conformaron el espacio adecuado para un replanteamiento de las poéticas y generaron nuevas lecturas de la escritura del pasado y la absorción de elementos filosóficos, poéticos y estéticos del Barroco, el Romanticismo o el Modernismo adecuadas a un nuevo horizonte donde impera el silencio de Dios y donde la tierra enmudece; así, estas lecturas permiten nuevas reconfiguraciones simbólicas más acordes a una visión de un mundo huérfano. La resemantización de la muerte, como un elemento central, adquiere una nueva dimensión: del “sepulcro portátil” que es nuestro cuerpo, evocado por Quevedo, a los centauros inmortales de Darío, anhelantes de muerte, la vanguardia hace del cuerpo mismo del hombre una muerte vital.

Es relevante añadir que este horizonte sombrío se fue acentuando a medida que la guerra iba proyectándose, sin embargo hay que considerar que la primera etapa de la generación del 27, en la década de los 20, la recepción de la lectura y el ejercicio de la escritura son alegres, experimentales, lúdicos, libres de angustias, cercanos a la deshumanización del arte y admiradores de Góngora.

Las nuevas poéticas tejidas por los escritores permiten comprender el proceso, o los procesos de renovación de sentido y de compromiso ante el sufrimiento humano. La renovación es aún más destacable en el caso español. Según Díez de Revenga el hecho de

que la tradición áurea y en general la tradición literaria estuviesen tan presentes en los poetas de la generación del 27 y de la vanguardia descubre una originalidad “. . . en relación con otras vanguardias europeas. . . “(110). Este acercamiento, sin embargo, no revela ni deudas ni influencias, sino más bien un conocimiento, una lectura y un estudio que se encauzan en lo que Díez Revenga considera como una intensa reinterpretación.

III.1. Poética de la sinceridad

En las poéticas quevedianas se hizo evidente el deseo de Quevedo de recuperar una estilística clara, purista y “varonil”, lo cual revelaba que eran la forma y el estilo los que determinaban y representaban la moral de un país y de un imperio. Si bien la crítica ha convenido en superar la divergencia entre culteranismo y conceptismo por hallar que en el fondo ambas debían de tener aquello que se denomina “concepto”, queda clara la distinción que se produjo en el debate de entonces, el estilo determinaba una forma de escritura que dejaba entrever una *Weltanschauung*. Ya he mencionado cómo para Quevedo la escritura era inseparable de su proyección misma en la existencia diaria, los debates literarios complejizaban al mismo tiempo las conductas y los conceptos sobre cómo se debía vivir y los gustos literarios definían una visión del mundo. Las divergencias entre Quevedo y Góngora no difieren tanto en temática como en forma, sin embargo los desacuerdos sobre el estilo generan una pauta para comprender cómo todavía en el Siglo XVII todo aquello referente al mundo real y al metafísico tienen cierta concordancia y el símbolo puede todavía sostenerse al no sufrir severas fragmentaciones como sucede después, cuando se agranda el quiebre entre la vida pública y la íntima. No existía, pues, una ruptura entre el estilo y la esencia de lo que quería decirse. Los tratados de estilística subrayaban un estilo de vida, esto lo podemos notar en dos libros de Gracián, *El discreto*, que señala, casi como en

un tratado de caballería, las virtudes, las actividades y los gestos que debe poseer el hombre correcto, digno y sabio y *Tratado de Agudeza e ingenio*, texto de estilística que se centra en la construcción de versos con elementos paradójicos, es una suerte de manual poético. Dispare en temática, ambos comparten ciertas arterias que guían al lector hacia un mejor saber vivir y un mejor dominio sobre la escritura. No se menciona siquiera la sinceridad del poeta como un rasgo ontológico de su creación literaria puesto que ella está implícita en el estilo. La unión entre estilo y ética se van quebrando con el paso de los siglos; los románticos alemanes, por ejemplo, se cuestionan con absoluta seriedad su propio texto, lo teorizan, lo analizan, pero es un análisis dirigido hacia el ámbito cerrado de la escritura misma, como si en él y en él solamente pudiera darse el símbolo que tanto anhelan desentrañar y conservar. De sus estudios nace el concepto de la ironía romántica: esa conciencia del acto de escribir, de la fragmentación del texto y del deseo de abrazar lo universal, lo inacabable.⁵⁶

En Darío la fragmentación es dolorosa: entre el vaivén de sus motivaciones eróticas y sensuales y su deseo de alcanzar cierta espiritualidad sus textos revelan esas fracturas y la imposibilidad de conciliar ambos mundos. En suma, la escritura no puede ya recrear ni prescribir una forma de vida única, virtuosa y modélica como se había intentado en el Siglo XVII. Al contrario, la escritura revela más bien la imposibilidad de reflejar en sí misma totalidades, precisamente por ser fruto de fragmentaciones. Por otro lado, se ha demostrado la incapacidad en la escritura de capturar correspondencias, mucho menos lo hará el estilo, que comienza a dejarse moldear por las experimentaciones más libres de los escritores. Quizá por estas divagaciones para Darío la sinceridad es de suma importancia ya que el mundo se ha quebrado en piezas refulgentes y el poeta deberá con honestidad mostrar sus

elecciones afectivas y estilísticas; ante la opacidad de la escritura como espejo de virtud, aquélla deberá mostrar lo único que debe ser transparente y claro: la motivación sincera del poeta. En la sinceridad se encuentra la potencia y la trascendencia. La estela romántica es recuperada en la vanguardia como un reducto donde se ha gestado lo sincero y se trabaja todo aquello que el Romanticismo no pudo, por las limitaciones de su propia época, terminar de discernir. Ésta es una de las herencias que se entrega a los escritores de las primeras décadas del siglo pasado y es el punto de partida del análisis de este acápite.

Mucho se ha escrito en torno a la producción poética vallejiana, sus crónicas, la obra en prosa, así como la correspondencia que sostuvo con amigos y de la que se puede extraer elementos que definen la escritura de César Vallejo. En contraste, prácticamente ignorada es la tesis que en 1915 presenta para obtener el grado de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras por la Universidad de Trujillo, en el Perú. Este texto permite esbozar cómo sus reflexiones trascienden el aspecto romántico que Vallejo analiza, para anclarse en el corazón mismo de la vanguardia, de la cual él es figura primordial. El título de su disertación es “El Romanticismo en la poesía castellana” y la elección de Vallejo refleja su identidad con la tradición española, su afiliación a ella y que alcanzará su punto más alto en el poemario póstumo *España, aparta de mí este cáliz*. En la carta de presentación de su tesis Vallejo enfatiza que el pensamiento, como todo mecanismo, aporta a un “contingente de fuerza progresiva” (846) y destaca la importancia de una “crítica verdaderamente científica” (847). Para Vallejo el arte debe responder al pensamiento. La “autonomía romántica en el arte” debe partir de la “Crítica” (así la escribe, con mayúscula) (847); en otras palabras, uno de los legados primordiales para Vallejo es la reflexión de la propia escritura: la ironía; de igual valor es la incorporación de aquello que se percibe y se piensa fuera del ámbito de la

expresión. Once años más tarde, en su forzado exilio en París, Vallejo editará junto al poeta español Juan Larrea, una revista de breve vida, tan sólo dos números, *Favorables Paris Poema*,⁵⁷ en las que profundizará el surco que siguió esta línea de pensamiento. En el primer número de julio de 1926, Larrea, a manera de introducción, manifiesto o incluso de *ars poetica*, escribe “Presupuesto vital” y en concordancia con Vallejo, establece que “[e]n lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión.” (FPP I, 1); esta pasión es el producto del amalgama de dos fuerzas que la tradición literaria o filosófica había mantenido separadas: “inteligencia y sensibilidad” (FPP I, 2). La inteligencia es “asirse al espíritu científico para llegar a un imprescindible conocimiento” (FPP I, 2). Hay un eco muy claro entre ambas escrituras a pesar de la distancia temporal y contextual de los dos textos. En todo caso, se manifiesta la importancia vital de la sinceridad en el conocer y en el sentir, que se convertirá en fórmula poética para los escritores de principios del siglo XX; para Gerardo Diego, por ejemplo: “La poesía es la encrucijada del Norte-Sur=Imaginación-Inteligencia, con el Este-Oeste=Sensibilidad-Amor. (378). O como lo expresa José Bergamín: “POR la pasión, la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da. / LA inteligencia es el precipitado de la pasión. / SÉ apasionado hasta la inteligencia” (en Rozas, 213).⁵⁸

En su estudio universitario Vallejo repite una y otra vez la palabra *sinceridad*, vocablo que adquiere un carácter prioritario para algunos románticos, sobre todo los de la escuela inglesa, en una genuina correspondencia entre el sentimiento y la expresión y que deriva en la vitalidad del poema; Vallejo reconoce tempranamente el vínculo entre el poeta, la sinceridad y la escritura: “Hoy en el Perú, desgraciadamente no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el Romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que

debe tener todo buen artista” (Vallejo 905). En efecto, Vallejo sostiene que la sinceridad determina el Romanticismo y con ella define lo que resulta en plenitud, en absolutez e interioridad en la obra poética. El Romanticismo propone universalmente la libertad creativa absoluta, la espontaneidad, la ‘sinceridad’ y un flujo emocional en el poeta; para los alemanes formaba parte de la libertad creadora. Vallejo postula en su tesis que Espronceda “se presenta en su poesía en toda su sinceridad, es decir, tal como es en sí mismo, no ya prestando su personalidad para ocuparse de lo que le rodea, . . . ” (882). Esta sinceridad confronta la idea platónica del poeta falseador y el estilo y la forma y su experimentación con ellos alcanzará una trascendencia nunca antes sentida en la literatura en español y que había comenzado a obtener ciertos rasgos modernos en el des-cubrimiento de la intimidad barroca. Si los románticos habían asumido la sinceridad como una parte esencial de sus cavilaciones, los modernistas y los vanguardistas profundizarán esta actitud, porque hay que subrayar que si bien ella constituye parte del legado romántico, ésta sufre transformaciones que tienen que ver con la secularización de los elementos cristianos, la relación que se establece entre significado y significante y de la correspondencia entre el símbolo y lo simbolizado. En otras palabras, la sinceridad, como tantos otros vocablos, va resemantizándose a medida que se reflexiona sobre ella. No se trata tampoco de un valor único que “evoluciona” linealmente, son diversas las vertientes que se articulan en torno a la “sinceridad”, transformándose y conviviendo, no siempre en armonía. La gran influencia de Rubén Darío es innegable, sin embargo el poeta nicaragüense concibe la sinceridad de una forma diferente a cómo la piensa Vallejo, y bien visto, es un proceso muy ligado al concepto del símbolo: para Darío, el poeta todavía puede inventar correspondencias, mientras que en Vallejo irá evidenciándose a lo largo de su obra, y en especial en *Trilce*, que sin

trascendencia, el símbolo es problemático. Retornemos a Darío, en *El canto errante* comienza así: “Yo he dicho: ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejerce por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: es el Arte el que vence el espacio y el tiempo” (25).

Si el estilo de la escritura reproduce la moral en Quevedo, concebir la sinceridad como resultado del acto creador del poeta desde un punto estético es una herencia del Romanticismo, cuando todavía se piensa que el lenguaje captura las relaciones (correspondencias) todavía no aprehendidas de las cosas para perpetuarlas por medio de su propia aprehensión y en el Romanticismo todavía hay un acto de fe de que el símbolo está, en efecto, relacionado con el simbolizante.⁵⁹

Juan Ramón Jiménez es probablemente quien más se acerca al tema de la sinceridad al trabajar la “poesía desnuda”, expuesta en 1917 cuando publica *Diario de recién casado*, una obra que es “entrada”, como él mismo lo dijera en 1952 a una “nueva época de su poesía”. La influencia de este libro, según el mismo Jiménez, será esencial en los nuevos poetas. “Su principal novedad, además de la que supone el reiterado uso del verso libre blanco [y la prosa], es la constante variación de la forma, determinada por las variadísimas materias poéticas, lo que supone –tras la experiencia de la forma clásica del soneto- un abandono brusco de las formas estróficas tanto modernistas como tradicionales” (AA.VV. *Historia* 1101). El quiebre con una tradición poética indica que la estilística no refleja la actitud ética como se suponía en el tiempo de Quevedo; esto supone que, liberado del estilo, el poeta se muestre en desnudez, es decir en su intimidad, aún más: en su sinceridad. La utilización del verso libre y la prosa poética marcarán la poesía en español, recordemos que Jiménez quiso en algún momento prosificar toda su obra. La poesía desnuda, aún en su ideal

de nombrar de la forma más sencilla lo esencial, sufre una transformación ineludible de palabra ordinaria en poética; más allá de la forma, el poeta intenta transmitir y transcribir sus impresiones, ahondar en lo vivido, intenta “reproducir la sensación *en desnudez*” y se trata por tanto, de un “ejercicio de sinceridad, de autenticidad” (introducción de Sánchez-Barbudo en Jiménez *Diario* 9-10), en ella se exterioriza la interioridad al punto de casi no poder diferenciarlas, Jiménez recuerda el intimismo becqueriano como un modo que todavía logra unir estética y ética. Pero éste es un caso más bien excepcional, dado que la sinceridad se había transformado, distanciándose de la formulación romántica que todavía buscaba en la motivación simbólica una armonía entre el mundo y la trascendencia y va adquiriendo un tono más desgarrado. A partir del ya mencionado discurso del abate Bremond ante las cinco Academias en 1925 en París, la poesía pura había adquirido una nueva significación, la de tecnicismo literario. Enfrentadas las concepciones de poesía como “inspiración” o poesía como “fabricación” (aquí se adscribe Valéry), al final termina imponiéndose la primera a partir de 1927 en España con el impulso vital de Juan Ramón Jiménez “. . . la preocupación fundamental se traslada al poeta y a su capacidad trascendente en el acto inicial de su actividad (todo lo demás pierde importancia y no constituye la esencia de la poesía)” (Calvo Carrilla 48).

Hay que añadir que ante la polémica suscitada entre Jiménez y Neruda y entre dos poéticas que implicaban la poesía “pura” o la “impura”, Calvo Carillo resume que en el fondo la poesía pura incluye también la impura, porque en palabras de Jiménez, escritas en 1936, “La poesía tiene infinitos aspectos y sentidos, como la vida y la muerte que representa enteras” (en Calvo Carillo 51).

Más cerca de Neruda y a diferencia de Jiménez, Miguel Hernández sugería, siguiendo a Mallarmé: “Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge” porque la poesía es “[u]na verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora” (xxx).

Un año después de la publicación del libro de Jiménez, en 1918 García Lorca escribe en *Un prólogo que pudiera servir para muchos libros*: “El poeta es un personaje que debía ser sincero, se calla en el fondo de su alma lo que quiere estallarle en el corazón. El arte como embuste es para García Lorca la ‘archiputrefacción’” (LVII). Una sombra va a danzar en estas escenas llorando todo, lo triste y lo alegre.” (en Cardwell 16). En estas palabras se encuentra la estela del Romanticismo con su “le rire en pleurs” en la combinación de la alegría con las lágrimas y del placer con las sombras (Cardwell 16), algo que Vallejo también entendió y expuso en su tesis: “Siendo cada hombre el fondo mismo de la poesía, la inspiración es personal, subjetiva, porque en cada canto va ya una esperanza y una pena, ya una dicha y un desengaño, ya una sonrisa y una lágrima” (864).

En la sinceridad que buscan o postulan los poetas en este periodo hay, quizá a diferencia de la “poesía desnuda” de Jiménez, una expuesta carga de desazón y desolación. En efecto, en su “prólogo” continúa García Lorca: “Bien mirado, la alegría no existe, porque casi siempre en el fondo de los corazones se aposentó el dolor inmenso que flota en los ambientes del universo, el dolor de los dolores que es el dolor de existir” (en Cardwell 16). En su estudio sobre Lorca, Cardwell se centra en la utilización de máscaras en el autor andaluz; considero, sin embargo, que en los autores de esta época no se produce lo que había sucedido en las últimas décadas del siglo XIX, cuando las apariencias y los trajes “no eran la personalidad, sino la personalidad misma” (Gutiérrez Girardot 65) que ocultaba y alienaban

el Yo, por lo tanto el sentimiento que predomina a principios del siglo XX es el ámbito de tristeza. Y la siguiente cita de García Lorca: “[e]l poeta [d]ebe tapan sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando. . . . el poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado”(García Lorca 74) la entiendo como un proceso de transformación más que de enmascaramiento, el poeta no quiere “disfrazarse”, sino que la voluntad de captura de la expresión poética es tan fuerte que, aun a costa de desfigurarse a sí mismo, prevalece como un acto legítimo del escritor.⁶⁰ Esta búsqueda no está exenta ni de dolor, ni de violencia. Al contrario, hay una tendencia obsesiva egocéntrica en el “yo” poético juanramoniano que adquiere otro rostro en el desdoblamiento. Si en Quevedo existía la polifacética presencia de su yo, ahora, con diversos matices, el desdoblamiento de los otros escritores se produce, como veremos más adelante, en el desbordamiento de sí mismo para culminar en el “ser otro”. “Sinceridad desnuda” para combinar a Jiménez con los otros poetas, puede ser una buena síntesis de la expresión que buscan los escritores en una honestidad que no es autocomplaciente ni teme ocultar los desgarramientos más profundos. Lo dice Larrea: la pasión, “[e]sta energía cósmica e infatigable no perdona batalla alguna. Dondequiera que exista posibilidad de espasmo allí aparece su palanca dispuesta a remover entrañas y moléculas” (FPP I, 1) o “[n]o se escamotee, pues, el hombre su propio drama” (FPP I 3). Y Hernández: “Colóquese el poeta ante las cosas, en trance de ángel, crisis de hombre” (xxx). García Lorca, en lugar de ángel, busca la motivación en la tierra, escribe en su teoría poética del duende. Para García Lorca el acto poético más intenso (y sincero) es aquél que posee duende. Es la motivación del artista en constante enfrentamiento con la muerte: “[E]l duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. . . . [e]l hombre que busca la

perfección luchará con su duende, no con un ángel ni con la musa (110-111). La más íntima motivación del acto creativo nace de una lucha, no de una armonía. El sujeto artista, acentúa Raúl Gustavo Aguirre, está inmerso en una solitaria batalla heredada de actitudes fundamentales de la civilización de Occidente: el racionalismo y el irracionalismo, pero en el siglo XX replantea además fundamentos del pensamiento, como el problema de la verdad, la razón, el lenguaje, el significado, etc. Confluyen la confianza en la razón y la ciencia y en la realidad objetiva, así como operan en el sujeto poético una profunda angustia metafísica, el nihilismo junto con otra corriente que trae consigo la reivindicación de la experiencia, la mística, la intuición, la expresión verbal sin control consciente: “[e]l siglo XX se muestra así como un tiempo donde, en cuanto una mirada tiende a considerar el entorno, todo aparece extraño y carente de fundamento, en estado de crisis y de extravío, sujeto a reconsideración y a discusión” de aquí parte la “sinceridad” desgarrada, puesto que “. . . todo pensamiento honrado y no superficial se ve necesitado, . . . a ir hacia los orígenes de sí mismo, a cuestionar aún sus propios fundamentos, a reconocer el ‘supuesto’ del que ha de partir.” (Aguirre 20).

III.2. Poética secular: el viaje a la tierra

Uno de los grandes supuestos que tuvo que ser replanteado como fundamento de la escritura y como revelación de las grandes inquietudes de los escritores de ese tiempo fue el tratamiento de elementos cristianos que habían perdido su trascendencia divina, sin embargo ¿cómo tratar un horizonte en el que se había construido gran parte del pensamiento y la producción artística desde hacía siglos? La secularización del cristianismo fue inevitable y el lenguaje poético continuó incorporando sus fundamentos e imágenes aunque con una característica: el hombre integró a lo terrenal las nociones cristianas que habían garantizado

en el pasado una trascendencia metafísica. La secularización se produjo en un arco de tiempo que fue reflexionando sobre sus inflexiones hasta las resoluciones personales de cada autor. La influencia de los escritores europeos aceleró este proceso en los hispanoamericanos.

El sueño de Jean Paul, el “sentimiento” de la “religión de la nueva época”, esto es, “que Dios mismo ha muerto”, expuesto por Hegel, el “satanismo” de Huysman en *La-bas*, y si se quiere agregar la “muerte de Dios” de Nietzsche, no son “ateísmo” en el sentido clerical de la palabra . . . sino expresiones de lo que la sociología ha llamado “secularización” (Gutiérrez Girardot 46).

En 1882 en su prólogo *Al Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde, escribe José Martí: “Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben” (109). Escribir con puños y mordérselos, es la forma más certera de describir la desazón ante la orfandad del hombre ante un dios ausente, pero asimismo es resimbolizar el acto de la escritura puesto que el puño enfatiza la corporalidad del hombre: la letra nace, a partir de entonces, de ese gesto (¿rebeldía? ¿resignación?). Y el gesto produce símbolos.

Nietzsche finalmente asume con plenitud lo que el legado filosófico anterior a él había anticipado, pero nunca se había atrevido como él a postular: la emancipación de la religión. Walter Kaufmann sintetiza la herencia de la duda religiosa que recibe Nietzsche.⁶¹ “Nietzsche es uno de los primeros pensadores con una comprensión filosófica que completa la ruptura con la religión” (17).⁶² Ésta se manifiesta en diversas formas, desde el nihilismo hasta una humanización de dios, y Nietzsche permite asumir un perspectivismo al respecto, nutrido por valoraciones. En el caso de los escritores de habla española, tan

marcados por una herencia católica, es notorio que el tránsito a esta orfandad es menos abrupto, aunque no por ello menos impactante.⁶³

Para Gutiérrez Girardot “la secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo [sin el soporte de una *religiato*]” (53). Sin embargo, para los poetas fue la ganancia del mundo (no me refiero a la naturaleza) como única posesión real, objetiva, material. El movimiento uniformemente acelerado de Galileo y que le dio cierta tónica al Barroco adquiere una nueva significación: la “centripetud” de la tierra no se refiere tanto a un sentido físico, sino más bien en el moral: es el centro, todo cae a la ella. Si en “El escarmiento” de Quevedo la profundidad de la tierra servía para sumergir el transcurso de la vida, ahora la hondura terrenal significa asir en plenitud lo humano. El tópico literario del *Homo viator* o el viajero o peregrino, para quien la existencia es un concepto itinerante y la vida un camino adquiere asimismo otros contornos al modernizarse, el viaje es el que lleva a lo más hondo del mundo.

En efecto, *Altazor* de Vicente Huidobro simboliza ese retorno en el paracaidista que da en tierra, que “Cae lo más bajo que se pueda caer” (62) o en el título escogido por Neruda para su poemario: *Residencia en la tierra*, que afirma su pertenencia al mundo. En *Trilce* de Vallejo, atravesada por una visión muy material de la vida y con los elementos vanguardistas plenamente asumidos, también encontramos esta imagen en el poema XII del cual reproduzco las dos primeras estrofas:

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
A mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

En FPP I, Larrea realiza una inversión típicamente surrealista, en su poema *Tierra al ángel cuanto antes* escribe; “. . . más la vida se amolda la carne que aún queda / entre dientes y losas / dime si te aflijo remedando andenes.” (12)

Sin trascendencia, los poetas sienten una necesidad casi orgánica de volver a la materia, de sentir en sí mismos los elementos más básicos de la tierra; los seres humanos estamos hechos no de aliento divino, sino de materia orgánica, de animalidad, de tejido. Pero esto no es nuevo, es también herencia del Renacimiento y el Barroco aunque transformada y desprovista de divinidad y relevancia trascendental, ya lo vimos en Darío y “Lo fatal”, el hombre debía a fuerza tener en sí mismo lo material, lo animal y lo humano. “Un guijarro, uno solo, el más bajo de todos, / controla / a todo el médano aciago y faraónico” escribe Vallejo (FPP I, 15). Y las cosas preceden al hombre, en *Diente por diente*, escribe Juan Larrea:

En el país de la risa la ceniza precede al fuego
la nieve al álamo
las lágrimas a su tronos
Lo que es esperanza en un comienzo se hace huella en el camino
Lo que ocurre deja los colores desunidos
para sujetos a una especie de impostura oscura.

Resulta evidente, por lo tanto, que existe un nuevo posicionamiento del poeta que le permite observarse a sí mismo y a la vida, muy anclado en lo terrenal y en lo orgánico.

III.3. Poética de la ciencia y de la resignificación del símbolo y de la materia

El énfasis de Vallejo y Larrea en la ciencia es un elemento heredado del Romanticismo y retomado y elaborado en la modernidad. Escribe Federico García Lorca:

La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre. Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, en la cual vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías. (87)

La ciencia, junto con otros elementos, produce la desaparición de la armonía que antes se hallaba en la contemplación del mundo físico y terrenal y la Naturaleza deja de ser el reflejo de la sintonía divina. Esta intuición la tenían los románticos alemanes, quienes pedían una “nueva mitología” al servicio de las ideas, de la razón.⁶⁴ Para Schlegel esa nueva mitología fue la poesía “. . . sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como ‘religión del futuro’ no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso [por una búsqueda nueva y experimental de símbolos]” (Gutiérrez Girardot 54). Esta fue una marca legada por los simbolistas, como Baudelaire, quien en su famoso poema *Correspondencias*, se interna en un bosque de símbolos con secretas correspondencias. Junto a Baudelaire, cuyas motivaciones son opuestas a las del racionalismo positivista que prevalecerá en sus contemporáneos, los grandes iniciadores del simbolismo son Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, quienes a su manera, inventan sus propias convenciones y motivaciones simbólicas que son sugeridas más que nombradas. Se trata de correspondencias secretas y ambiguas, entre ámbito físico y espíritu cósmico y que tomaba relevo a la estela del romanticismo y del pensamiento

platónico y neoplatónico y parten de aquellas propuestas por Swedenborg entre el mundo material y la realidad espiritual y entre aquellas que se establecen en el ámbito de la sinestesia. Las asociaciones abren paso a una renovada forma sintáctica y de relación de imágenes lo cual les permite superar las limitaciones formales con las que se encontraron los parnasianos. Los poetas continúan la revolución romántica y retornan a la búsqueda de una poesía más individual alejándose de todo sentimentalismo, retórica, narración, didacticismo, etc. Todos ellos otorgan un valor “a veces infinito, . . . a las palabras, su intuición reveladora de la existencia de un lenguaje específicamente poético” (Aguirre 35). El más hermético es Mallarmé quien intuye las limitaciones de este acto asociativo, pero a la vez motiva a la palabra poética: “El deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra” (en Aguirre 35), la poesía, entonces, es un medio de conocimiento.

El poema *Simbolista* de Vallejo, no sólo expresa su dolor personal, sino que expone poéticamente la motivación frustrada de los simbolistas entre el mundo material (el bosque baudelairiano de las correspondencias –de ahí el verbo escogido por Vallejo: internarse) y la falta de trascendencia:

¡Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos *simbolistas cantores del Dolor*,
se internan y aparecen... y hablándonos de lejos
nos lloran el suicidio monótono de Dios...!
. . .

Recordemos brevemente el texto como *locus* físico en el prólogo de Quevedo al *Infierno*: el texto “es” el infierno y la palabra es receptora de la materia que ella misma expone. La materialización de la palabra es, sin embargo, un legado romántico; Schelling afirma que “Por su naturaleza misma es un movimiento de desarrollo progresivo . . .”

Humboldt a su vez, manifiesta que el lenguaje es un ser vivo, que su producción cuenta más que el producto y es un devenir ininterrumpido (Ambos en Todorov 244).

Predeciblemente, estas conclusiones repercutirán en el proceso de expresión a “expensas del proceso de imitación o, en sentido más amplio, de representación y designación” (Todorov 244). Novalis indagará aún más sobre este tema, resaltando que lo bello no puede ser útil (Todorov 248) y que no es el escritor el que se sirve del lenguaje, sino éste de aquél: “Un escritor es una persona animada por el lenguaje.” Para San Agustín, sólo Dios podía ser un fin en sí mismo; para los románticos, todo debe serlo: el hombre, el arte y hasta la más ínfima palabra (250).

En los vanguardistas la vitalidad del poema se asume en el lenguaje y en su organicidad como un supuesto proyectado por algo más trascendente que sí mismo. En *Se prohíbe hablar al piloto*, escribe Vallejo en FPP I, 13:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico,

MUERE

Esta organicidad inherente al lenguaje forma parte de lo que en Quevedo representó el lenguaje “lógico” que luego más tarde estudia Borges y que constituyó para los Románticos cuerpo de estudio en la lingüística y la filología. Si bien la vanguardia experimenta con las fragmentaciones del lenguaje lógico, por ejemplo en la corriente *Dada*, estas fracturas reconocen, paradójicamente, la integridad de cada unidad fonética y lingüística en el complejo total de las manifestaciones del lenguaje.

III.4. Poética del azar, del movimiento y el tiempo

Durante el Barroco se produce un caótico movimiento en la sociedad que el escritor intenta comprender y ordenar en su escritura. La movilidad de Pablos, el protagonista de *El Buscón* de Quevedo, ejemplifica un intento de trascendencia del espacio en el que se le niega un ascenso social y económico y que le impone un continuo ir y venir y que finalmente lo impulsa a trasgredir las prohibiciones para proyectar un viaje a las Indias. El orden del mundo y el ejercicio del poder imperante enmarcan al sujeto social que tan sólo ve posible un cambio en el alejamiento del centro de poder. El caos producido por las guerras y la movilización de soldados y mercenarios por toda Europa en el Siglo XVII impone un deseo muy grande de reordenar las estructuras sociales y de ejercer un control sobre esa movilidad desestabilizadora. El deseo ordenador se irá acentuando e irá delimitando también campos de saberes.

El paradigma de este deseo se manifiesta en el *Discurso del Método* y las *Reglas para la dirección del Espíritu* de Descartes, textos que establecen la cartografía del saber y la verdad, “inconfundibles” e “inalterables porque vienen apoyados en la lengua, la lengua del método o la lengua como método.” Y el sujeto que transita esta senda “no se deja detener o entretener en su camino por la equivocación del lenguaje; no conoce oscuridades, tampoco vislumbra ambigüedades” (Le Bouhellec 492). Lo que produce esta unilinealidad es que el pensamiento está confinado a un orden de las cosas ⁶⁵ y, por lo tanto, se somete a un orden del pensamiento y a un orden de la escritura. Esta rectilínea senda del pensamiento impone una asociación peligrosa: la rectitud del pensamiento es la rectitud de la materia y por lo tanto de un sistema. Esto a su vez produce la censura de todo aquello que es divergente; el saber se ejercita desde el ámbito del poder. En suma, el ordenamiento

normativo del mundo, el logocentrismo, la supremacía de la razón, el orden en el discurso y el ejercicio de la censura están imbricados en un solo sistema.

En la vanguardia se intenta desordenar este orden impuesto, alterando sus elementos, y al hacerlo, escritura y pensamiento se reestructuran fuera de ese orden heredado y riguroso, el *pathos* busca equilibrar al *logos* imperante.

La materialidad y el organicismo tienen correlación con un elemento muy característico en los poetas de este momento, la materia está en el hombre pero no con una lógica que ha dominado hasta entonces ni en la materia ni en la naturaleza, ni siquiera en el conocimiento, sino en un caos que es aceptado en plenitud. Escribe Vallejo: “Confianza en el antejo, no en el ojo; / en la escalera, nunca en el peldaño; / en el ala, no en el ave”; es un caos que permite, en cierta instancia, alterar las correspondencias que todavía Baudelaire había planteado en su famoso poema. En 1897 con “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” Mallarmé sentencia que el azar gobierna el mundo, no la armonía; de ahí que Larrea escriba en *Dulce vecino*:

Porque cuando el caos consiguió su primer esbozo de postura, hundido hasta los hombros en levadura cenicienta y al sol se puso sin esfuerzo buscando una corteza protectora, todas las otras posibilidades incumplidas meditaron la venganza que se cumple día tras día. (FPP II, 4)

Gracias al azar se producen cuestionamientos hacia las leyes naturales que incluso se plantean la función del pensamiento:

Basta considerar el espectáculo que nos da el cerebro humano donde quedó acechando un puñado de esa materia prima, informe hasta en latencia, y

donde todas aquéllas frustradas posibilidades albergan y sostienen su derecho contra el vigente código de la naturaleza. (Larrea FPP II 4)

A partir de estos planteamientos, resultan nuevas posibilidades de escritura y de visión de mundo para los poetas: “Ahí está, ahí, el imposible físico encerrado en forma vaga de fruto, el actualmente imposible físico que desdeñó el universo al limitarse” (Larrea FPP II, 4). El azar abría nuevas posibilidades pero a la vez, por su propia naturaleza, no podía establecer leyes o reglas. Esta apertura de posibilidades difíciles de discernir con claridad permitió a los poetas concebir el movimiento de una manera muy particular, haciendo

... regresar el mundo a su primitiva informidad para vivir en él a capricho, dosificar de modo variable tiempo y espacio, sometiéndolos a diferentes presiones mentales sin más asesor que el propio sentimiento del ritmo, libertándonos de esa triste velocidad que nos hace llegar tarde a todas partes. (Larrea FPP II 4)

Son incontables los ejemplos en los poemas de un partir inmóvil, del movimiento de una persona u objeto que deja en el lugar de la partida algo fijo. La influencia del cubismo es evidente: el tiempo va adquiriendo connotaciones que no habían sido experimentadas antes. Si bien estuvo influido por los manifiestos futuristas, fue Guillaume Apollinaire quien en su libro *Alcools* exhorta a las “palabras en libertad” y a su invención, a la supresión del color poético, de la puntuación y de la sintaxis, de la armonía tipográfica, de los tiempos y personas de los verbos, de la tristeza, etc. De manera sucinta podemos listar algunos elementos caracterizadores de la poesía cubista, por ejemplo, el rechazo al realismo especular, la eliminación del tema como núcleo del poema, la libertad de contenido, el humor, la libertad tipográfica, el habla coloquial y confidencial y la tendencia al realismo

mágico. El cubismo literario se encuentra entre el futurismo, las escuelas antisimbolistas y el creacionismo de Reverdy y Huidobro (Aguirre 85-89).

La concepción del tiempo es también herencia del Romanticismo; Antonio Machado valora la recuperación que hacen los “poetas del día” de los románticos por la acentuación que éstos hacen del tiempo. Si bien Machado se distancia de los “poetas del día” por la función “más conceptual que emotiva” que se le otorga al tiempo, enfatiza que la poesía moderna arranca en parte de Edgar Allan Poe al plantear dos imperativos que Machado considera en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad. “El pensamiento lógico, que se adueña las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, supone que no existe, crear un movimiento al cambio, discurrir entre razones inmutables” (en Gerardo Diego *Antología* 149-150).⁶⁶

Un ejemplo de tiempo en fuga y detenido se recoge en el gerundio en movimiento del título mismo que escoge Juan Ramón: *Soñando*, escrito el 21 de enero de 1916 se intuye en el poema un elemento onírico que permite la descripción oximorónica de un movimiento estancado que se inicia con una doble negación “¡No, no!” y continúa con un oxímoron: “El niño llora y huye / sin irse, un punto, por la senda.”

Veinte años más tarde, Vallejo escribirá en la sección que Juan Larrea titula *Nómina de huesos*:

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. . . . Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. (561).

La partida es para Tamara Kamenszin la condición que “todo se haga presente” (23) en esta condición, la existencia no tiene fin y es aquella “capaz de encontrarse a cada golpe de presente, con la presencia viva de la muerte”(22). El poema *Paris, Octubre 1936* es el que mejor describe esta noción de tiempo, de desdoblamiento en la afirmación del yo y en la presente por medio del partir:

De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones,
de mi número hendido parte a parte
de todo esto yo soy el único que parte.

En su análisis “Testimoniar en oxímoron (El caso de Cesar Vallejo)” Kamenszin señala que la coartada de este poema es, en efecto, el presente y por esto la utilización de una fecha para el título puesto que “[u]n tiempo mío, un instante de fijeza posesiva que exige, para desplegarse, el corrimiento del sujeto. Lo mío es lo que queda, no yo. Queda la presencia de mis cosas, su testimonio”(24).

Vallejo intenta rescatar el tiempo a través de los instantes, en el poema en prosa de *Sermón de la Barbarie*, escribe: “Algo te identifica con el que se aleja de ti, es la facultad común de volver: de ahí tu más grande pesadumbre. . . . Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir: de ahí tus más nimios regocijos. . . . ¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras” (677).

Esto es lo que Kamenszin denomina “ausencia presentísima, un golpe que se presenta justo a punto donde el sentido se suspende” (29). En suma, lo orgánico del ser material deja algo de su propia partícula en cada instante pasado y en cada lugar por donde transcurre y sin embargo hay una conciencia del sujeto, una suerte de oximorónica “esencia

física” que se aleja de las huellas casi epistémicas que va dejando a lo largo de su trayectoria vital. En Quevedo el tiempo deja también su huella, como en las ruinas pero éstas adquieren en sí mismas una nueva seña identitaria, mientras que en la poética de los vanguardistas lo que se deja, esencia y materia, es lo que permite un retorno, algo impensable en la concepción de tiempo en el siglo XVII.

III.5. Poéticas surrealistas

La generación del 27 se aglutina en torno al homenaje que realizaron los escritores a Góngora en recuerdo del tricentenario de su muerte y está indefectiblemente ligada a ella. Sin embargo, el lúcido análisis de José Luis Calvo Carilla explica este homenaje como un escenario más amplio que recupera mucho más que tan solo la figura del poeta cordobés:

. . . la devoción por Góngora es tan sólo un momento de un entramado más complejo de recuperación de la espiritualidad del pasado, al descubrir a los hombres en su historia con los nuevos conocimientos sociales y biográficos; a los hombres en su literatura con razones culturales y filológicas; y a los hombres en su arte con la sensibilidad (30).

En 1927 se conmemora también el centenario de Goya, aunque adelantado precipitadamente. Este hecho permite a Calvo Carilla analizar la necesidad de la época de incluir otros “des-cubrimientos” de artistas del pasado para reacomodarlos a las exigencias del siglo XX: “Al adelantar el centenario de Goya, Buñuel, Dalí, Valle, d’Ors y Ramón, entre otros, lo opusieron al de Góngora. Frente a Góngora, símbolo de la deshumanización y del arte puro, Goya crea una atmósfera de signo antagónico . . .” (34) y así se recogen “las herencias quevedescas y esperpénticas y las tendencias expresionistas y pondrá las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico” (34).

La importancia de la recuperación de Góngora trajo consigo elementos formales que serán incorporados en la poesía del siglo XX; aunque mejor aún es retomar el concepto de Calvo Carilla y de Max Aub, que alteran el orden de la influencia y crean más bien una línea precursora, dice Aub:

No fue Góngora quien influyó en las nuevas generaciones, sino que el cordobés –el de las *Soledades*–, vino a encajar perfectamente en el ansia de cierto tipo de poesía, y aun me atrevo a decir que fue esta generación la que influyó sobre el gran poeta (citado en Calvo Carilla 32).

La experimentación de los poetas abre un horizonte nuevo de formas que la vanguardia hace suyas, son una suerte de ensayos. Así como la estela romántica llega hasta el siglo XX, penden hilos del pasado que buscan y exigen ser tomados en cuenta para realizar sus propias transformaciones. Es el caso de ciertos elementos barrocos, como el ingenio y la agudeza que procuran buscar los elementos más distantes para relacionarlos con maestría (me pregunto: ¿será una forma de hallar correspondencias?). Del Barroco, el surrealismo llegó a integrar la deformación al ver en “lo extraño” nuevos modos de representación, recordemos que en el Barroco la elipse reemplaza al círculo y la anamorfosis y sus espacios lúdicos se imponen sobre lo mensurable y cerrado. Para Bruce Swansey hay un espacio geométrico distorsionante que se refleja en el espacio retórico con el uso de figuras, esto exige una nueva estética característicamente moderna, al pedir una mayor participación al lector (12-13). Por otro lado, el “agotamiento de la vida” que implica una conciencia barroca se manifiesta curiosamente en una “actitud vital [del lenguaje] que hunde sus raíces en el carácter sombrío del desencanto barroco, que surge con los primeros

grandes reveses del imperio y que llega, con intermitencias, hasta el siglo XX” (Swansey 13).

Del Barroco, también se incorporan las manifestaciones grotescas y exageradas que se presentan en ese carnaval de muerte de Pablos ⁶⁷ en la picaresca de *El Buscón* o en varias escenas escatológicas de *Los sueños*. De estas fuentes bebieron los pintores José Gutiérrez Solana, pintor expresionista y epígono de la generación del 98, Salvador Dalí, el cineasta Luis Buñuel y el escritor Gómez de la Serna. Mucho de lo esperpéntico de Valle-Inclán le debe a Quevedo y al Barroco.

Del otro lado, el surgimiento de nuevas corrientes científicas se abre paso para encontrar un lugar propio en el recinto creativo, pienso en el psicoanálisis y su despliegue de elementos oníricos enlazados a una condición científica, muchos de ellos tan herméticos como las creaciones poéticas. El surrealismo como corriente literaria y artística es de gran importancia en el siglo XX al replantear y profundizar y “en cierto sentido” resumir y abarcar “los movimientos que le precedieron a partir del romanticismo, de cuyo aspecto individualista y subjetivo puede considerarse una culminación” (Aguirre 149). Del Romanticismo tomó impulso hacia la liberación del hombre en cuanto individuo, sin embargo “no hay liberación individual sino en el interior de una sociedad donde el ejercicio de las potencialidades individuales sea en alto grado posible.” El surrealismo tomó asimismo de Rimbaud las inspiraciones “más profundas”, ante todo un “desprecio por ‘la literatura’ y ‘el arte’ entendidos como actividades autosuficientes, válidas para justificar una existencia a ellos consagrada . . .”. La influencia de la teoría del inconsciente postulado por Freud fue asimismo determinante. ⁶⁸

Uno de los mejores ejemplos de la unión de componentes vanguardistas con los fundamentos barrocos utilizados por Góngora es la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego. Diego revaloriza la mitología y se concentra en el género, pensemos tanto en el título como en la utilización de la sextina para su fábula cubista. Hace suyos los elementos paradójicos propios del barroco y el ritmo gongorino con formas pictóricas de la vanguardia, como la composición cubista –se diría el almacén- que permiten esos juegos que son representaciones de la plástica y de analogías y contrastes así como isotopías en las estrofas, y otros rasgos que caracterizan la vanguardia, como cierto hermetismo, la recuperación de la “imagen”, la falta de signos de puntuación. En ella está latente la valoración por la ciencia y la materia. El mismo Diego afirma que lo influyeron los clásicos, sobre todo Lope de Vega pero también los contemporáneos Vicente Huidobro y Juan Larrea (Diego 377). Recordemos que Huidobro es, junto a Reverdy, el propulsor del *creacionismo*, movimiento que en España derivará en *Ultra*, que “[a]penas produjo nada durable. Pero sin él, difícilmente se puede explicar la poesía posterior” (Alonso, D. 314) y en esta fábula de Gerardo Diego encontramos la “ausencia ilaciones” que había impulsado este movimiento; contraria a esta teoría es la que desglosa Gaspar Garrote Bernal, quien encuentra en la creación de Diego un diálogo intertextual con la obra de Gabriel Bocángel, analizando casi verso por verso, pero no me detendré en este estudio, aunque me parece muy válido. En todo caso, la Fábula es, según el autor, una sonata en tres movimientos (Peinado Elliot 178). “En la “Exposición”, se nos presenta . . . la figura del arquitecto que, asociado a la música, es imagen cómica del poeta creacionista (más que nunca arquitecto o constructor en esta *Fábula* . . .)” (Peinado Elliot 178). En el Tiempo II de la Fábula, titulado *Amor*, se produce el encuentro de los dos

enamorados, en este tiempo, con claros los elementos barrocos, románticos, modernistas, simbolistas y de vanguardia. En la primera estrofa se nos remite al tiempo:

Era el mes que aplicaba sus teorías
cada vez que un amor nacía en torno
cediendo dócil peso y calorías
cuando por caridad ya para adorno
en beneficio de esos amadores
que hurtan siempre relámpagos y flores

Ella llevaba por vestido combo
un proyecto de arcángel en relieve
Del hombro al pie su línea exacta un rombo
que a armonizar con el clavel se atreve
A su paso en dos lunas o en dos frutos
se abrían los espacios absolutos

Las imágenes son geométricas e imitan el cubismo, “se convierten en símbolos de separación llegando, incluso, a personalizarse” (Peinado 180). La naturaleza parece identificarse con los amantes en una negación de felicidad: “Todo el paisaje está si lo sacudes / dulcemente podrido de laudes”, el oxímoron se establece en la sinestesia entre lo visual y la música, entre lo dulcemente podrido y la contradicción de los atributos (¿a la amada?). En estos rasgos que orillan lo simbolista y lo romántico se produce una

parodia de los tópicos modernistas mediante la hipérbole: así se observa la presencia de la luna, el viento, la muerte y el tedio, el otoño, las violetas; los árboles se convierten en símbolos del paso del tiempo que se encamina hacia la muerte, hacia el ‘juicio final’ que traen los perros” (Peinado 180).

Gerardo Diego retoma su aprendizaje creacionista al presentar el poema todo como una gran elipsis que gira y que corresponde a dos espacios simultáneos: el geométrico y el retórico.

Por su parte, es notable en estos manifiestos Juan Larrea⁶⁹ da una vuelta de tuerca al surrealismo que lo había influido pues otorga un papel más importante a la razón y a la mente consciente, aunque mantiene ciertas líneas que convierten su texto en revolucionario en la historia de la literatura española de su tiempo (Bary viii). En Larrea y en casi todos los poetas de esta época se produce el descubrimiento de propia transformación, que no es sólo ya individual, sino que forma parte de una transformación colectiva (Bary x).

En *Atienza*, el caminante se encuentra ante un camino que bifurca y decide tomar el que lleva a Atienza, que simboliza muchas cosas: desde la tierra, el pueblo, el antaño, lo pasado, para luego, a lo largo de la prosa, resemantizarse: Atienza, al contrario de la ciudad de Cavafis (la ciudad te seguirá), “Atienza nunca está”, es el símbolo del exilio que se avecina y deja de existir porque “Hasta los que allí viven más que vivir lo que hacen es estar a todas luces esperándole.” Son los lugares y es el tiempo los que huyen del hombre, no viceversa. “Más aún: seréis testigos de cómo lo mismo hacia delante y hacia atrás que hacia los costados, espacio y tiempo pueden huir de cada hombre infinitamente.” Y más adelante la voz en tercera persona se convierte en testimonial, en un yo y la tierra se consubstancia con el hombre, pero siempre tocada por la muerte. La empatía entre hombre y tierra augura profundo dolor:

Comprendí que ante mis ojos y consumando su acción por las llanuras de las llanuras, cielo y tierra se estaban suicidando lentamente. ¡Quien sabe desde cuánto tiempo hacía! Quise entonces empalmar en mis venas las azules del

mundo y vi que era posible. ¡Ohé, oh, sí era posible! Y era posible retroceder hasta el borde del sonido para hacerse dolor y hasta quedarse allí en el medianero punto vacilando. Ohé, oh. Yo también me dije, yo también, cuando me quede tiempo hacia el ocaso he de sufrir un monte (38).

La unidad telúrica del hombre se ve interrumpida por el “zumbido” de “un bando de aeroplanos” (los objetos inanimados se personifican animalizándose y la transformación es constante). La percepción sensorial es tan fuerte que el entorno cambia y se eleva “un dulce crecerse a volar a fuerza de ojos.” La voz poética vuela a “ser depositado en mi lugar de piedra” y se le muestra “la verdad totalmente desnuda. Sólo entonces me apercibí de que el horizonte nos tenía a mí y a los demás sitiados, no sé si por miseria o por angustia, pero sitiados.” “Es decir, me vi de pronto incluido en un destino ajeno, del todo extraño al intuitivo desarrollo de mi esencia.” La voz poética reflexiona sobre el tiempo y lo contrasta no con otra temporalidad, sino con la ciudad: “Hombre, pensé, hombre superficial y extraligero, hecho a la engañosa ciudad y a sus pretextos, cuán poco podrías durar aquí a esta solemne profundidad de miles de pies de años bajo el nivel del tiempo.” La ciudad se apertrecha de objetos muertos, el “asilo de los museos”, de la tecnología “escurrirte por el teléfono”, los objetos al servicio de las necesidades más básicas: “desencadenando fragorosamente la bomba del excusado.” Cercado por el horizonte, la voz poética se pregunta: “¿cómo podrías defender tu impostura contra los ataques de la muerte? ... Vete a buscar tu muerte convencional, a disfrazarte de olvidado en tu cuarto de hotel, con tu máquina de escribir, tu calefacción, tu ascensor y tu gramófono” (40).

Los poemas de Larrea son herméticos, oscuros, de *Oscuro dominio* (título de su libro), pero dominio al fin. El poeta se lanza de lleno a las palabras, línea a línea, verso a

verso, imagen a imagen hasta las conclusiones más inesperadas y sorprendentes revolucionando un sistema de versificación, sintaxis e imágenes, relacionados íntimamente de forma fluida (Bary xi). Los creadores supieron reformular las herencias del Barroco.

III. 6. Poética de la muerte vital: el desdoblamiento, el dolor

Concepción Company Company⁷⁰ explica que cuando una sociedad desea encubrir un tabú o un tema determinado, lo realiza a través del lenguaje y el uso eufemístico de los tópicos que deben eludirse; el grupo social buscará formas para evitar nominar aquello que está cultural o socialmente prohibido y se producen desvíos en la lengua que, para un lingüista puede resultar más bien en un indicador de estos tópicos censurados. Cuánto más libremente la lengua abarque un tema-tabú, por ejemplo alguno relacionado con la sexualidad, con temas metafísicos, costumbres o actitudes, significa que el grupo social ha logrado someter esta prohibición para convertirla en algo “decible”. La muerte es un tópico que no puede ser comprendido universalmente desde una perspectiva occidental y su saber y comprensión pueden variar incluso en regiones geográficamente cercanas; una forma de comprender cómo se la concibe radica, en efecto, en cómo puede ser ésta nominada, mencionada, camuflada, desfigurada, etc. En este sentido, es notable cómo esta reflexión lingüística puede dialogar, aunque tangencialmente, con la teoría de Agamben sobre el lenguaje y la muerte. Por la complejidad del trabajo del filósofo italiano es imposible abarcar en toda su extensión las reflexiones que realiza en torno al lugar de la negatividad en base a las teorías de Hegel y Heidegger; sin embargo, un brevísimo boceto podría ayudar a comprender mejor la relación profunda entre el lenguaje y la muerte como un lugar de contingencia, porque la negación en Hegel no es necesariamente negativa, sino es la condición que existe en el ser humano como posibilidad que lleva a la imposibilidad. Esto

apunta hacia las teorías dialécticas hegelianas sobre la condición de la negación: necesitamos de ella para configurarnos: yo *soy* porque no *soy* tú. Y si estamos, como afirma Heidegger atravesados por la muerte o en palabras de Sartre “somos seres para la muerte”, el lenguaje es una vivencia subjetiva que permite hablar sobre la muerte, pero siempre en la negatividad. En otras palabras, se piensa, se puede decir, pero no se dice. El no del lenguaje es el no frente a la muerte. O, como lo expresa Hegel al explicar los misterios eleusinos del culto órfico, el iniciado (es decir, el que terminó con su aprendizaje) aprende y forma parte de los misterios, pero no los puede divulgar. En este sentido, el manejo que se realiza en España del tópico de la muerte resulta, por decir lo menos, fascinante porque no sólo no será esquivado, sino que formará sustancia con el pensamiento.⁷¹ Jorge Guillén reflexiona también sobre la conciencia humana de la muerte (como cita Agamben a Hegel) y su reflexión tiene además un fuerte elemento quevediano:

La muerte no está prevista por el animal, pero sí por el hombre. No se piensa una sola vez en el fin mortal. Tengamos presente el hecho más obvio: se muere en los últimos instantes de la vida. No hay mayor antípoda en este punto que nuestro gran Quevedo. La vida: un ir muriéndose. La muerte: umbral de una vida sin fin. En las dos mil páginas de *Aire nuestro* y de *Otros poemas* se repite sin fin: la vida es vida y la muerte es muerte de verdad. Cristiano incrédulo, el autor no acepta la supremacía de una muerte que dé sentido a nuestro breve tránsito por este Globo. Morir es triste, pero normal: “ley, no accidente”. Todo en términos de Natura, nada más” (en Díez de Revenga 115).

Los tópicos sobre la muerte, trabajados desde la Antigüedad, parecen conformar en la poética española una red muy tupida donde no se ejercita aquello que Company Company había apuntado como giros para evitar abordar un tema, por lo tanto la muerte no constituye un tema soslayado. García Lorca recuperará el acento vital de lo cotidiano y lo popular; Diego se adentrará en la geometría de su escritura arquitectónica; Larrea en su surrealismo; Vallejo en su sugerente hermetismo trilciano; Machado en sus paisajes y en sus reflexiones filosóficas. A pesar de las divergencias de forma hay un elemento, un sustento común en los poetas de este tiempo y es la marca de la muerte. Quizá la ausencia de Dios, de la incredulidad en el más allá, los grandes sufrimientos por la guerra, las corrientes existencialistas hicieron de la muerte un tema cotidiano, impregnándolo todo. La muerte en España ha sido siempre una presencia, como en los ríos de Jorge Manrique en el siglo XV y Quevedo trabaja este tema una y otra vez y con incontables variantes, como en estos versos: “Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado.” También lo dijo el poeta más marcado por la parca, en toda la extensión de su poesía y en su persona misma, García Lorca:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas.
En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre
muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en
España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo:
hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la
muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles.
[En España todo recuerda al fin:] la cuchilla y la rueda del carro, y la
navaja y las barbas pinchosas de los pastores, y la luna pelada, y la

mosca . . . tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llama la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito (115).

Incluso aquello que puede despertar una emoción positiva tiene vetas de muerte. Ramón Gómez de la Serna reivindica a Quevedo al concluir que “el humorismo en España es quevedesco, preagónico, dedicado a pasar el trago de la muerte y de paso atravesar el trago de la vida” (en Calvo Carilla 35).

Los versos de Miguel Hernández que abren el poemario *El rayo que no cesa* son también un ejemplo de la muerte cotidiana: “Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida” (361). La conciencia de la muerte es presencia y se constituye en canción. Tanto la poesía de Quevedo como la de Vallejo es, al decir de Giuseppe Bellini “no un himno a la vida, sino un canto a la muerte” (13) presente en la cotidianidad de los poetas, así como en el presentimiento de su propio fin, con la certeza y el convencimiento de que la muerte habita dentro de uno y en el presente. La conciencia del fin y la visión del postrer día resuena en ecos en los versos de Quevedo: “Ya formidable y espantoso suena, / dentro del corazón, el postrer día;” versos replicados por Vallejo que presiente su muerte: “Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo.” Versos que también dialogan con los de Quevedo: “Miré los muros de la patria mía . . .” y que encuentran resonancia en los poemas de Jorge Guillén “Muerte a lo lejos” y en sus versos: “Alguna vez me angustia una certeza, / Y ante mí se estremece mi futuro. / Acechándolo está de pronto un muro / Del arrabal final en que tropieza” (en Díez de Revenga 112) ⁷²

La vida como muerte prolongada y el tópico del “*Cotidie morimur*” y del “*tempus fugit*” también se adapta a los siglos venideros, mientras Quevedo escribe: “Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico, nuestra vida, / ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada.” o en el último terceto del Salmo XIX del *Heráclito Cristiano*: “Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuan frágil es, cuán mísera, cuán vana.” Miguel Hernández, tan consciente de la muerte en su obra poética, escribe: “¿No cesará este rayo que me habita / el corazón de exasperadas fieras / y de fraguas coléricas y herreras / donde el metal más fresco se marchita?”

Quevedo supo explorar las facetas y personificaciones de la muerte, por ejemplo cuando la presenta como agricultora en el primer verso del terceto final del poema metafísico 3: “Azadas son la hora y el momento”. Y desde el siglo XX responde Antonio Machado utilizando la imagen del reloj enhebrada a la de la muerte y el de la separación de la vida al llegarse a otra orilla:

Daba el reloj las doce...y eran doce
golpes de azada en tierra...
...¡Mi hora! –grité-. ...El silencio
me respondió: -No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
Sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Todas esas cosas sencillas que hablan de la muerte son elevadas a la altura de lo celestial, utilizando como fiel de la balanza su dignidad humana (Sánchez Vidal en Hernández xxvii). Y el poeta redime al hombre no a través de la hostia ni de las bienaventuranzas, sino por el dolor de la vida, de la angustia, de los golpes. Como en Vallejo, en Hernández el dolor que tanto lo acosa marca profundamente su poesía: “Umbrío por la pena, casi bruno, / porque la pena tizna cuando estalla, / donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno.” La muerte es la suma del dolor: “No podrá con la pena mi persona / rodeada de penas y de cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno!” (365).

La poesía se impregna del sufrimiento y la violencia de esos años y, sin oponerse a su “desnudez” se proclama “impura”. En octubre de 1935 escribe Neruda en la *Revista Caballo Verde para la Poesía* (en Hernández CXII-CXIII) un manifiesto:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

No me detengo en el carácter didáctico de la poesía comprometida políticamente, es más relevante considerar que la poesía a partir de la II República y de la Guerra Civil en España adquiere rasgos propios, únicos que la alejan de ciertos paradigmas relacionados a esta corriente. Los poemas de los españoles y de Vallejo mantienen viva una estética hermética, compleja y no simplifican el lenguaje para hacerlo comprensible para la mayoría.

Ni son sus poemas instrumentos útiles; son cantos desgarrados, como desgarrada estaba España y no renuncian a su expresión personal, cargada de las poéticas del siglo XX. Valga aquí la reflexión de Salinas:

La obra de un poeta no es un sistema filosófico; no es una filosofía conscientemente elaborada, como tal, expuesta en forma discursiva. Pero ¿hay creación de gran poeta que no lleve en su conjunto, como lleva el papel su filigrana, casi inasible, marcando su origen y distinción, individualizándola, su propio modo de concebir al hombre, y la vida y el mundo? (Salinas *Ensayos* 371).

Los resabios románticos llegan pero con los elementos renovados que procura el paso del siglo XIX,⁷³ con su vocación política y su *pathos* revolucionario, siendo ellos quienes discutirán la función del poeta. La exaltación del yo, de la interioridad conduce a un subjetivismo y se convierte en una necesidad generacional que halla su expresión intelectual en las ideas republicanas y socialistas.

El yo poético busca subsumirse en un cuerpo social y el poeta está llamado a la acción que en forma germinal hemos expuesto en la sinceridad y que se manifiesta en estos años como una toma de conciencia. La influencia de Whitman es decisiva, pues el “yo” se aleja ya del “yo” romántico, “centro del universo” para dirigirse a la tierra, es un yo comprometido con las circunstancias y los hombres de su tiempo, es una subjetividad en continuo diálogo con el semejante, que vive y siente y habla ‘en masa’, que demuestra y que exhorta. . . . Es un yo comunitario: el yo social del proletariado . . . que avanza en la historia en lugar del yo desmesurado y conflictuado de la burguesía . . . (Aguirre 187-188).

Aquí el “arte por el arte” deja de tener sentido, ya se han explorado las nuevas formas, pero éstas culminan en una cima social que abraza a todos y se produce un sesgo al impregnar de vida a la muerte misma. De esta manera, en Neruda la muerte es física, pero atada a la vida: “Hay una sola enfermedad que mata, y ésta es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte.” Venimos de la muerte para Neruda y por tanto “si ya hemos muerto, si venimos de la profunda crisis, perderemos el temor a la muerte. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir.” El tono existencial, fatalista y trágico da un giro inesperado. No es la muerte el fin del hombre, es el dolor, es la violencia, la muerte se convierte en una redención, pero no hacia miras de un promesa, sino volcada hacia la vida misma que se ha vivido. No hay una dicotomía cerrada entre la vida y la muerte y ésta, común a todo ser, dignifica la condición humana: “¿La muerte? ¡Opónle todo tu vestido! / ¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!” (Vallejo 644).

En el siglo XIX la actitud del pensamiento está dirigida hacia un “culto a la vida” que mira a la muerte como “opuesta y adversaria irreconciliable de la vida”, esta actitud es contraria al neoestoicismo y a la doctrina de la Iglesia, que habían dominado la forma de sentir el mundo en los siglos pasados en el mundo cristiano. El mecanicismo y el vitalismo encauzan a un pensamiento que desea reprimir la muerte y que aleja al hombre de formulaciones morales en torno a ella. Se crean eufemismos para llamar a los cementerios: “Memorial Park”, Necrópolis, etc.” Sin embargo, la muerte ha sido un elemento constitutivo del espíritu español, no es una “interpretación superficial ni mórbida . . . o de culto a la muerte, no. . . . [O] de negación a la vida”. Lo que Pedro Salinas entiende por cultura de la muerte, poeta español él mismo y miembro de la generación del 27, es “una concepción del hombre y su existencia terrenal en que la conciencia de la muerte actúa con signo positivo,

es estímulo, acicate al vivir y a la acción y permite entender el sentido total y pleno de la vida.” En esa concepción, el hombre “se afirmaría no solo en los actos de su vida, sino en el acto de su muerte.” (Salinas *Ensayos* 375).

Escribe Hernández:

Los muertos queman. Hay muertos que pesan, que no se corrompen; muertos leves, frágiles, de vidrio; muertos que naufragan apenas han caído bajo el poder de las agriculturas; muertos graves, risueños, insistentes en la vida con el nombre en la boca de los vivos: son los que han pisado fuerte y han vivido muy recio, y se les ha escuchado desde todas las casas. ¿Qué será de los muertos que no tienen más vida? ¿Qué será de los muertos que sólo en los diarios tienen una noticia? (CXVI)

Alberti también imprime en la muerte el valor de la vida pasada: “Hay muertos conocidos que se orinan en los muertos desconocidos, almas desconocidas que violan a las almas conocidas” (335).

No todos coinciden en pensar la muerte como una afirmación de la vida, pero aún así, el fin del hombre debe ser aceptado con dignidad, como una demostración de que merecimos la vida.⁷⁴

Tal y como se había manifestado en el Barroco, y en especial con Quevedo, los tópicos de la muerte son variados y complejos; ella muestra sus rostros, tan cambiantes como las aspiradas transformaciones de los poetas: la muerte serena, la muerte acechante, la muerte callada de los cementerios, la muerte vital de la guerra. Muerte suave y muerte violenta, así, en espiral de rostros que se mudan, nunca vemos uno solo.

Debido a la influencia de Lee Masters y su *Spoon River Anthology*, Juan Ramón Jiménez incorpora a su *Diario* las imágenes casi impresionistas de los cementerios americanos, hay como siete descripciones, donde también puede existir la alegría, por ejemplo en *Cementerio alegre* (169-170), cuando escribe:

. . . Sus tumbas se derraman, como unas ruinas bellas, como una luna hecha pedazos, por lo verde, o buscan, entre las casas, la sombra de las ventanas con flor. Los niños se paran tranquilos entre ellas, hablándoles a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos...
Dan ganas de alquilar una tumba ¡sin criados! para pasar aquí la primavera.

Los cementerios parecen prolongaciones de la vida: “Un cementerio nuevo. Lo rodea un vasto anuncio de ligas para caballeros, con jóvenes en pijama, que, una rodilla en tierra, se ponen la liga.” (127 LXIX: *De Boston a New York*). El cementerio constituye para Jiménez el estuche del cuerpo, en *Epitafio Ideal de una mujer muerta en una novela* (XC, 143), escribe: “Estás aquí. Fue sólo / que tu alma subió a lo más insigne. / Fue sólo –estás aquí- el abrirse de un breve día triste.” Los muertos están presentes, lo vemos, plácidos casi, encontramos en su poesía una imagen tenue de los “muertos vivos”: “Así, los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta” (LXXXII. *El Cementerio*, 137-138).

Pero no todo es plácido y la muerte es también activa, en Nueva York, Jiménez la siente como si fuese un transeúnte aunque sin la fuerza vital que adquirirá más adelante:

Siete taxis en fila, de prisa, pero con la prisa que les dejen, entre la nieve y la niebla. No paran ómnibus, taxis de vivos, ni tranvías. La gradación es

racional, aunque triste, a ratos, al corazón: el fuego, la mujer joven, el hombre joven, el niño, la niña, el hombre viejo, la mujer vieja, la muerte. (LXXIII, *La muerte*, p.131)

Como Jiménez, García Lorca sentía la ciudad moderna impregnada de muerte en *Poeta en Nueva York*. En “Danza de la muerte” (484), todo es vacío: “No preguntarme nada. He visto las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!” (472). Jiménez y García Lorca se sienten abrumados por la gran “otra” ciudad y por su modernidad carente de calor humano lo que les produce cierta incomodidad. La muerte acecha en cada esquina, quizá acentuada por la falta de empatía entre los poetas y la ciudad que les resulta ajena, violenta, feroz. Ni siquiera la cercanía de su esposa, alivia a Jiménez de las sensaciones de alienación en la gran ciudad. En el caso de García Lorca la conciencia por lo gitano se reemplaza en *Poeta en Nueva York* por la del negro, marginal, misterioso, violento, músico. Pero todo teñido de muerte. En Nueva York, escribe Salinas comentando la obra de García Lorca, “detrás de esos fingimientos de vida, de esas formas atropelladas de actividad, la tremenda verdad: que llevan la muerte dentro.” (Salinas *Ensayos* 370).

Para García Lorca, el hombre común está muerto:

Lorenzo,

Emilio,

Enrique.

Estaban los tres enterrados:

Lorenzo en un seno de Flora;

Emilio en la yerta ginebra que se olvida en el vaso;

Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros. (473)

En su *Oda al Rey de Harlem*, el poeta granadino enlaza violencia, muerte, raza en imágenes expresionistas y de tinte onírico. El *Cementerio judío* que describe Lorca dista mucho de la imagen cedida por Jiménez: “Ya los niños de Cristo se dormían / cuando el judío, apretando los ojos, / se cortó las manos en silencio / el escuchar los primeros gemidos” (519). Y en *El diván del Tamarit* (1936) de Lorca, hay un pre-sentimiento de la muerte (¿de la suya?):

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.

Y en *Casida de los ramos*, escribe el poeta: “Por las arboledas del Tamarit / han venido los perros de plomo / a esperar a que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos.”

El poeta nos da la visión de su otoño reforzado por su espera de la muerte. De esta raíz atormentada proceden todas las imágenes. “Deformando los objetos por ellas aludidos, casan muy bien con su origen: la angustia.” (Guillén, prólogo LXXVII). Este dato es

relevante porque Vallejo separa los borradores de lo que vendrá a ser *España aparta de mí este caliz* en 1937 para terminar de ordenarlos, aunque no revisarlos o corregirlos, en enero de 1938. Con pocos años de diferencia se percibe en ambos autores una visión muy particular de la muerte; por un lado, a ambos los sacude el horror de la violencia, ambos perciben las semejanzas que siguen en relación a la muerte y la agonía es penosa y carnal: sangre y barro; sin embargo y por otra parte, la muerte se levanta sobre sí misma y el cadáver tiene elementos vitales ya que la secularización del momento de la muerte, que deja de ser un trance espiritual, hace que ésta sea vital. Este es un rasgo que los separa de Quevedo; de él heredaron ese constante barniz de la muerte sobre las cosas y en el pensamiento, pero se distancian de él cuando se piensa la muerte como una recuperación de la dignidad humana al acabar ésta con el dolor que trae la vida. Esta idea se percibe en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y fechada en 1935, es una de las elegías más hermosas escritas en español ⁷⁵ en la que se lamenta la muerte del amigo torero. La primera parte de la elegía titula “La cogida y la muerte” y se caracteriza por la repetición del verso “*a las cinco de la tarde*” que hace eco al tic tac de un reloj, el verso es metonimia del tiempo que transcurre simultáneo a los hechos de la cogida; pero a la vez es tiempo detenido “*A las cinco de la tarde. / A las cinco en punto de la tarde.*” En esta aporía temporal se describe de forma expresionista lo que va sucediendo en el ruedo: El viento se lleva los algodones, el óxido siembra cristal y níquel, las campanas son de arsénico y de humo, las esquinas, grupos de silencio. ⁷⁶ La agonía del torero es representada en el poema de García Lorca como “. . . las sangres / derramadas en la arena” sin embargo, en los versos finales de esa larga estrofa, la voz poética procede a describir nuevamente al torero con calificativos positivos y transfiriendo su tono exaltatorio a otros ámbitos: “¡Qué gran torero

en la plaza! / ¡Que buen serrano en la sierra! / ¡Qué blando con las espigas! / ¡Qué duro con las espuelas! / ¡Qué tierno con el rocío! / ¡Qué deslumbrante en la feria! / ¡Qué tremendo con las últimas /banderillas de tiniebla!” En este impulso vital, la voz poética se refiere a la muerte y al muerto como algo pleno de vida: “Y su sangre ya viene cantando: / cantando por marismas y praderas” aunque luego adopta un tono de tristeza. A partir de la tercera parte “Cuerpo presente” que podría titularse también “cadáver vivo”, el torero muerto sobrevive a su propia muerte por la intensidad de su vida en el ruedo:

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta. (156)⁷⁷

Al cadáver vivo le sucede el objeto vivificado. A diferencia de Jiménez, la muerte en Alberti, adquiere rostros violentos. En *Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)*, escrita el 1º de enero de 1930, Rafael Alberti materializa la violencia en la palabra, la elección de epítetos con intensa carga negativa hacen de esta pieza un grito, algo como un insulto enfurecido: “Nadie sería tan buen amigo mío, / nadie sabría que así se escupe a Dios en las nubes / ni que las mujeres recién paridas claman en su favor sobre el vaho descompuesto de las aguas / mientras que alguien disfrazado de luz rocía de dinamita las mieses y los rebaños” (333). La voz poética no es clara cuando menciona a Antonio, a Arturo y a Aurelio, no podemos distinguir con certeza cuál es su bando, son parte de nosotros o son los “otros”, son los muertos que vivirán o los que caerán en su propio olvido.

El yo poético también mata, aunque no está en bando definido: “En mí reconoceréis tranquilamente a ese hombre que dispara sin importarle la postura que su adversario herido escoge para la muerte. Unos cuerpos se derrumban hacia la derecha y otros hacia la izquierda, pero el mío sabe que el centro es el punto que marca la mitad de la luz y la sombra.” La muerte es liberadora: “Veré agujerearse mi chaqueta con alegría” (334).

Para Alberti la violencia es una sucesión de olas aniquiladoras pero lo que queda es lo material, aquello que sustenta al cadáver: “Pero estos zapatos abandonados en el frío de las charcas son el signo evidente de que el aire aún recibe el cuerpo de los hombres que de pie y sin aviso se doblaron del lado de la muerte” (335). Los zapatos que se impregnan de la esencia del caído, son el legado material de la vida muerta y la muerte vivida, leemos en Miguel Hernández: “Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses / beso zapatos vacíos / y empuño rabiosamente / la mano del corazón / y el alma que lo mantiene” (449). Y en Vallejo: “¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende sin vías a su cuerpo / y al que baja hasta la forma de su alma!” (724).

Vimos hasta aquí una suerte de desdoblamiento muy diferente al que trazamos antes, vale la pena referirse al desdoblamiento del sujeto que se enclava en Juan Ramón Jiménez en una poesía dominada por el yo, en un continuo desdoblamiento en sus autorretratos. Juan Ramón Jiménez escinde el sujeto poético en virtud de un estado, es decir que el individuo deja de ser el mismo, ante cualquier cambio en la actividad humana⁷⁸ y escribe, por ejemplo, en el poema titulado *Berceuse*: “No; dormida, / no te beso. / . . . / No, dormida no eres / tú...No, no, ¡no te beso! / -...Infiel te fuera a ti si te besara / a ti... / No, no, / no te beso...” O en *Desvelo* (154): “Amor, no me acompañas, me amedrenta / el cercano secreto / de tu sueño encendido y dilatado / a mi lado, en la sombra.” Jiménez entiende la fugacidad

de la identidad humana: no somos uno, somos a cada momento diferentes (y esto es sin duda un elemento concatenado con el desdoblamiento), quizá de ahí su obsesión afirmativa del yo.⁷⁹

Esta conciencia no es ajena a los poetas. Como Jiménez, García Lorca inicia su poemario *Poeta en Nueva York*, con un texto que termina con los versos que anticipan el sujeto escindido: “Tropezando con mi rostro distinto de cada día. / ¡Asesinado por el cielo!” Los otros rostros son físicos, pero hay un deseo de transformación esencial, no solo física: “Ahora ya soy otro, y cada vez seré más” (García Lorca LIX). Y Vallejo llevará esta noción hasta el extremo en *España, aparta de mí este cáliz*.

Capítulo IV: Voy a cantar a la esperanza...

En el limitado espacio físico que les otorga la escritura, los tropos literarios encapsulan misteriosas y profundas paradojas en su intercambio léxico y se proyectan a un nivel más amplio en la filosofía. A veces ambas formulaciones se producen de manera simultánea: en papel y de forma íntima, y además en un espectro social y cultural. Sucede también que cada una necesita su propio ritmo y espacio para manifestarse. Lo notable de este encuentro de la palabra con/tra la palabra, del concepto con/tra el concepto es que, en su tensión, genera una pulsión de pensamientos y asociaciones que permiten descubrir propiedades o condiciones que forman horizontes del saber. Analizar las condiciones de intercambio semántico de un tropo a lo largo de un tiempo implica situarse en el contexto histórico en el que se presentan y la manera en la que van transformándose sin perder su esencia.

En un intento de buscar horizontes distantes entre sí, surgió la pregunta de qué tipo de sentir quevediano podría interesar a Vallejo para su propia creación poética. De ese horizonte histórico, poético, social o del saber del siglo XVII ¿qué elementos apelan a Vallejo y qué será lo que tome para sí, recree, altere, guarde? ¿Qué genealogía será posible dibujar entre ambos? Cabe preguntarse si en la obra vallejiana se encuentran elementos que el Barroco no sólo incorporó a su propio tiempo, sino aquellos que expulsó de sí mismo y que el poeta del siglo XX logró vislumbrar, reconfigurando esas formas pero sin dejar de subrayar las expulsiones o tachaduras impuestas. La rareza, lo extra-ordinario permite adentrarse en una senda sinuosa que conlleva más desafíos, donde la armonía especular no es el fin último, sino al contrario, el encuentro de una forma, la revelación de ese secreto encapsulado en el tropo donde pugnan conceptos opuestos.

Vallejo retoma, sin duda, tópicos muy presentes en Quevedo y los somete a un “encuentro” con la propia poética que él desea aprehender; lo cual no oculta que sigan existiendo rasgos quevedianos que son elusivos, que no se dejan entrever o asimilar. Quevedo se convierte para el peruano en un paradigma en relación con los tópicos que más le interesa trabajar: el tropo de la vida muerta y/o de la muerte viva, el cual se despliega en las dos vertientes que mencioné anteriormente: la del tropo en el papel y la del tropo en la filosofía, es decir, un concepto que abraza el sentir de una época y su configuración. Ricardo Forster enfatiza la importancia de la lengua, como un lugar del exilio; en la estructura literaria hay siempre algo cifrado, oculto, sin un canon o algo definitivo. Así, en la escritura se manifiestan aquellos rasgos que definen imperceptiblemente, subrepticamente, un sentir de la época.⁸⁰ El encuentro, pues, se produce en un punto de roce, a partir de la pasión vallejana que repiensa el afecto quevediano.

IV.1. Vidas cercanas

¿Qué puede acercar a un Quevedo cortesano, tradicional, apegado a unas costumbres conservadoras a un hombre al que, si se hubieran conocido, quizá hubiese despreciado? Mestizo, pobre, inmigrante, Vallejo parece ser todo lo opuesto al español, ¿qué los acerca en sus biografías?

La vida de Vallejo es tan azarosa como la de Quevedo. Marcada por el sufrimiento debido a la presencia constante de pobreza en su vida, por injusticias sociales que tuvo que afrontar, por rupturas amorosas así como por la muerte de seres queridos, experiencias que le dejaron una sensación de orfandad, los dolores del peruano son quizá más agudos que los del español. Vallejo vivió, como Quevedo, el exilio, el encarcelamiento injusto, y tuvo severos problemas de salud. Esta penosa realidad la volcó en su poesía, a veces de forma

hermética y otras de manera desbordante en la escritura que permitió entrever la gran nostalgia por todo lo perdido, la denuncia ante la injusticia y la sorda ubicación del hombre frente al hombre, así como el planteamiento de una resolución poética de la realidad.

A diferencia de Quevedo, Vallejo estuvo rodeado del amor de su numerosa familia de infancia, a la que recuerda con rasgos melancólicos en su poesía. Vallejo es un poeta central en la literatura en español y, sin embargo, su vida fue, casi siempre, marginal: nació en un pueblo pequeño de la sierra peruana, enclavado entre los cerros y de difícil acceso. Sus padres eran ambos hijos de sacerdotes, lo que con seguridad sería un estigma para la familia, además Vallejo era mestizo, era un “cholo”, como así lo llamaban, y no contaba con ningún privilegio social. En su poesía queda clara la afirmación de que lo bueno sólo puede llegar de quien sabe sufrir, no de quien tiene satisfechas sus necesidades, esta conclusión le viene de su vida misma.

Estudió Letras y luego Jurisprudencia para poder mantenerse. En su periodo peruano, trabajó en la sierra cerca de las minas donde pudo comprobar el grado extremo de pobreza y de explotación en el que vivían indígenas y mestizos. También estuvo en Trujillo y en Lima. En Trujillo hizo amistades duraderas en un ambiente literario y bohemio, entre las que sobresale la de Antenor Orrego, quien lo impulsó a escribir más apegado a sus experiencias personales que a los moldes modernistas. En Lima comenzó un proceso de desapego por aquello que considera letargo provinciano en la vida de un poeta o un intelectual. Acusado falsamente de haber incitado una revuelta, es condenado a pasar varios meses en prisión, experiencia que lo traumó profundamente y que nutrió y se percibe en el poemario *Trilce*. A lo largo de sus idas y venidas, Vallejo tuvo dos disyuntivas constantes, la del sustento y el trabajo, y la de los amoríos. Tuvo amores bastante precoces que dejaron

honda huella en el poeta y cuyas estelas se perciben en varios poemas incluso muy posteriores a los eventos amorosos; en general se trata de amores disgustados, prohibidos, intensos pero breves.

Como sobre él pesaba todavía un proceso injusto, Vallejo se embarca hacia París (la Bizancio) en junio de 1923 para evitar el encarcelamiento; nunca retornará al Perú. En Europa se produce una etapa muy fructífera de escritura que se publicará de manera póstuma y que permite entrever su visión de la vida y de la muerte, de la ontología propia de ser hombre. En Europa, Vallejo se relaciona con intelectuales, ante todo españoles, con quienes realizará diversos proyectos de revistas, también trabaja como corresponsal para periódicos y semanarios del Perú, como *El Norte*, dirigido por Orrego, *Alfar*, *Mundial* y *Varietades*. Está en España cuando se proclama la República y más adelante vive la intensa experiencia de la Guerra Civil española. Vallejo estuvo dos veces en la guerra civil. “La primera, un mes en el frente de Madrid en el año 36, y la otra en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura, en Valencia, Barcelona y Madrid” (Ortega *Vallejo y la Guerra Civil* 4); pertenece al partido comunista y realiza tres viajes a la Unión Soviética como corresponsal periodístico, desde donde escribe crónicas informando sobre el proceso de la instauración de la sociedad soviética. Todo este periodo estuvo marcado por la pobreza y la privación con un paréntesis de unos tres años entre 1925 y 1928 cuando usufructuó una beca del gobierno español para estudiar leyes en Madrid.

Se casó con una joven parisina, Georgette Philipart a quien dedicó varios versos en su *Nómina de Huesos y Poemas Humanos*. Vallejo murió a los 46 años, en viernes santo, luego de una larga enfermedad que lo había postrado en cama, algunos sugieren que murió

de hambre y de pobreza. Su reconocimiento mundial vino después de su muerte y la fuerza de su escritura lo coloca como uno de los más grandes poetas de habla hispana.

A diferencia de Neruda, de Paz o de Borges, no hay una genealogía explícita que lleve a Vallejo hasta el corazón de Quevedo.⁸¹ Lo que se percibe son huellas, imágenes, que, por lo demás, no han sido ampliamente estudiadas quizá por el hecho de que Vallejo, a diferencia de Darío o de Neruda, no menciona a Quevedo en sus escritos de manera tan explícita y admirativa. Hay tan solo un verso en el “Himno a los voluntarios de la República” con el que comienza el poemario *España aparta de mí este cáliz*. Vallejo se refiere el espíritu contradictorio de España como un procedimiento para darse a la pasión y en sus ejemplos menciona a Calderón, a Cervantes, a Goya, a Santa Teresa y se refiere a Quevedo como “ese abuelo instantáneo de los dinamiteros.” Si para Vallejo la pasión es imprescindible para justificar la vida, Quevedo se erige como una figura de vitalidad, de rebelión, en suma, de dinamita que hace estallar aquello que debe ser anulado para reinstaurar nuevos órdenes; esto último puede parecer contradictorio ante la nostalgia quevediana por el pasado, sin embargo, existe en el poeta español una ética que lo lleva a expresar sus desacuerdos y sus denuncias y a protestar por renovadas disposiciones.⁸²

En Trujillo, como la mayoría de los poetas de esa época (como menciona Díez Revenga) Vallejo se embarcó en la tarea de leer a los escritores del Siglo de Oro español y con certeza leyó a Quevedo. José Ángel Valente menciona esta cercanía repetidas veces en su texto liminar “Vallejo o la proximidad” (en Vallejo *Obra XXIII*) y menciona que en ambos poetas, a pesar de ser ya lejanos temporalmente para el lector de estos días, sus textos están marcados por la inmediatez y la proximidad (XXVI). Es posible un diálogo entre ambos poetas a través de temas que no han perdido vigencia y de los cuales se ocuparon

ambos: el lenguaje, la reflexión sobre la muerte, el sufrimiento, el paso del tiempo y la conversación con el otro: vivo o difunto.

Más allá de lo reconocible, existen nociones que acercan mucho a los poetas: quizá la más fuerte es la que apunta hacia el deseo de superar la muerte gracias al afecto. Y el cuerpo, tan físico, constituye un elemento fundamental para trazar un horizonte común entre los dos: para ambos, el cuerpo se presenta como una realidad ontológica y no sólo como una metáfora de la sociedad como se ha hecho en la tradición aristotélica.

En Vallejo es posible encontrar un cauce afectivo cuyo alcance permite incorporar diversas cualidades del amor, desde el amor nostálgico que abarca lo perdido y el pasado en “Nostalgias imperiales”, la celebración del amor sexual en *Trilce*, *Nómina de huesos* y *Poemas humanos* hasta el amor-ágape que consigna el afecto fraternal, la unión por la humanidad especialmente reflejado en *España aparta de mí este cáliz*. Estos afectos están siempre atravesados por dos elementos que caracterizan la poética vallejana y la aproximan a la de Quevedo.

El primero constituye una pasión por la escritura, por la palabra. Esto permite que Vallejo supere cualquier dogmatismo en sus creencias políticas, porque además de su pensamiento, estaba el cuidado y la exploración de la palabra: desde el lenguaje amoroso nostálgico de los poemas dedicados a un Incario ya inexistente, a una infancia transcurrida, a un hermano ya muerto; y una poesía fragmentada que busca hallar las diversas etapas del lenguaje. También en *Trilce* se encuentra el lenguaje críptico que es celebración de los actos humanos más básicos como la micción, la unión sexual, la defecación, en fin, de lo biológico. Y finalmente, el lenguaje que celebra la com-unión de los hombres.

El segundo elemento que los acerca y que traspasa su poesía es el del dolor que rebasa la interioridad y estalla. Si bien Vallejo logra dar un giro dialéctico a esta noción, el sufrimiento es parte esencial de su poesía. Para Kamenszin, esa “ausencia presentísima” que expliqué en el acápite del viajero inmóvil en el cuarto capítulo, es “[e]se golpe paradójico ‘sufro y soy pero no sé’ [verso vallejiano], es una presencia que toma el cuerpo. Vallejo la denomina sufrimiento [que no es ni psicológico, ni físico ni metafísico]. . . sentimiento que pone al día . . . la condición del hombre” (29).

IV.2. Barroco y desacralización

Dámaso Alonso se refiere a la poesía de San Juan de la Cruz como una “estigmatización” (*Ladera* 21), cabe preguntarse si en la desacralización del horizonte judeocristiano el símbolo sin referente se convierte también en estigma. Se trataría quizá de la orfandad, del dolor ante la imposibilidad de cualquier trascendencia espiritual. ¿Cómo vivir con un amplio espectro de símbolos que han perdido su significado? Las posibilidades se extienden como en un mapa conceptual: renovar los símbolos en un contexto más apropiado, ignorarlos, adaptarlos a situaciones de nuevos cultos seculares, transformarlos, etc. Pero también existe otra opción, la de invertir camino, la de recorrer la historia de cada símbolo y llegar hasta la hondura misma de su nacimiento. Algo quizá imposible de realizar, pero el rastreo, sin duda, servirá para replantear una nueva utilización de sus términos, de sus definiciones, de sus etimologías que son una forma de genealogías. Como ya se mencionó anteriormente, la Edad Media y el Barroco españoles ofrecen un generoso ámbito de estudio en este sentido, puesto que ya se percibía tenuemente el silencio más allá de este mundo⁸³ y la fiesta de una inversión de estamentos permitía, por medio de la burla y la risa, fomentar la desacralización.

¿Cómo acceder a esa información simbólica para entender el proceso de su propio desgaste?

El Barroco se ha mostrado contradictorio, irreverente, pícaro, ha levantado sus secretos y nos permitió observar los bordes de su contorno, sus regiones marginales. El estudio del Barroco desde nuestros días, permite indagar sobre el deterioro de un universo simbólico que se ha oscurecido. Quizá por eso, Deleuze define al Barroco como una imagen literalmente impregnada de sentidos y de repercusiones: el pliegue doble. Desde su lugar en la historia, Deleuze se pregunta qué es el Barroco e indaga sus afanes en la modernidad, en los cuadros de Pollock, Rauschenberg o de Klee; y explica que, para entender las situaciones modernas, debe analizarse qué supone el Barroco.⁸⁴ La respuesta para Deleuze es el pliegue, ese lugar donde se produce una duplicidad puesto que en los dos lados del pliegue se presan efectos opuestos tal y como la moneda que muestra la cara y la cruz, así el pliegue se entrega a la interioridad de un lado y la exterioridad del otro; muestra el ser cubierto por un velo y el ser descubierto, señala la presencia del ser y su retiro. Son esos pliegues, repliegues y despliegues los que marcan la naturaleza algo elusiva del Barroco, una naturaleza que en su movimiento replegado y desplegado juega a ocultar, mostrando, aquello que la construye. El Barroco es entonces ese pliegue en tensión, esa suerte de metonimia del tropo que trabaja los opuestos. Para Deleuze, la única manera de cercenar o “resolver la tensión” (35) es a través de la división de dos niveles, de dos espacios (“pisos”, los llama él) que coexisten en el mismo mundo, en la línea del universo, que se repliegan y se despliegan, pero no se contaminan. Esta catedral barroca oscura por dentro, de ventanas mezquinas y tragaluces pequeños por fuera podemos transferirla o proyectarla al afecto; por fuera, el amor, la entrega, la cordialidad, la simpatía; por dentro, en la cámara secreta del

corazón humano, el dolor, la miseria, la enfermedad, la angustia y la desazón, incluso el odio. El Barroco se despliega también hacia la Edad Media. Henri Focillon afirma que el Barroco distingue un tropo que germina desde los orígenes renovados del arte: escapa a su propio tiempo, hacia adelante y hacia atrás en un movimiento pendular. El Barroco es recurrente: aparece, desaparece, vuelve a aparecer trayendo nuevas formas y reconectándolas con otros tiempos. Es ese movimiento pendular el que caracteriza al Barroco. Así, esta amalgama de términos sagrados y profanos se adhiere al pliegue que los separa y los mantiene en tensión. Así mismo, la duplicidad de lo sacro y lo profano puede manifestarse en ese pliegue barroco que subraya los elementos religiosos “incluso en sus manifestaciones profanas” al manifestar la trascendencia “por medio de la sensualidad, y hasta de la carnalidad” (Wardropper 11).

Ahondando en estas tradiciones con la intensificación retórica propia del Barroco, Quevedo prelude la poesía moderna por la radicalidad heterodoxa con que emplea términos sagrados para experiencias eróticas. . . . , y la ascensión y escala de amor neoplatónicas se funden con la cristología católica, un motivo central en la poesía religiosa de Quevedo. (Sánchez *Elementos* 189-190).

En la obra de Quevedo se hallan estos elementos contradictorios: desde la poesía satírica hasta *Los Sueños* todo se impregna de un intercambio de significación entre lo profano y lo sagrado muchas veces concentrado en la zona del cuerpo. Esta corporalidad encuentra su claro eco en la aguda secularización de los términos cristianos en los poetas del Siglo XX. Se ha estudiado con detenimiento la secularización de los elementos religiosos en la literatura modernista y vanguardista latinoamericana y se ha elaborado una genealogía

que hace hincapié en la “muerte de Dios”, ese “acontecimiento apocalíptico” según Gutiérrez Girardot;⁸⁵ si bien la crítica se ha apoyado en la influencia alemana y en la francesa,⁸⁶ habría que realizar otro recorrido y adentrarse en el Barroco español que en su *pathos* (y en su pliegue) concentra y al mismo tiempo libera la tensión entre los opuestos. Innumerables ejemplos se pueden ofrecer de esa dualidad de la sacralización de lo profano y de la profanación de lo sagrado (ver por ejemplo la nota 83, con el poema de Cervantes) que se produjeron a pesar de o debido a la Inquisición y todos los otros mecanismos de control de la producción del pensamiento ejercidos en el siglo XVII.

Los elementos cristianos paradigmáticos del catolicismo son constantes en Vallejo, pero la secularización que se manifiesta en ellos no está exenta de complejidad pues no sólo refleja la desgarrada duda del poeta, sino que además se va transformando a lo largo de un proceso intelectual. Por un lado, Vallejo enlaza en una sola imagen la representación del amor carnal erótico con la del mundo cristiano. Por el otro, Vallejo imprime en ambos elementos, sagrados y profanos, una marca existencial que va más allá de las imágenes secularizadas. *Los Heraldos negros* es un libro que demuestra el apego de Vallejo a la forma tradicional, lo que en él resalta es el manejo de temas, teñidos de modernismos, conservando una clara estela rubendariana. Hay que subrayar que en este libro hay una mirada hacia el pasado, el pasado familiar en el pueblo pequeño, la infancia, el tiempo detenido, ciertas costumbres, la heredad indígena andina que impregnará toda la obra vallejiana, incluidos los poemarios póstumos, marcados por una visión de mundo que engloba, entre otros elementos, la muerte como una presencia constante y nunca definitiva; el tiempo pasado siempre delante del sujeto, nunca atrás; y el trabajo, que no es carga o castigo divino, sino la dignificación del ser humano. *Los Heraldos Negros* nos remite

también al cristianismo ya desechado de Vallejo. Vallejo ha dejado de creer, pero toda su vida volverá a los sedimentos de la instrucción bíblica que le dieron sus padres y que impregnó la vida de aldea, a veces incluso en pequeños gestos sin grandes resonancias, como en los versos del “Idilio muerto” cuando piensa en la “andina y dulce Rita” “Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje, / y al fin dirá temblando: “!Qué frío hay... Jesús!”

Desde la Edad Media y su veneración a la Virgen María y el amor cortés y de caballería en los que se ensalza la figura de la mujer, ya se atisban elementos sacro-profanos asociados con el amor sexual y el ritual católico. Vallejo también trabaja estos elementos en su poesía, como en “El poeta a su amada”:

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.

Sin embargo, esta aproximación del amor carnal y el espiritual ha estado siempre presente, incluso en *La Biblia*, en el libro del “Cantar de los Cantares”, lo que interesa más en este trabajo son las consecuencias social y humana del alejamiento divino, como el desorden que ya Darío percibe en la sociedad y expone en su obra poética: “el desorden del universo, la injusticia de la sociedad, la subversión de valores, una desarmonía generalizada que parece regir a la propia naturaleza y permitiría enjuiciar incluso a Dios” (Rama en Darío *Poesía xx*). Esta sensación de absurdo y caos se adentra incluso en virtudes y bienes que nacen de una rama religiosa: la providencia, por ejemplo. En “La de a mil”, Vallejo se burla del vendedor de loterías que vende fortunas: “El suertero que grita “La de a mil”, / contiene

no sé qué fondo de Dios.” El poeta deforma la imagen de Dios al duplicarla en un vendedor que ofrece suertes.

Para el poeta peruano, los heraldos “que nos manda la Muerte”, anuncian la apocalíptica sentencia del sufrimiento, pero no como una redención (como lo apuntan las cartas paulinas o incluso el mismo Quevedo), sino como la constatación de que Dios, al humanizarse, odia; de que al existir el dolor, Dios se des-diviniza: “son las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema.” Vallejo reclama que Dios no puede vencer la muerte: “Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?” Incluso el nacimiento está signado por el abandono de Dios, por su distancia, aún más, por su enfermedad, por su mal, en el poema “Espergesia”: “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave.”

La orfandad de Cristo como la vio Jean Paul en su famoso sueño, la reproduce Vallejo en un poema en el que se hermana con Cristo, como dos huérfanos ambos:

Siento a Dios que camina
Tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con el anohecemos. Orfandad. . .

Y Cristo debe de sentir como todos los hombres el dolor pero también el dolor de la negación del amor carnal “mustia un dulce desdén de enamorado: debe dolerle mucho el corazón.” Y más adelante:

Y tú, cuál llorarás. . . tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.

Para Jean Franco, la pérdida del logos cristiano no puede ser compensado por un absoluto platónico (algo que lo expuso Parker, como vimos, en su análisis quevediano en el siglo XVII); por lo tanto, los reproches del poeta se dirigen hacia cualquier noción de principios éticos, no sólo al Dios cristiano (Franco 40-41) por ejemplo en “Los dados eternos” (un eco aunque de tinte religioso a Mallarmé), escribe Vallejo:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí sufre: el Dios es él.

Estos versos de *Los heraldos negros* son fundamentales para entender también la poesía póstuma del poeta peruano y su deseo de presentar al hombre un nuevo evangelio, en el que los cambios se produzcan en quienes, en efecto, sufren. Porque sólo quien siente dolor tiene la fuerza vital y apasionada de transformar el mundo. En suma, el sufrimiento, el odio de Dios, el rechazo a una comunión divina se convierten en dones, en entregas supremas a los hombres para que puedan, desde otro sesgo, asumir en plenitud su humanidad. La soledad del hombre lo impulsa a buscar en los otros hombres y a través de la fraternidad, no sólo la superación de la muerte, sino la constancia del presente y la conciencia del yo: “Cuando la poesía de Vallejo encuentra otro y lo llama hombre . . . está forzando al yo a reconocerse también como hombre” (Kamenszain 35).

Los símbolos, entonces, se han transformado; los significados siguen apuntando hacia lo divino y religioso, sin embargo se han deformado y al adquirir otras significaciones se han vuelto problemáticos. Se produce a pesar de todo la necesidad de resolver tensiones que se dan en el lenguaje. Para Schlegel, por ejemplo, se conforma una nueva mitología que es la poesía “. . . sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como ‘religión del

futuro' no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso [por una búsqueda nueva y experimental de símbolos]" (Gutiérrez Girardot 54). La despolarización trae consigo, según Baudrillard, el intercambio imposible y el signo deja de tener sentido (*Intercambio* 13). Baudrillard también afirma que sólo en el proceso poético pueden resolverse parcialmente aquellas problemáticas que entrañan una alteración de significación. A pesar de su naturaleza poco conformista e interpelatoria, la poesía se convierte en ese *locus* donde se producen las más profundas contradicciones, pero las resuelve en el proceso mismo de su escritura. Es como la ironía romántica, sólo que en el transcurso de la escritura no sólo se vuelve consciente de sí misma, sino que la poesía desvela y por eso intenta resolver los conflictos simbólicos.

Spinoza había desvalorizado la conciencia para privilegiar el pensamiento. Vallejo logra una resolución entre la pasión y la razón, en un horizonte que tradicionalmente las polariza y lo hace a través de la sinceridad que es pasión y que es razón. Es ella, la sinceridad, la que logra atenuar este condicionamiento cultural. En este sentido, para Vallejo y para muchos poetas, la sinceridad, heredada del Romanticismo, detiene el vaivén entre *ethos* y *pathos* y logra una conjunción entre ambas que permite al ser humano vivir en plenitud aún con las resignificaciones simbólicas que sustituyen las que antes habían ordenado su mundo.

IV.3. Afectos, conciencia de sí mismo, conciencia del otro. Corporalizaciones.

Vallejo construyó uno de los sistemas discursivos más coherentes y lúcidos de la poesía del siglo XX. Desde el principio, supo identificar los puntos críticos y decisivos de la "posición del mundo" en su época: la condición del conocimiento, la nueva concepción de la materia, el espíritu de las creencias y de la fe, el estado moral y social del ser humano en ese gozne histórico que trasladó lo finisecular a la posguerra mundial (la primera). Esta

lucidez se debió a la forma en que el poeta peruano supo realizar el encuentro con presencias vivas que les daban sentido al pasado poético y al pasado histórico pertinentes para la comprensión de su tiempo, para lo cual se requería poseer un alto grado de autoconciencia, de aceptación de su función singular de ser humano como poeta y de decisión de asumir las consecuencias de la marginalidad.

Motor y corazón de esa marginalidad era el concepto de afecto. Vallejo se colocó en ese lugar preciso en el cual el afecto era un “des-cubrimiento” si se miraba atentamente el Barroco de Quevedo, la sinceridad de los románticos y la voluntad de poder de Nietzsche, de quien el peruano fue ávido lector. El concepto del Afecto, tal y como aquí lo tomamos, es una encrucijada, porque en él se anudaban los pliegues del Barroco y la dicotomía del *logos* y del *pathos* tan crítica en el pensamiento romántico y moderno y que Vallejo pudo contener o resolver por medio de la sinceridad de la pasión y la pasión de la sinceridad.

De este concepto se desprenden y se derivan, atravesándolo, los elementos de análisis como la borradura vallejana, aquella sin síntesis, la de la división de cuerpo y alma, de vida y muerte, de experiencia y conocimiento, de inmanencia y trascendencia, pero también de pasado y presente, en un encuentro tenaz, conflictivo, creador con Quevedo, que lo llevará a la etapa final de exaltación de un nuevo evangelio, es decir, de una nueva concepción de la vida.

La poesía de Quevedo apunta hacia una fuerza interior que expresa todos los sentimientos posibles del hombre, las manifestaciones corporales del estado del alma y el resultado de la expresión estética. Si el vocablo elegido por Alonso para describir la poética de Quevedo fue un acierto; “afecto” es también una palabra eficaz para definir la poesía vallejana.

En el ámbito de la filosofía, las categorías afectivas son motivo de reflexión para Descartes y Spinoza, entre otros. En el siglo XX, la crítica postmoderna ha retomado el tema de los afectos desde una perspectiva estilística y los ha visto como la forma elemental de las energías pulsionales; del otro lado, la hiperbolización de los afectos lleva a ciertos “desplazamientos”, “obsesiones” “transformaciones”, “neurosis” (la prolongación o contigüidad con la enfermedad, y por ende con la medicina, continúa vigente) (De Certeau *Historia* 51). De Certeau, por ejemplo, afirma que “los afectos son la forma que toma, en la obra de Freud, el regreso de las pasiones”, olvidadas éstas por la “economía productivista del siglo XIX, o arrojadas en el dominio de la ‘literatura’” (51). Con Freud se devuelve “su pertinencia a las pasiones, a la retórica y la literatura [que] habían sido excluidas en bloque de la cientificidad positivista” (51).

Uno de los rasgos esenciales de la obra de Vallejo es aquél que recupera los afectos, recogéndolos de la orilla del campo conceptual dominante en su época, ya que habían sido deportados a la región de lo “no serio” y eran considerados “residuos de la racionalidad y . . . desechos de la moralidad” (De Certeau 52). Al principio de este trabajo, se postuló el carácter barroco marcado por el pathos, mientras que en la posguerra, el arte con sus manifiestos y la política con sus ortodoxias buscan un ordenamiento racional de la sociedad. Vallejo trasciende estas dicotomías porque se desplaza en el ámbito poético, en ese lugar de conflicto y de reconciliación. En un doble movimiento, Vallejo otorga una renovada legitimidad a los afectos en el ámbito literario posicionándose él mismo en una periferia social, compartiendo con ellos su condición marginal. Más importante aún, Vallejo recupera ese “desecho” de la burguesía productivista para hacerlo no sólo visible, sino piedra angular de su obra poética.

“Confesar el afecto es también reaprender un lenguaje ‘olvidado’ por la racionalidad científica y reprimido por la normatividad social” y esto es lo que hacen los poetas: “fundar un lenguaje original y transgresivo en el recurso de lo afectivo”, lo cual permite ver la literatura como una lógica diferente (De Certeau 53). Vallejo, en efecto, funda así su propia poética, transgresiva y afectiva, original y hermética.

Pensemos el afecto desde el pliegue barroco: como afectos y afecciones que componen una moneda, como un símbolo que con su anverso y reverso funde dos opuestos: y es como fuente de amor, de solidaridad, de atracción, de simpatía y, sin embargo, en el reverso del vocablo hallamos la enfermedad, el dolor y el padecimiento; porque en realidad, ambas categorías son inseparables.

Y este símbolo afectivo es verdadero enlace entre Quevedo y Vallejo. Los afectos vallejianos iluminarán el pasado dejándonos percibir un elemento en la poesía de Quevedo que se retro-proyecta desde el siglo XX hasta el XVII: la angustia nos permite ver cómo la consistencia del proyecto vallejiano retorna al dolor quevediano.

Estas resoluciones no pueden trascender si no hay una seguridad del lugar que ocupa uno mismo en el mundo. Desde la Antigua Grecia hasta nuestros días existe una preocupación por el conocimiento de sí mismo matizado por variaciones; ya citamos a Gracián que menciona la importancia de “saberse a sí mismo,” Goethe lo retoma cuando Mefistófeles le dice a Fausto: “Werde was du bist.” “Du sollst werden, der du bist” dice Nietzsche y Kafka sostiene “ich bleibe wie ich bin.”⁸⁷ Estas afirmaciones se asientan en el eje ontológico y solipsista cuya medida es el hombre mismo. En el siglo XVII, Spinoza rechaza el “Conviértete en el que Dios quiere” para más bien acentuar el “conviértete en el que eres” y más aún “llega a ser todo aquello que necesariamente puedes llegar a ser

elaborando tus pasiones y tu razón” (en Bodei 79). Ésta es la potencialidad que Vallejo admira y a la que añade una estela evolucionista: estamos conformados de la roca, del árbol, de lo orgánico, somos materia biológica que también fortalece nuestra potencia humana: “Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimas / de memoria, gravísimo cetáceo; / oye a la túnica en que estás dormido, / oye a tu desnudez, dueña del sueño” (*Poesía* 644). El conocerse, implica asumir el abanico de sentimientos humanos que no se rigen ya por un orden religioso que busca dicotomías en los sentires y los divide en categorías de bien y mal o de lo permitido y lo prohibido. La influencia de Spinoza en Vallejo, por vía directa o por medio de Nietzsche, es palpable. Spinoza “sustituye la oposición de los valores (Bien-Mal) por la diferencia cualitativa de los modos de existencia (bueno- malo).” (Deleuze *Spinoza* 34) también Nietzsche lo plantea así: “Más allá del Bien y del Mal, esto al menos no quiere decir más allá de lo bueno y lo malo” (*Genealogía* 17).⁸⁸ Un ejemplo vallejiano sobre la abolición de las dicotomías se encuentra en los versos “Viniere el malo, con un trono al hombro, / y el bueno, a acompañar al malo a andar; / dijeron “sí” al sermón, “no” la plegaria / y cortare el camino en dos la roca...” (671).

De este modo, la importancia de conocerse a sí mismo radica en establecer en la conciencia modos de existencia, se produce

un *largo error* en el que se confunde el mandamiento con algo que hay que comprender la obediencia con el conocimiento mímico, el Ser con un *fiat*. La ley es siempre la instancia trascendente que determina la oposición de los valores Bien-Mal; el conocimiento, en cambio, es la potencia inmanente que determina la diferencia cualitativa entre los modos de existencia bueno-malo. (Deleuze *Spinoza* 35)

Vallejo retoma estos asertos y en el lenguaje los condiciona a un complejo trabajo conceptista y de retoricismo barroco, produce y trabaja figuras paradójicas, de contraste, asociaciones acústicas y oposiciones semánticas, analogías, disonancias e incluso cacofonías, que hacen recuerdo al Quevedo satírico.

El afecto exige el conocimiento de sí mismo, pero también el del *otro*. La etimología es de nuevo de gran ayuda. Adolecer, utilizado como un cultismo, es la integración del amado en la unidad del yo, pues no es el “otro” que falta, sino una parte de la propia naturaleza, ahora desgajada” (Ynduráin 40). En Vallejo el deseo del conocimiento del otro se produce por el amor fraterno.

El ser “otro” anima la poesía de Vallejo: “quizá nunca, antes de Vallejo, el <<otro>> había hecho una irrupción tan violenta y corporal en lo íntimo de un poeta. (Paoli *Mapas* 27). Si en Quevedo entrevemos cierta intimidad, en Vallejo ésta se sale de sí misma por la absorción de lo humano, de la humanidad. Se trata de la alteración más profunda de los sentidos que Rimbaud había declarado a Paul Demeny en su “Carta del vidente” al proclamar “Je est un autre.” Si en Quevedo se percibía como algo novedoso el tratamiento de la intimidad, en Vallejo ésta se quiebra. Para Paoli, la conciencia y la absorción de la humanidad implica la ruptura de la intimidad: “Se trata de una verdadera violación de domicilio, de una ruptura de la intimidad celosa por parte del hombre en carne y huesos, mejor aún, en piel y huesos, con su dolor y su cólera”(27). Por ejemplo en el poema ¡Oh botella sin vino! de *Poemas humanos*:

Tú y él y ellos y todos,
sin embargo,
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;

tú particularmente,
habiéndome influído;
él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso.

Recopila Paoli varios versos que apuntan a esa intromisión del otro la misma agresión: “Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano” o “Un hombre pasa con un pan al hombro” o “Por qué me dan así tánto en el alma” o “Quisiera hoy ser feliz de buena gana” o en estos versos del poema “Considerando en frío, imparcialmente”: “. . . el hombre es en verdad un animal / y, no obstante, al voltear me da con su tristeza en la cabeza. . . .”

Sin embargo, la otra forma de encontrarse con el “otro” es por medio de la solidaridad que forma parte angular del postulado vallejianoo del hombre nuevo en un nuevo evangelio que incorpora también lo cósmico y que se empapa de un antropocentrismo en armonía con el mundo whitmaniano.

“También en Aristóteles –como en Espinosa [Spinoza]- no existe oposición de principio entre amarse a sí mismos y los demás, entre aquello que estamos habituados a definir ‘egoísmo’ y ‘altruismo’ (Bodei *Geometría* 327). Esta resolución de los opuestos crea un nuevo paradigma que requiere una actitud ética y vital diversa de la que se había vivido antes. El amor por sí mismo se extiende a la humanidad al extremo de superar la muerte. Según Baudrillard, esto causa una problemática que Vallejo resuelve en el ámbito poético:

Pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,

el caballo, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

Paoli menciona la admiración de Vallejo por Dostoievsky y la influencia del autor ruso en algunos de sus poemas, pero en especial menciona a los *Hermanos Karamazov* cuando en referencia a una armonía futura leemos: “el gamo retozará junto al león y el muerto se levantará para abrazar a su asesino” o “la madre abrazará al esbirro que le ha despedazado al hijo” (Paoli *Indigenismo* 192). En suma, se trata de un perdón universal y de “rechazar incluso el sufrimiento de un solo ser, del poder taumatúrgico del amor . . . ” (Paoli *Indigenismo* 192). Darío ya había configurado los tres estadios por los que atraviesa la sociedad humana. Una antigua y feudal, religiosa y mítica, otra democrática, racional y de desarrollo industrial y la tercera, una espiritual, armoniosa y perfecta, “a modo de realización de lo divino en la tierra” (Rama en Darío *Poesía* xvii). Esto sin duda lo comparte con Vallejo, en su planteamiento de un nuevo evangelio.

Fuera de las coordenadas de los afectos, el mundo se le presenta a Vallejo como caótico y absurdo:

Y es en esta zona de rechazo, o peor aún, de enigmaticidad inviolable donde el poeta adoptó mayormente las formas de la vanguardia, . . . como el vehículo idóneo para la representación de un mundo hecho añicos y al revés, es decir como el lenguaje de la locura de lo real (Paoli *Mapas* 14).

Si la abolición dicotómica permitía a Vallejo concebir el cuerpo humano como un todo y sin embargo también como una parte (el órgano, el tejido, etc.), en Quevedo la distinción “bíblica-cristiana entre cuero (carne), y alma (espíritu), abona la concepción del cuerpo como mecanismo. De allí su enigmática –y con frecuencia perturbadora-monstruosidad” (Swansey 131). Sin embargo, de Quevedo hay una herencia muy importante: el conocimiento científico lleva a diseccionar el cuerpo, a desmantelarlo, a realizar una inspección anatómica fragmentada o general. Se evidencia que hay “un cuerpo externo, pero también uno interno que sólo se abre a la investigación” (Swansey 131). Esta noción se traslada, según Swansey a la literatura y particularmente en Quevedo en la poesía festiva y sarcástica donde se hallan cuerpos fragmentados. De esa poesía que revela la conciencia del interior del cuerpo, de todo aquello que no es visible más que por la disección, surge un vocabulario poético que Quevedo aprovecha y que influirá también y mucho en Vallejo al extenderse en una terminología anatómica que le permitió destacar la humanidad del hombre, motor de su trascendencia.

IV.4. Nuevos paradigmas afectivos

En el *Tratado de las pasiones*, Descartes indica que la moral ejerce un dominio sobre las pasiones por medio de la conciencia: si el cuerpo actúa, el alma padece y viceversa. Por el contrario, para Spinoza, “lo que es acción en el alma es también necesariamente acción en el cuerpo, y lo que es pasión en el cuerpo es también necesariamente pasión en el alma.” (Ética III, 2, esc. y III, 13, esc. También en Deleuze *Spinoza* 28). En suma, no se produce una primacía entre uno u otro. Esto significa que “el pensamiento supera en la misma medida la conciencia que se tiene de él” (Deleuze *Spinoza* 28). Al descubrir los poderes del cuerpo, se llega a descubrir los del espíritu que escapan a

la conciencia. Nosotros sólo percibimos los efectos de las composiciones o descomposiciones en las relaciones. De este modo, se produce alegría si un cuerpo se encuentra con otro y se compone con él o cuando una idea se encuentra con el alma. Sentimos tristeza si un cuerpo o una idea amenazan la propia coherencia. “El cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma” (Spinoza III, Proposición II, Escolio).

Para Spinoza, el ser humano no es un ser privilegiado dentro de la Naturaleza, donde no hay ni bien ni mal y “como la Naturaleza no obra con vistas a fin alguno, la conducta ética se explica, como todo lo demás, en virtud de causas eficientes, no finales”(Vidal Peña en Spinoza *Ética* 35). Sin embargo, la virtud exige poner en ejercicio la potencialidad sin afectar la permanencia de cada ser y sin negar la naturaleza.

En Quevedo todavía primaba ese orden moral que Descartes analiza; en Vallejo, en cambio, la conciencia y la ética personal se manifiestan en su obra. El cuerpo es para Vallejo intensidad; la pasión no está despojada de razón, y en todo razonamiento existe la pasión. Al mismo tiempo, para el poeta peruano ambas son físicas, son instancias que dejan huella, improntas que se manifiestan en los actos humanos. Se reemplaza entonces la Moral, que tiende a confundir por la falta de conocimiento, por una ética que derroca la oposición de valores.

A estos nuevos paradigmas, Vallejo les agrega la corriente de las teorías evolucionistas, adaptándose y transformando aún más en este nuevo horizonte del saber. En suma, Vallejo es muy consciente de lo que está sucediendo en su tiempo, su escritura no es sólo intuitiva, sino que adopta muy en serio las corrientes que determinan una nueva forma de pensar y de sentir. Habría que añadir una tercera influencia vallejana que no se produce

en otros escritores: su incorporación del pensamiento y sentir del mundo andino en las nuevas tendencias. Esto supone que el centro del pensamiento, el nuevo logos, sufre otra transformación que le llega no desde un logocentrismo o de un eurocentrismo, sino desde la periferia misma, de la orilla más alejada. Este sincretismo filosófico permite que Vallejo universalice lo más propio, su herencia cultural y, en este sentido se produce una “transculturación” de lo andino a lo occidental.

En suma, a la ética y a la conciencia personal que anula lo dicotómico del bien y del mal y que aúna sin sintetizar el cuerpo y el alma, Vallejo incorpora la teoría evolucionista y amalgama con estos elementos también una idiosincrasia típica de los pueblos andinos.

Un ejemplo sintético lo hallamos en el poema “Dos niños anhelantes” que cito íntegramente por su complejo tratamiento de lo citado:

No. No tienen tamaño sus tobillos; no es su espuela
suavísima, que da en las dos mejillas.
Es la vida no más, de bata y yugo.

No. No tiene plural su carcajada,
ni por haber salido de un molusco perpetuo, aglutinante,
ni por haber entrado al mar descalza,
es la que piensa y marcha, es la finita.
Es la vida no más; sólo la vida.

Lo sé, lo intuyo cartesiano, autómata,
moribundo, cordial, en fin, espléndido.
Nada hay
sobre la ceja cruel del esqueleto;
nada, entro lo que dio y tomó con guate
la paloma, y con guante,

la eminente lombriz aristotélica;
nada delante ni detrás del yugo;
nada de mar en el océano
y nada
en el orgullo grave de la célula
Sólo la vida; así: cosa bravísima.

Plenitud inextensa,
alcance abstracto, venturoso, de hecho,
glacial y arrebatado, de la llama;
freno del fondo, rabo de la forma.
Pero aquello
para lo cual nací ventilándome
y crecí con afecto y drama propios,
mi trabajo rehúsalo,
mi sensación y mi arma lo involucran.
Es la vida y no más, fundada, escénica.

Y por este rumbo,
su serie de órganos extingue mi alma
y por este indecible, endemoniado cielo,
mi maquinaria de silbidos técnicos,
paso la tarde en la mañana triste
y me esfuerzo, palpito, tengo frío.

El cuerpo está conformado por “capas” evolutivas, biológicas, en el ser humano habita la memoria de lo que fuimos: un cetáceo, una planta, una hormiga. Si esto se produce en el cuerpo, necesariamente habrá también una transformación en cómo se concibe el alma. Ésta debe abrirse a los demás, debe abrazar cósmica las herencias biológicas del cuerpo: hay una memoria que actúa como un órgano y que se fragmenta entre el cuerpo y el alma. A

Vallejo lo atraviesa el dolor hasta la última célula. Todo lo anatómico es deshilachado hasta llegar al órgano mismo y analizar incisivamente sus funciones, las mismas que llevan al poeta a los tiempos más remotos en los que cada acto era la pulsación más elemental de la vida. Este dolor es lo que le permite anclarse con toda potencia en su humanidad.

Ésta era una manera de igualar a todos los hombres. Sin embargo, la esencia romántica y el influjo modernista subrayan la individualidad, la desintegración de una pertenencia a algo mayor y la soledad se personifica en el poeta mismo. De “[Otro poco de calma camarada]”: “Necesario es que sepas / contener tu volumen sin correr, sin afligirte, / tu realidad molecular entera / y más allá, la marcha de tus vivas / y más acá, tus mueras legendarios.” (680). A esto debemos sumar la desazón por “las caídas de los Cristos del alma”, el hombre se ve abandonado por los otros hombres y por Dios. Para Vallejo esta orfandad y el dolor de la individualidad poco fraternal entre los hombres lo lleva a la sustancia misma de cada órgano corporal, de manera que la desazón se convierte en algo no sólo emocional, sino también físico.⁸⁹

Asimismo, Vallejo desgarró el lenguaje hasta llevarlo a los sonidos básicos, a la no ortografía, al grito. Al desglosarlo, Vallejo lo vuelve también un conjunto de órganos sufrientes, el lenguaje reproduce el desconuelo del hombre y la falta de comunicación de Dios. En efecto, al no existir más la redención divina, tanto el hombre como el lenguaje reflejan esta distorsión armónica del universo y del verbo. De Trilce XXXII (454):

999 calorías

Rumbbb... Trrraprrr rrach... chaz

Serpentínica *u* del bizcochero

engirafada al tímpano.

Esta relación entre hombre y palabra desintegra, al fin, la noción del poeta como sacerdote secular, herencia del Romanticismo y adquiere un matiz muy diverso. También la función elitista del poeta rubendariano sufre una transformación. El “sacerdote” deja su función de elemento unificador entre dios y los hombres por medio de la palabra para convertirse en “el revelador,” por esto para Vallejo la sinceridad, compleja síntesis de la pasión y la razón, es fundamental en la escritura. El revelador establece que no hay ya ni correspondencias, ni dioses, ni simbolismos. A pesar de esto, no pierde la esperanza que la funda en la humanidad, en la fraternidad, en el afecto por el otro. La sinceridad lleva a la compasión y a la empatía.

IV.5. Mística, metafísica y materia

La mística católica española se alimenta de una tradición cuya visión religiosa sustentada por la convivencia no siempre pacífica con musulmanes y judíos tiene la característica de pensar la vida como la forma de Dios en la materia, como “la huella firme de la divinidad sobre la tierra.” Así, la actitud contemplativa de los místicos españoles tiene un vector terrenal y práctico que se manifiesta en la tierra para llegar a la revelación de Dios (Frank 142-143). Este legado fue sustrato de *Diálogos de amor* de León Hebreo, quien hubo de partir de España en el éxodo de 1492 y asentarse en Italia. La savia de esta obra es el pensamiento medieval pero modernizado por el autor y empapado del Renacimiento y el humanismo y en él se encuentra la doctrina de la eterna repetición de la vida que luego Nietzsche retomará siglos más tarde; y también en su pensamiento se encuentra el germen de lo que luego expondrá Spinoza: la unión del individuo con Dios y de la unidad de la sustancia (Frank 1945-1946). Para Waldo Frank, “[e]l castellano viene a ser la palabra

literal y literaria de una nación resuelta a ganar la tierra para establecer sobre ella a Dios” (146).

Esta doble afirmación, de la materia divina en la tierra y de la lengua castellana como un medio para hacer esa materia visible a los hombres, sufre una transformación relevante con la secularización. Ya que la tierra se había impregnado de ese espíritu divino, alejado éste de los hombres quedó el terreno marcado por cierta evanescencia espiritual de la que no pudo o no quiso liberarse. La tierra resguarda todavía la esencia de una divinidad que ya no está y ella misma, la tierra, se convierte en vértice de reconciliaciones. Si bien Vallejo había comprendido muy bien la fuerza centrípeta de la tierra y ésta como el lugar único de residencia del hombre, su formación andina panteísta, así como un sincretismo indígena y católico le permiten percibir en la tierra la salvación a través de la conciencia humana. Spinoza está ubicuamente presente en Vallejo. En el esolío X sugiere Spinoza “permanecer muy consciente de sí y de las cosas” (37), esta noción trasciende entonces hacia una realidad ontológica que sabe que “la salvación no está en otro mundo, ni en un mundo mejor, sino en lo que hay”(Vidal Peña en Spinoza 37). No es que Vallejo fuera espiritual o que buscara una nueva mística, su diálogo no es con Dios, sino con los hombres en un aquí y en un ahora. No hay ni cielo ni infierno. De *Trilce* XIX:

Mas si ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay dónde bajar,
ya no hay dónde subir.

Según Xavier Abril, la mística vallejana es dialéctica porque comprende la indagación de Dios pero está dirigida al género humano (99). De todas formas, “la

complejidad mística de Vallejo no permite situarlo en una determinada tendencia, porque su poesía es metafísica, proterva”(Abril *Vallejo* 99). Ésta es una nueva transformación de la mística española, impregnada ya para siempre de una voz divina que no puede responder. El castellano y lo terrenal se conjugan para recrear un espacio místico que busca la voz del otro en el ser humano, en el plano físico del mundo. “Si en Juan de la Cruz, en Luis de León, lo místico es un cántico a Dios, la tortura del alma en Vallejo es una endecha al género humano”(Abril *Vallejo* 93).

Ésta es una de las vertientes que alimenta el deseo de Vallejo de plantear lo que González Vigil denomina un “Nuevo Evangelio.” Su intención no es reemplazar la figura de Cristo como un profeta, sino retomar los elementos cristianos que manifiestan la reconciliación humana pero despojados de un más allá y de un padre no que sea la tierra. Vallejo humaniza al extremo el evangelio cristiano haciendo de este mundo el reino que debe intervenir y construirse por medio del amor fraternal. Si “la religión debiera suponer un acceso libre a la responsabilidad de un yo libre” (Derrida *Dar*13), entonces Vallejo piensa en una religión laica, si vale el término, para encausar las pasiones humanas hacia una redención terrenal que se basa en el afecto y el reconocimiento por el otro, ya que la “religión es responsabilidad o no es nada en absoluto” (Derrida *Dar* 14), esa obligación del hombre se transforma en un culto a la convivencia y al respeto humanos y se convierte en abrazar la individualidad de cada uno que sólo puede sostenerse en base al amor colectivo.

Este abrazo afectivo conlleva, al igual que en los afectos, algunas condiciones: la conciencia y la vitalidad de sí mismo y el ejercicio de la potencialidad de cada ser humano.

Un segundo tema por analizar en la corporalización de los afectos se manifiesta en las superficies dobles del pliegue: lo material y lo metafísico en Quevedo y Vallejo. ¿Cuáles

son los mecanismos que cada poeta utiliza para zanjar la tensión de opuestos en su poética? ¿Y de qué manera ambos logran encontrarse a través de elementos y temas que se profundizan a lo largo de su creación poética? Quizá aquí el pliegue da paso al cuerpo pues a partir de él se evidencia lo que se quiere ser así como lo que no se es.⁹⁰ Quevedo se refiere a su cuerpo vivo como túmulo: el cadáver, dotado de sentidos es “una tumba que uno lleva consigo a todas partes” (Sánchez *Un* 49). Vallejo, en cambio, explora el cadáver vivo. Uno de los sonetos más famosos de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte* permite comprender las insistentes preocupaciones en Vallejo: la superación de la muerte a través de la pasión. Los versos quevedianos del famoso soneto:

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

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

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

El último terceto adquiere una nueva significación en los versos póstumos vallejianos de noviembre de 1937, que resumen su honda preocupación filosófica en cuanto a la materia, lo metafísico, la pasión, los obstáculos y las actitudes frente a la vida, a la muerte y a los congéneres: “Su cadáver estaba lleno de mundo.”

En los versos de ambos se produce la tensión del encuentro pues a pesar de las similitudes de un sentir en ambos poetas, Vallejo violenta el polvo enamorado e invierte la lógica de la muerte: los restos no son huellas, sino cuerpo. Vallejo no sólo dialoga con Quevedo, también lo enfrenta al llevar la imagen a una expresión aún más radical. En los dos poemas el tema de la continuación de la vida luego de la muerte se inscribe a partir de la tensión generada en ambos versos, donde se resuelve la dicotomía entre muerte y vida. A su vez el encuentro entre los dos poemas es semejante a la del pliegue doble barroco.

Es gracias a una transferencia poética que ambos logran alterar un orden de la realidad y conciben una estructura de gran vitalidad más allá incluso de la dictadura de la muerte. Quevedo invierte su tan celebrada metafísica para asentarse en lo más físico de la vida humana: las cenizas, el polvo, la materia que queda del cuerpo tras de la muerte, lo primario de la materialidad. Y a su vez, Vallejo también invierte un eje simbólico que lo había caracterizado: el material. Vallejo se ampara bajo las leyes metafísicas para insuflar de vida al cadáver, en otras palabras, le devuelve el aliento vital, que es el amor humano.

Para Baudrillard, el sistema simbólico basado en contradicciones bien/mal, bueno/feo, muerte/vida, etc. entra en crisis el momento en el que las polaridades dejan de funcionar y el sistema binario se vuelve más complejo o más simple. Entonces surge el pensamiento crítico y una “desviación exponencial” (Baudrillard, *Intercambio*, 13). Como en el mundo simbólico, en el poético, y sólo en él, es posible un principio válido: fuera de él

es incierto o incoherente. De este modo, Quevedo trasciende la muerte en lo físico que queda de ella, se nutre de vida por lo vivido. En Vallejo, el cadáver se torna en cuerpo viviente gracias al amor de la humanidad. El cadáver sobrevive su propia muerte por la pasión generosa de los otros. Ambos postulados poéticos pueden ser posibles tan sólo en ese ámbito que construye la poesía en el cual la realidad deja de ser objetiva y en donde todo sistema binario puede perder su fuerza para alentar otros intercambios simbólicos en otras estructuras simbólicas, posibles y lógicas tan sólo en la plataforma poética.

A pesar de la desunión del cuerpo y el alma en la obra metafísica y moral de Quevedo, encontramos sobre todo en la poesía amorosa una unión casi física a través de los afectos, entre cuerpo y alma y que se manifiesta a menudo con un vocabulario fisiológico. En Vallejo tampoco hay una oposición entre cuerpo y alma, pero en otro sentido: el cuerpo está animado por un “papel de espíritu”, así como el alma,⁹¹ a su vez, es “corpórea y mortal”, y no “constituye un espacio reservado, sino un ser físicamente vivo y móvil, sujeto a sufrir una violencia que es física y moral al mismo tiempo, igual que un cuerpo que recibe golpes” (Paoli *Mapas*120). Y Vallejo recurre asimismo al vocabulario corporal tan utilizado por Quevedo, sólo que en él se invierte la relación, pues el aspecto material puede ser desmembrado, ya que cada trozo de materia, cada órgano, está empapado de plenitud de vida gracias al dolor, a la sexualidad, a la memoria.

Si el conceptismo es, como dijera Borges, un ritmo del pensar, entonces la metafísica de Quevedo adquiere tintes menos ideales: las ideas se llenan de materialidad, el pensamiento asume una condición física, engarzada a la lógica, al orden discursivo. Es lo que Dámaso Alonso llamó “lo compacto del pensamiento.” Eso sucede, para insistir, con las imágenes metafísicas de tiempo y de muerte. En suma, Quevedo, a quien sin duda puede

considerarse un poeta metafísico, tiene vetas que lo llevan a lo material, y quizá mucho más que en el propio Vallejo, considerado sin embargo un poeta que explora la materialidad. Sucede que en éste el proceso es inverso, pues él busca la trascendencia del propio cuerpo, no hacia una elevación, sino hacia una metafísica cercana a la caída, a la interioridad del mundo, no del más allá. En este sentido, el movimiento que se daba en el Barroco comienza a desdoblarse en la vanguardia en el viajero inmóvil. Vallejo es metafísico, pero no idealista: las ideas son precisamente esos puntos temporales y físicos mínimos donde se produce lo más interno de la realidad. En Vallejo se invierte la dirección de esa superación de lo físico: va más allá del concepto de materia inerte para ir al corazón real de la materia, a sus movimientos más internos, donde percibe esos nudos en que, de la materia pura nacen el pensamiento, los afectos, el dolor y la pasión del universo. Como siempre, los versos de Vallejo lo dicen mejor que nadie en los versos anteriormente citados: “¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende / sin vías a su cuerpo / y al que baja hasta la forma de su alma!” (724).

Tanto Roberto Paoli como Peter Fuller se ha referido a esa metafísica invertida. El primero señaló cómo en la poesía de Vallejo se produce una combinación contradictoria y sin embargo complementaria del cuerpo y del alma y es lo que el crítico denomina la “metafísica antitética.” El segundo menciona la trascendencia en Vallejo como una penetración hacia abajo, hacia el terreno oscuro de la potencialidad biológica, más que hacia la trascendencia mística hacia “arriba” (241).

En Quevedo el sufrimiento vacía al ser humano al punto de convertirlo en túmulo y para Vallejo el dolor, como proceso de plenitud, puede llenar el cadáver de vida. A partir de estas premisas, surgen otros paralelos en ambas poéticas como la mención de términos

fisiológicos y médicos, el desmembramiento o la fragmentación última, ya sea mediante la hiperbolización de un rasgo físico, como en la sátira o la poesía festiva quevediana (Swansey 123), o por la totalidad que impregna al órgano, independiente del cuerpo, en Vallejo. Asimismo, como elementos adheridos al cuerpo, la memoria y la esperanza se pueden materializar, de tal manera que, como “órganos” especiales, permiten analizar diversas posturas respecto al dolor: el dolor como recuerdo, como pasado, como olvido, como intimidad.

Por otro lado, la categoría del cuerpo permite ahondar desde nuevas premisas antropológicas y filosóficas la materialidad en Quevedo extendida hasta el cuerpo vacío, donde halla eco la voz solitaria del poeta y, en contrapartida, la misma categoría permite distinguir en Vallejo una metafísica que supera las condiciones de la muerte para llenar de vida al cadáver pero con la condición de una transformación en el otro, en el abrazo y la redención del prójimo. Es posible distinguir la herencia de la tradición clásica, como la de Lucrecio, Demócrito o Propercio en la materialidad de los poemas metafísicos, morales y amorosos de Quevedo. A partir de Dámaso Alonso y de Gonzalo Sobejano, el estudio sobre la materialidad adquiere nuevas dimensiones que acercan a Quevedo, como ya se ha visto, con las angustias del hombre contemporáneo.

El cuerpo es también la materia de la escritura. Ambos poetas exploran las posibilidades de esa otra corporalidad: nuevas formas, vocablos inusuales, sintaxis desconocida: enriquecimiento común del lenguaje, ampliación común de los horizontes de la lengua donde la disgregación, el juego, el hermetismo y la trascendencia hallan su lugar preciso en la poesía de ambos escritores.

IV.6. Vitalidad en el sufrimiento y en la muerte

Ya vimos que en 1645, ocho meses antes de su muerte, Quevedo había escrito el extenso poema “El escarmiento”, empapado de la visión neostoica del tiempo y de la muerte. Dos años después de la escritura de este testamento lírico, aunque impreso con fecha de 1646 se publicó *El discreto*, de Baltasar Gracián, una obra didáctica de filosofía moral compuesta por cartas, una alegoría, un memorial, diálogos, sátiras, un encomio, una ficción heroica, un emblema y una fábula, entre muchos otros recursos retóricos más. Esta variedad de procedimientos parece copiar en la escritura lo que según el autor deberá ser la vida real del discreto: una suma de varios elementos, un abanico de aprendizajes diversos y vitales que Gracián resume en el último capítulo, el vigésimo quinto bajo el título de “Culta repartición de la vida de un discreto.”

En *El discreto*, Baltasar Gracián se refiere a un cuerpo vital, en movimiento, subrayando la importancia del discernimiento, de las facultades de pensar, sentir, aprehender las experiencias y vivir con plenitud las etapas de la vida, del caminar y del peregrinar, así como de una introspección que se nutre de la lectura y el conocimiento. El caminante discreto, al contrario del escarmentado, debe vivir con conciencia sus pasos, su camino, para luego evaluar y recordar. La primera estación del viaje del hombre es “hablar con los muertos; la segunda con los vivos; la tercera, consigo mismo” (145). Es en la formación, en la lectura, en el diálogo, la experiencia, el conocimiento y la reflexión que se forma el discreto, aquél que sabe discernir no entre el bien y el mal, sino entre la mayor y la menor intensidad que ofrece cada una de las estaciones vitales y sus circunstancias.

Para Gracián, la muerte debe ser experimentada con la misma plenitud con la que se vive. Hay que saber vivir y hay que saber morir, y esto es posible únicamente a través de

una reflexión constante sin culpas ni lamentos. La última frase de *El discreto* resume magníficamente todo el libro: “la misma Filosofía no es otro que meditación de la muerte: que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después.”

Todo acto de la vida: los pasos, las miradas, las lecturas, las conversaciones y los viajes, el discernimiento y las reflexiones deben contribuir, según Gracián, a una conciencia de sí mismo que es punto de partida y al mismo tiempo, camino perpetuo de vida, lo citamos anteriormente: “Comience por sí mismo el Discreto, a saber, sabiéndose” (81-82).

Sin duda, el aforismo de conocerse a sí mismo motiva el desarrollo individual, y se ciñe a una *diferenciación* en vida. Gracián se apega a un discernimiento individual y no a juicios colectivos. “La tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, [el discreto] empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto” (147). Su vitalidad y su individualidad se alimentan de un continuo ejercicio de la razón, ya que el discreto “pondera, juzga, discurre, infiere y va sacando quintas esencias de verdades. Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando, desmenuza los objetos, desentraña las cosas, averiguando las verdades, y alimentándose el espíritu de la verdadera sabiduría” (147).

Para Spinoza las pasiones tristes presuponen un estancamiento en la potencialidad del hombre. La alegría impulsa una filosofía que celebra la vida. “Antes que Nietzsche, denuncia ya todas las falsificaciones de la vida, todos los valores en cuyo nombre despreciamos la vida; no vivimos, sólo llevamos una apariencia de vida, no pensamos sino en evitar la muerte, y toda nuestra vida es un culto a la muerte” (Deleuze *Spinoza* 37-38).

Dos siglos más tarde, en el aforismo 301 de *La gaya ciencia*, Nietzsche distinguirá al hombre contemplativo, aquel que mira retrospectivamente su vida como poseedor de la vida

activa (176). Y para Nietzsche, los contemplativos, en contra de la definición común del término, son más activos que los llamados hombres de acción, porque son aquellos que de verdad saben ver y escuchar pensando e introduciendo valor en el mundo. En suma, para Nietzsche los contemplativos son los que han creado el mundo que concierne al hombre (177).

Vallejo proclamó en el siglo XX la utopía del deseo de que la muerte muriese. En *España aparta de mí este cáliz* escribe: “sólo la muerte morirá!...” Mas no es nuevo este afán que se halla también en Quevedo aunque sin el matiz que contempla la trascendencia fraterna de Vallejo. Escribe el poeta español del siglo XVII en un texto en prosa “Ingratitud, Segunda peste del mundo”: “. . . dieron muerte a la misma muerte.” La diferencia radica sustancialmente en que la muerte para Quevedo es una liberación, así en el salmo XVI del Heráclito cristiano escribe: “Ven ya, miedo de fuertes y de sabios”. En Vallejo, al contrario, es la heroicidad de una trascendencia afirmada en el sufrimiento humano. En el poema V de *España aparta de mí este cáliz*:

Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,
Con su coñac, su pómulo moral,
sus pasos de acordeón, su palabrota.
¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que la lloro.
De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, camarada!
De su pus para arriba, ¡ay de mi férula, teniente!
De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!

El escarmentado quevediano que intuye la ausencia de Dios y aún así, acosado por la culpa y la angustia, no puede despojarse del sepulcro vivo que es él mismo; y el discreto, que está siempre creando pensamientos y actos, en constante movimiento, son dos personajes de hondas raíces clásicas y de variada descendencia moderna. Desde nuestra

perspectiva posmoderna, es imposible evitar las imágenes del *flâneur* y del *Wanderer* como encarnaciones románticas –híbridas y paradójicamente originales– de esos dos personajes del siglo XVII: el *flâneur* en el laberinto de la ciudad y el *Wanderer* huyendo hacia la Naturaleza. Estos dos huyen, como el escarmentado, y buscan como el discreto la completa armonía consigo mismos después de haber transitado por las etapas de la vida. En el discreto hay plenitud, mientras que en los románticos hay zozobra. Pero el discreto vivía en una época donde si Dios parecía ausente, aún se podía recurrir a él. En cambio, para el *flâneur* y el *Wanderer*, la evidencia del Dios ausente ya es innegable.

Como Quevedo, Vallejo siente la angustia ante el espacio desalojado de la trascendencia y percibe también la indiferencia de la Naturaleza ante su sufrimiento. Como en Quevedo, hay una conciencia permanente del cuerpo como realidad ontológica. Asimismo, el poeta peruano concibe la posibilidad de sobrevivir la muerte; de vencer ese polvo enamorado de Propercio, que Quevedo retoma en el soneto “Amor constante más allá de la muerte”.

Vallejo no evita nada de lo que le ofrece Quevedo, pero siempre transformándolo para su propio horizonte. No se trata de una negación ni de una crítica; se trata de una asunción de una perspectiva que sigue siendo válida personalmente, aunque ya no históricamente.

Al mismo tiempo que Vallejo asume la perspectiva de Quevedo, se aproxima a Gracián y a Spinoza directamente y también a través de Nietzsche. Si éste fue un gran lector del español, Vallejo fue uno de los mejores lectores del alemán en el siglo XX. Vallejo, pues, se planteó preguntas definitivas, a partir de sus precursores y de su propia manera de ver el mundo: ¿cómo ordenar la vida cuando no se piensa en un más allá? ¿Cómo alterar los

fundamentos del escarmentado, de modo de poder vivir sin trascendencia y sin renunciar a la vida misma? ¿Cómo ser al mismo tiempo un discreto sin afán de heroicidad clásica, sino fundamentando lo heroico y lo moral en una sucesión de circunstancias y de cambios o en la cotidianeidad de la vida? ¿Cómo transformar al discreto en una figura que no se aferre ni a verdades ni a juicios valorativos y que, a pesar de ello, no pierda su carácter de mérito? ¿Cómo invertir el sepulcro portátil en un cadáver que se incorpora y se echa a andar? ¿Cómo ser discreto sin tener que prepararse para la muerte, sino para sobrevivirla?

Todas éstas son preguntas que Vallejo respondió ejemplar y consistentemente a lo largo de toda su obra. Para comenzar, se planteó la renuncia a los absolutos y, por ende, a la Verdad. Escribe Vallejo: “Algo típicamente neutro, de inexorablemente neutro, interponese entre el ladrón y su víctima...” O “Qué hay de más desesperante en la tierra, que la imposibilidad en que se halla el hombre feliz de ser infortunado y el hombre bueno, de ser malvado?” (412)

En vez de anular la temporalidad, la consolida, se afirma en ella, pues hay que moverse en un espacio que ha sustituido la trascendencia por un aquí y un ahora. Y, al mismo tiempo, se asumen las experiencias introduciendo en ellas la conciencia, la reflexión ineludiblemente personal, la *diferenciación* íntima. Se crean valores que no impugnan lo que piensan los demás. Por el contrario, afirman una vez más en la coherencia del propio discernir. “... [p]orque, al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo” (419).

El pensamiento no es abstracción pura, el pensamiento es físico, es material. “Todo aquello que se hace por amor ocurre siempre más allá del bien y del mal” escribe Nietzsche (637). Este aforismo señala que los actos morales, de la sociedad y de la

interioridad humana –mental y física– son superados cuando cesan las abstracciones y los juicios, y nos quedamos sólo con el valor de una vida plena de actos que se anclan en la confianza en sí mismo, en los gestos de la voluntad propia. La experiencia en plenitud y en aceptación de su propia vitalidad puede conformar un heroísmo. Un heroísmo que se levanta como acto volitivo, basado en la confianza de sí mismo: así, en Vallejo, el cadáver, al contrario de lo que sucede con el cuerpo en Quevedo, se vivifica, “se llena de mundo” (437). Es decir, *se llena de gente*, pues la metáfora de Vallejo viene de la traducción literal de la expresión francesa: “plein de monde.” El acto por amor al que se refiere Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* es el amor del hombre que en el poema “Masa” le dice al combatiente muerto: “No mueras; te amo tánto!” (450). Porque para Vallejo ni siquiera “millones de individuos” (450) pueden lograr con su voluntad que el muerto resucite, pero si para “todos los hombres de la tierra”, su voluntad es vencer la muerte, el cadáver “triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (450).

Traer al espacio de Vallejo los textos de Quevedo y Gracián no es un ejercicio exclusivo de antecedentes, ni siquiera de la elección de precursores. Hay algo más importante: ver cómo existen problemas que no se resuelven y que son retomados una y otra vez por el pensamiento y la imaginación. La lectura es entonces una nueva evaluación: ¿cómo replantea el poeta moderno el problema antiguo? ¿Qué conciencia tiene de su reaparición y de su insolubilidad?

Pensar el tema de la muerte es un problema sin solución, y seguirá siendo un problema. Ante esa evidencia, la lectura debe aproximarse valorando de qué manera una nueva expresión de ese problema consiste en una conciencia de que no es nada nuevo y de que al mismo tiempo debe recibir una expresión original, es decir, fiel a su momento

histórico y personal. Eso es lo que realiza Vallejo, asume su horizonte histórico, añade su experiencia personal vital y del pensamiento en los Andes, universaliza el sentimiento y el afecto, busca hallar una “buena nueva” para transmitir en tiempos de desazón y logra, en la poesía, trascender los imposibles que la realidad impone.

El sufrimiento fue una constante en Vallejo, como refleja esta carta a su hermano a raíz de la muerte de su padre:

Vivo muriéndome y no sé adónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día en que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y para el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor.

(Vallejo 43)

Y sin embargo, el dolor potencia el impulso vital y el deseo de renovar la vida y realizar cambios, por eso Vallejo al hablar del dolor y del sufrimiento dice: “Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.”, ensalza una voz dialéctica. Este poema en prosa, uno de los pocos titulados por el poeta, canta al dolor y sin embargo lo titula “Voy a hablar de la esperanza” porque únicamente en el sufrimiento hay una pulsión vital que busca cambiar el orden del mundo. Vallejo es una suerte de “polvo enamorado”, que luego de la muerte, se vivifica por el amor. Gracias a su poesía podemos entender el siglo.

La vocación al dolor vital como potencialidad impide que Vallejo se retire a la paz quevediana de la torre y mucho menos a la torre de marfil rubendariana, Vallejo es un poeta que vive por la entrega y el encuentro afectivo con los otros. De igual manera, la lectura no

halla simetría con el concepto de Quevedo y de los otros poetas hispanoamericanos, para Vallejo, el saber ignorar activamente es conocer con igual pasión y vitalidad. La naturaleza no dice ya nada, como Dios, ella también a enmudecido y “un alumno” desligado de cualquier categoría, no es ni bueno ni malo, se lanza al acto mismo: “. . . , un alumno / leyendo va en tu naipe, en tu hojarasca, / su rey precoz, telúrico, volcánico, de espadas.” El árbol enseña la profunda ignorancia, no pretende saber cosas que no existen en un sentido activo:

¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!
¡oh rector, de temblar tánto en el aire!
¡oh técnico, de tánto que te inclinas!
¡oh tilo! ¡oh palo rumoroso junto al Marne!

En el poema III de *España aparta de mí este cáliz*, esta ignorancia desvela pues la sabiduría de la vida activa reflejada en la escritura en el aire de Pedro Rojas: “¡Viban los compañeros!” Esa vida en potencia, se desgaja por la falta de amor fraterno: “Lo han matado, obligándole a morir.”

Para Vallejo, como para Gracián, Spinoza y para Nietzsche, la muerte no se opone a la vida, como en los versos de Vallejo ya citados “En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte” (413), afirmándose en su propio existir porque, a diferencia de Quevedo, aceptar la muerte es aceptar la vida y vivir la vida es comprometerse a devenir. La muerte se desviste de gravedad, como la expone Zaratustra (Nietzsche 333-336). Y pocos han glosado esa lucidez con tanta precisión como Vallejo en el poema “El momento más grave de la vida” donde se entremezclan verbos en pretérito, presente perfecto y en presente; así como heridas, guerras, catástrofes naturales y actos en apariencia banales: “El momento

más grave de mi vida acontece cuando duermo de día”, porque la gravedad no es la muerte por venir, sino la intensidad de cualquier acto.

¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar! (340).

La muerte en Vallejo adquiere cuerpo, como en Quevedo, sólo que en la plenitud del reconocimiento del “otro”. Esta visión afectiva en la muerte se expresa en esa misma diálectica de Hegel en el estudio de Agamben sobre el lenguaje y la muerte: la negación requiere de una dialéctica, en suma de los “otros” para poder ser expresada, en su esencia y en el lenguaje. “La piedad y la misericordia humana de los hombres. Si, a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría” (en la edición de González Vigil 450). Ese apunte de 1929 en su carnet culminaría en “Masa”: “con el hombre comunitario, la nueva humanidad redimida del egoísmo, el dolor y la muerte.” (en la edición de González Vigil 450), semejante a la sentida por sus hermanos poetas españoles.

Al mismo tiempo, el tono existencial, fatalista y trágico, da un giro inesperado. No es la muerte el fin del hombre, es el dolor, es la violencia. La muerte se convierte en una redención, pero no en pos de una promesa, sino de la vida misma que se ha vivido. No hay una dicotomía cerrada entre la vida y la muerte.

Como Quevedo, Vallejo halla en cada muerte un acto de heroicidad, sin embargo, a diferencia de su precursor, la muerte no es estoica: no es la muerte bella, buscada, ansiada por los estoicos, sino que en cada muerte está el ejercicio de la violencia. Vallejo comprende

bien que la vida solo tiene sentido a través de la muerte y que por ella misma la vida debe ser vivida y apreciada con intensidad, con pasión, con razón y con sinceridad.

Capítulo V: Resoluciones hispanoamericanas: Neruda, Borges, Paz.

Las resoluciones hispanoamericanas no son tan diferentes de aquellas que alimentaron la escritura de los escritores peninsulares, en ellas se despliegan también temáticas relacionadas a la pertenencia a la tierra, a las resimbolizaciones, al tiempo contradictorio, a la muerte, a la imposibilidad de asir un “yo”, a la conciencia de hacerse a sí mismo, pero también a la de un deshacerse y de desintegración en la caída existencial, también el tópico de cuna y sepultura se trabaja con matices modernos.⁹²

En estas recuperaciones se ha producido también un elemento de legitimación en cuanto a Quevedo y su relación con los poetas hispanoamericanos, vale la pena rescatar el artículo de Miguel Gomes que funda su análisis crítico en la figura del escritor clásico que abandona su naturaleza individual para convertirse en signo, en instrumento de poder y legitimación aún en sistemas ideológicos posteriores en los que se imbrican tanto el lenguaje de una cultura como los rasgos estéticos, éticos o políticos (125). La recuperación de algunas obras canónicas se configura en la necesidad de la afirmación de ciertos sistemas ideológicos de la escritura y que trasciende incluso las cualidades de la obra, de la persona o de la biografía; es decir, en la recuperación se produce también una entronización propia y las citas o las referencias que autoriza el escritor recuperado se convierten en “herramientas de integración o centralización de otra entidad, no menos ficticia: el <<yo>> que la emplea o que la subordina a sus causas propias, absorbiendo el poder que la sociedad literaria le ha conferido al clásico” (126). En este sentido, Gomes analiza la relación borgiana y paciana con Quevedo y los recursos de apropiación de ambos autores de su predecesor y mentor: ¿qué dicen las apropiaciones, las citas, las referencias tomadas de Quevedo que realizan Borges y Paz y en qué medida les sirve para reconfigurar su propio universo poético?

Quevedo entonces se convierte no en un objeto de estudio, sino en un medio expresivo: “Estrategia artística y no fin: la manipulación de un autor canónico se inscribe en ellos en un discurso de creación –de sí mismos, como personajes o, tal vez, *imagines*, <<encarnaciones ejemplares>> –muy lejos de los quehaceres de la investigación” (127).

Si Neruda admite que conoció y amó España a través de Quevedo, no lo trabaja como un recurso de autofirmación de su obra, es decir que no manipula los elementos quevedianos para explicar su propia escritura y, por ende, para proyectarla hacia un canon gracias y a través de la figura de Quevedo. Sus deudas con el escritor español son claramente reconocidas y asumidas, sin ningún acomodo o deformación. Al contrario, en el caso de Paz se produce una muy clara apropiación que desfigura en cierto modo el legado de Quevedo o lo adapta para convertirlo en espejamiento de su propia escritura, para “dialogar” con él en una plataforma común que iguala a ambos. En efecto, Paz lo reconoce como influencia, pero lo trae a su espacio para que sea Quevedo quien responda a sus propias demandas y no al revés. El homenaje de Paz al poeta español (y no al prosista, que lo aburre) es una entronización de Quevedo tan sólo cuando se producen coincidencias con la creación paciana y cuando han sido absorbidas, canibalizadas o, en palabras de Gomes, “derrotadas” las ideas del precursor.

[El ensayo de Paz sobre Quevedo y su homenaje al poeta español en poemas glosados] revela[n] una violenta inversión en la estructura ideológica del ensayo: la <<réplica>>, que ha aparentado ser contraste, acaba siendo nuevamente reproducción, sólo que lo visto como defecto en la prosa del clásico de antes [Quevedo] reaparece en la poesía del clásico de hoy [Paz]. El

Quevedo de *Reflejos: réplicas* no es tanto el autor español del Barroco como la *Sombra* de su lector contemporáneo (Gomes 141).⁹³

En el caso de Borges, la lectura y la cita son mucho más complejas y sutiles. Según Gomes, Borges reconoce en Quevedo un *eikón*, es decir una “persona” ejemplar; este reconocimiento se resume en el adjetivo que utiliza Borges para describir a Torres Villarroel: un enquevedizado (en *Inquisiciones*) y el lector borgiano, a su vez, irá reparando a lo largo de la lectura borgiana que Borges va adquiriendo también esos rasgos que lo moldean según Quevedo. Para Gomes, Borges equipara y articula la sátira anticulterana de Quevedo en su propio contexto de principios del siglo XX al oponer la vanguardia al modernismo. Así como Quevedo había recuperado la escritura varonil en ciertos escritores para poder defender su concepción de mundo, “Quevedo . . . se transforma [para Borges] en una estrategia inteligible en una batalla de *ismos* con la que nada tuvo que ver originalmente” (Gomes 129) y de esta forma, “el barroquismo de Quevedo legitima el del joven Borges, su tenso conceptismo, el ingenio agresivo de sus frases. Quevedo actúa en el argentino como un índice formal” tanto así que en el Borges ensayista, su tratamiento de Quevedo será el de paradigma (130). Finalmente, Gomes resalta sugerentemente que lo que Borges piensa de Quevedo: que no pudo acuñar un símbolo, es lo mismo que la crítica actual dice del propio Borges y “las contribuciones del escritor argentino a la conformación de esa imagen de sí mismo fueron sutiles pero numerosas” (131). Es decir que la aproximación de Borges a Quevedo refleja el mismo sentir de Borges sobre su propia trascendencia literaria que “como Quevedo, Borges es, esencialmente, un escritor para eruditos, pensadores y, por consiguiente, para círculos reducidos de lectores” (131). Muy alejado de la popularidad que en el siglo XX tiene García Márquez, por ejemplo.

Curiosamente, la aproximación más madura a Quevedo reconcilia a Borges con Darío. Y de esta manera queda expuesta, en efecto, la admiración de Borges por el lenguaje sobre el mundo exterior. (132). A pesar de esta confluencia, Gomes considera que Borges realiza una reducción del clásico que agreda la otredad, se trata de una “. . . acción destinada a desmontar el andamiaje de una autoridad propia excesiva en la obra del argentino. Todo discurso apto, estéticamente efectivo, se encarga de elaborar su propio contradiscurso.” Por lo tanto el “[e]l sitio de Quevedo en la obra borgiana acompaña, . . . a una lectura que se fortalece a sí misma” (Gomes 133).

Este desmontaje de las apropiaciones, algunas sutiles y otras no tanto, de los autores hispanoamericanos queda pues expuesto en la introducción a este capítulo y no volveré a esta tema en mi análisis posterior que se centra más en la captura de imágenes y temas quevedianos glosados y trabajados por los poetas del siglo XX. Sin embargo, creo que no se debe perder de vista la utilización de cualquier autor clásico para una reformulación del lugar en el que desea configurarse el poeta contemporáneo dentro del canon literario. Por otro lado, no hay que perder de vista las aproximaciones teóricas hacia las apropiaciones, las reinterpretaciones o las resonancias de otras voces poéticas en la obra de un autor, como lo resume Paola Marín en su artículo sobre Quevedo y Borges. Si bien en este trabajo no realizo una demarcación exclusiva de un campo teórico, creo que es enriquecedor comprender los diálogos poéticos desde diversas perspectivas:

Desde la teoría literaria esta presencia podría analizarse como palimpsesto, es decir, desde la relación de copresencia entre los textos o como diría Gerard Genette, la “presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10). También desde una concepción bajtiniana de la creación literaria como parte de una

explícita polifonía donde resuenan otras voces más allá de las del autor (*Teoría y estética de la novela*), o desde la intertextualidad como “un cruzamiento de superficies textuales, un diálogo de muchas escrituras” (Kristeva 144). (Marín 55)

Para poder entrar en el espacio crítico que deseo abordar en este capítulo, debo referirme a un elemento que sobresale y unifica la filiación quevediana en Neruda, Borges y Paz y que también tuvo resonancias en Vallejo, y que es producto de una condición simbólica que permite asociaciones que determinan la relación de algunos poetas con Quevedo: se trata de la identificación hispana por parte de los escritores latinoamericanos. La Guerra Civil despierta en muchos de ellos el deseo de una comunión más entrañable y más sólida con España, a quien perciben herida, vulnerable, como si formara más bien parte de las latitudes americanas, plenas de conflictos, de irreverencias, de soledad, de muerte y de gestas. Precisamente, Cecilia Enjuto Rangel elabora un estudio sobre las ruinas en la modernidad como tópico poético, distinguiéndolas de las barrocas y las románticas. Mientras las barrocas ejercen una reflexión moral sobre la vanidad de la existencia y la confianza en lo material, las románticas se proyectan como un reflejo del yo devastado. Para Enjuto, las ruinas modernas, desde la perspectiva de la Guerra Civil en España, representan las alegorías históricas en su crítica por el progreso de la guerra (274). La observación de Enjuto Rangel explica la determinante presencia de la guerra civil en la poética de los escritores; estas ruinas no generan en el lector a una búsqueda melancólica de sí mismos, sino que tienden a ser testimonios, testigos, intérpretes y agentes de la historia (227). Las ruinas entonces dejan de evocar un pasado romántico y moralizador para convertirse en denuncias, pero también en un lugar simbólico de solidaridad. Enjuto relata el testimonio

de Neruda cuando el poeta regresa a Chile en 1937, luego de dejar España destrozada, y al leer sus poemas sobre la guerra a los obreros chilenos, éstos o aplaudían o bajaban la mirada. Uno de ellos se le acerca y le dice: “Compañero Pablo, nosotros somos gente muy olvidada ... nunca habíamos sentido una emoción tan grande. Nosotros queremos decirle...” y rompió a llorar con sollozos que lo sacudían” (recogido en Enjuto 227). Este conmovedor pasaje permite comprender cuán profundamente la guerra y España habían despertado la solidaridad y la comunión humana en los hispanoamericanos, así como la revelación de un posible amor fraternal como el que describió Vallejo.

Hay una mirada hacia España como espejo de cualquier individuo que lucha en sí mismo, que se despedaza, que se enfrenta, que pelea por una existencia. Quevedo es el cauce perfecto entre el país y las poéticas que seducen a los escritores. Y a partir de los temas y de las formas quevedianas se trabajan otros que forman parte de las preocupaciones humanas de todos los tiempos, pero siempre atravesada por esa conquista afectiva española en el corazón de los hispanoamericanos. Es a partir de esta genealogía escogida y no impuesta, que se trabajan las temáticas que responden a pulsiones ontológicas, o quizá sería mejor decir que los viejos temas se nutren con las renovadas ansias de los poetas de decir de una forma nueva todo aquello que se dijo en el pasado.

V.1. España a través de Quevedo

Así, pues, materia, substancia material de España, de la eternidad de España, es Francisco de Quevedo.

*...
Ésta es la amarga fotografía no sólo del estado de un hombre, sino del Estado de una nación desventurada.*

Pablo Neruda. *Viaje al corazón de Quevedo.*

“Nuestras vidas son un tejido de encuentros y desencuentros: físicos, mentales y afectivos” escribe Octavio Paz en homenaje a Quevedo (*Reflejos* 9) por esos tejidos y nervaduras –corporales- emprende Pablo Neruda un viaje al más hondo sentir de la España escindida y dolorida que dejó la guerra civil y escribe su diario de ruta en un ensayo poético titulado *Viaje al corazón de Quevedo*.⁹⁴ Se produce una consubstanciación entre Quevedo y España y el viaje es al corazón de España, reflejado en el de Quevedo, en sus sentires y sus dolores:

Pero cuando a través de mi viaje, recién iluminado por la oscura fosforescencia del océano, llegué a Quevedo, desembarqué en Quevedo, fui recorriendo esas costas substanciales de España hasta conocer su abstracción y su páramo, su racimo y su altura, y escoger lo determinativo que me esperaba.

Esta asociación de Neruda cifra un doble descubrimiento, el del poeta y el de España, indisolubles ambos y que se extiende a una visión personal de cada uno de los poetas hispanoamericanos mencionados en este capítulo. Neruda admite en su ensayo que su relación poética con Quevedo fue más bien tardía, aunque resultó determinante. Para Octavio Paz, en cambio, Quevedo fue una compañía constante:

No cesa de asombrarme su continua presencia a mi lado, desde que tenía veinte años hasta ahora que tengo ochenta. Mi asombro crece apenas reparo en todo lo que me separa de su obra y de su persona. ¿Es uno de mis poetas favoritos? En lugar de responder a esta pregunta, me digo: ha sido, para mí, un poeta indispensable (*Reflejos* 10).⁹⁵

Como Neruda, aunque desde el horizonte de la palabra, Borges relaciona a Quevedo de forma ineludible con su patria:

[Quevedo] Fue un sentidor del mundo. Fue una realidad más. Yo quiero equipararlo a España, que no ha desparramado por la tierra caminos nuevos, pero cuyo latido de vivir es tan fuerte que sobresale del rumor numeroso de las otras naciones” (*Inquisiciones* 45).

Y Vallejo, sin mencionar a Quevedo, en su *España aparta de mí este cáliz*, realiza un giro semántico dramático: España, por asociación con el Nuevo Testamento, es el Padre, no ya la madre patria (oxímoron) de los hispanoamericanos, sino el padre, el padre bíblico, el dios que somete al hijo a grandes pruebas, para redimirlo luego en plenitud.

En suma, es imposible separar a Quevedo de “su” España, mientras se lamentaba pleno de nostalgia por un pasado austero pero noble. El tópico de una España en transición, cambiante, en desmedro de valores antiguos toma otro cariz en el siglo XX. Escribe Octavio Paz:

Por todo esto leí a Quevedo desde una perspectiva ajena a su tiempo y a su persona. Lo más extraño es que esas preocupaciones, en vísperas de la segunda guerra mundial, lejos de alejarlo, lo acercaban: Quevedo resultaba un poeta extraordinariamente moderno, casi un contemporáneo. El punto de convergencia era, por una parte, estético, y por otra, existencial (*Reflejos* 13-14).

España no es tan sólo un espacio geográfico y físico, se convierte también en un *locus* de reflexiones, de meditaciones en torno a la vida, la muerte, los límites y las extensiones de unas formas de vida. Como tópico, España no sólo evoca una nación, sino la

experiencia misma de compartir una historia y los temas que hace visibles, que delinean su contorno metafísico y las obsesiones que genera. España es en sí una experiencia física, materializada del pensamiento. Entre los conceptos que más hondamente calan en los escritores de habla española del siglo pasado y que podríamos considerar preocupación ontológica común de todos los pueblos y desde la Antigüedad, y que los vimos ya ampliamente a lo largo de este trabajo, son la muerte, el tiempo, y el concepto solipsista e íntimo de la conciencia de sí mismo: estos temas se anudan con el concepto de nación española. Por la coyuntura histórica de España en el Siglo XX y la Guerra Civil Española, se manifiesta en ella lo que Quevedo había revelado de forma personal e íntima: la ruptura interna, ese quiebre de sí mismo, del país, de una época, de una tradición, etc. En otras palabras, es el reflejo de la ruptura de una nación que se proyecta en el quiebre de la fe en lo humano y de una rasgadura en la conciencia íntima, como lo expone Octavio Paz:

Quevedo . . . nos muestra la visión de la caída de la conciencia en sí misma, una caída que revela nuestra fractura interior, nuestra escisión. En esta desolada conciencia de la separación reside la extraordinaria modernidad de Quevedo. . . . Quevedo ignora voluntariamente a Galileo y a Copérnico; no hay fragmentación del universo sino del alma. Su mundo es premoderno, no lo es su angustia, la conciencia de su escisión interior (Paz *Reflejos* 15 – 16).

En *España en el corazón* de 1937, escribe Neruda el poema “Explico algunas cosas” en el que rememora su casa en Madrid “. . . llamada / la casa de las flores, porque por todas partes / estallaban geranios: / era una bella casa / con perros y chiquillos.” En los siguientes versos, se dirige al poeta argentino Raúl González Tuñón, al poeta español Rafael Alberti y al ya asesinado Federico García Lorca: la disposición de la escritura simula una llamada a

los amigos para que atestigüen su verdad poética; como si ellos, los vivos y el muerto granadino, continuaran a su lado, animados los cuatro en conversación. El llamado de la voz poética es íntimo hasta que se torna en grito dolorido y fraternal, como si el recuerdo del asesinado lo despertara a la realidad de un aquí y un ahora y de las huellas que deja la muerte:

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas?

Debajo de la tierra,

Te acuerdas de mi casa con balcones en dónde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano!

En el recuento del movimiento ciudadano y la normalidad cotidiana de su barrio de Argüelles, con mercados, y “aglomeraciones de pan palpitante”, “el aceite llegaba a las cucharas, / un profundo latido / de pies y manos llenaba las calles, / metros, litros, esencia aguda de la vida, / . . .” para luego mostrarse el horror de la guerra con todo su infierno:

Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.

Para Neruda, la guerra es el hundimiento moral y ético del hombre que lo coloca al nivel aún más inferior que el de cualquier animal o de cualquier objeto que no puede caber ni siquiera en el mundo inorgánico: “Chacales que el chacal rechazaría, / piedras que el cardo seco mordería escupiendo, / víboras que las víboras odiarían!” La sangre constituye

para Neruda un mar feroz que inunda la nación: “Frente a vosotros he visto la sangre /de España levantarse / para ahogarnos en una sola ola ¡de orgullo y de cuchillos!” y las últimas estrofas resuenan como un eco resignado donde la lógica impone una repetición monotemática porque es imposible ya hilvanar cualquier frase ante la violencia y el horror:

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

La guerra tiene un principio y tiene un final; la lengua, sin embargo, es una herencia permanente. Por eso, además del trauma de los combates y la división interna española, reflejo de los pesares de cada individuo, España constituye para los hispanoamericanos un regreso al origen de la lengua, una mirada consciente a la tradición heredada. Es, en suma, un redescubrimiento de lo que ya se conocía, pero de lo que no se tenía plena conciencia, como anota Neruda:

Pero a lo americano no estorba lo español, porque a la tierra no estorba la piedra ni la vegetación. Es la piedra española, de los aledaños gastados por las pisadas de un mundo tan nuestro como el nuestro, tan puro como nuestra pureza, tan original como nuestro origen, tenía que salir el caudaloso camino del descubrimiento y de la conquista. Pero si España ha olvidado con elegancia inmemorial su epopeya de la conquista, América olvidó y le enseñaron a olvidar su conquista de España, la conquista de su herencia cultural. Pasaron las semanas, y los años endurecieron el hielo y cerraron las puertas del camino duro que nos unía a nuestra madre. (Neruda *Viaje*)

Sin mencionar a Quevedo, Borges destaca en el poema “España” aquello que es precedero para él y ofrece al lector una mirada íntima, que trasciende los símbolos (curioso verso puesto que en Quevedo los busca), donde se presenta al Quijote y a Sancho, no como la representación de lo arcaico y el refrán, sino como el de “una amistad y una alegría”. Borges se aventura en la historia: España de los godos, de los imperios, de ultramar, de las “noche oscura del alma” de San Juan. Los últimos versos apuntan hacia lo que constituye esa esencia a la que se refiere Neruda: España puede ser un pensamiento o un sentimiento inconsciente porque forma parte de una herencia que se enquistada, se subsume en la personalidad de cada hispanohablante, o, en el caso de Borges, por linaje:

podemos profesar otros amores
podemos olvidarte
como olvidamos nuestro propio pasado
porque inseparablemente estás en nosotros,
en los íntimos hábitos de la sangre,
en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
España
de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
incesante y fatal.

En Octavio Paz es relevante leer la nota explicativa de su *Obra Poética* sobre un poema que había suprimido en una de las ediciones de *Libertad bajo palabra*, la de 1968; bien sabido es que Paz rescribió ese libro y que las versiones varían de manera notable. El poema fue seleccionado para formar parte de la colección de la obra completa de Paz y explica la razón para incluir “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”: “Lo recojo ahora no porque haya cambiado de opinión – me sigue pareciendo tributario de una retórica que repruebo – sino por el doble testimonio de una convicción y una amistad. La convicción se llamó España – la leal, la popular -; la amistad se llamó José Bosch.” (*Obra*

poética 1, 526). En las obras completas editadas por el mismo Paz, no existe ninguna nota aclaratoria sobre *Calamidades y milagros* (1937-1947) que forma parte de *Libertad bajo palabra*; tan sólo una explicación sobre la sección “Entre la piedra y la flor” inspirada en el sufrimiento del campesino mexicano maya de la zona de Yucatán. Lo que llama la atención de sobremanera es que en *Calamidades y milagros* la huella quevediana es elocuente. No sólo por la selección de un vocabulario que es muy familiar en la obra poética de Quevedo, no sólo por ciertas imágenes que recurren al polvo, a la piedra, a la temporalidad, a la muerte, sino también por algunos temas con los que nos familiarizó Quevedo: el poder del dinero, la inevitable vejez, la mudez de un dios a quien se clama, etc. En este sentido, es posible percibir un paralelo entre esta visión tan mexicana del dolor, de la miseria y de la muerte, con la de España “leal y popular” de Paz. Es de notar que ambos adjetivos denotan con precisión a Quevedo: su lealtad a un conciencia patriótica (con una visión algo melancólica y antigua), su lealtad a unas formas de vida que no se pueden adecuar a los tiempos cambiantes y, de manera simultánea, su aguda visión de lo popular, manifestado en la poesía satírica, y en obras de prosa como *Los sueños*.

V.2. La lengua y el intelecto

*Una realzada gustación verbal, sabiamente regida
por una austera desconfianza
sobre la eficacia del idioma, constituye
la esencia de Quevedo.*

Jorge Luis Borges. *Inquisiciones*

En más de un artículo sobre Borges, el poeta mexicano David Huerta ⁹⁶ recurre a *Siete noches* de Roy Bartholomew, quien proporciona datos sobre la biblioteca personal de Borges: “En su biblioteca, espejo de sí mismo como lo fue la de Montaigne, hay pocos autores de lengua española: Quevedo, Gracián, Cervantes, Garcilaso, San Juan, Fray Luis,

Saavedra Fajardo, Sarmiento, Groussac, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña.” Esta cita, le permite al escritor mexicano meditar sobre tres puntos que sostienen la relación de Borges con la literatura hispana. Primero, que Borges admira a Quevedo no sólo por su poesía, sino también por su prosa y que si bien Borges conocía bien la obra satírica del poeta español, prefería en él su faceta reflexiva y senequista. Segundo, que en su biblioteca doméstica, Borges demuestra una desafiliación del canon. Hay un “personal apego a autores escogidos y leídos con libertad y de acuerdo con el gusto propio, al margen del autoritarismo de la historia literaria, y de los prestigios e imposiciones de ésta.” De hecho, en una entrevista, Borges aclara que el criterio con el que escoge los libros es el hedonista, el del placer y el de la afinidad estética (en Cortínez 50). Para Huerta, hay una evidencia de “la originalidad de Borges como lector –su genio- no es menor que su originalidad como escritor”(Huerta *Arcabucero* 2). El tercer punto se enraíza en la lengua. Cuando en *Inquisiciones*, Borges describe la grandeza de Quevedo como “verbal”, el argentino está expresando aquello que le apela más de la escritura quevediana. Y cuando Borges anota sobre la prosa de Quevedo que “El asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones” en realidad está subrayando que “Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje” (en Huerta *Querella*). Es precisamente este manejo de la lengua, la capacidad intelectual, moralista y pedagógica de Quevedo lo que estimula al escritor argentino. “Lo que más llama la atención de Borges es que el fervor religioso, el ardor patrio y el ideal filosófica se expresan de manera literaria y estética” (Chung 527), como un ejemplo, Quevedo propone que las palabras de Cristo son símbolos para guiar al político. Chung subraya, en suma, cómo Borges destaca que Quevedo, en un

paralelismo cristiano, cuando dice de él que “salva a todos los hombres con un valor retórico” (527).

Este último elemento, el del lenguaje, apunta hacia un rasgo que Borges apreciaba en la escritura y en el pensamiento: la lógica; y para Quevedo el lenguaje es una herramienta que por necesidad debía evitar los latinismos y los adjetivos superfluos. Recordemos el análisis de la poética varonil quevediana, que sitúa la lengua en el espacio de la lógica, el concepto y la tradición; en suma, procura dar continuación a lo clásico, algo que también anima a Borges, puesto que a él no le llamaba la atención lo singular ni ambiguo ni lo pasajero, sino más bien, como lo expuso Yurkievich, Borges se inclina por lo genérico, lo unívoco y lo intemporal (*Fundadores* 121) porque Borges aspira a ser un clásico como los clásicos que ama, lee, relee y glosa; para Borges, continuar una tradición literaria es sustancial en su obra, como vimos en la introducción de este capítulo.

Bajo la influencia de Quevedo, Borges ha asumido la posición de que la palabra o la metáfora en sí no pueden poseer el valor poético como portadoras de belleza. . . . Borges nos advierte que para combatir las divinidades idolátricas, Quevedo acude a una tradición literaria que se basa en el lenguaje lógico . . . Así, sobre la base del lenguaje lógico, el conceptista resuelve los problemas religiosos (Chung 529).

Borges lo comprende al referirse a la imagen poética: “No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarlas” (Borges *Otras Inquisiciones* 61). Borges llega al corazón y las médulas quevedianas, las comprende muy bien, su viaje, más que a España, es a la lengua. Y la lengua castellana se

convierte para los escritores hispanoamericanos en una “residencia” en la tierra, en un lugar de contradicciones y al mismo tiempo de profundas certezas. Por eso Borges escribe: “Nadie como él [Quevedo] ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentir las y recrearlas ya para siempre”(Inquisiciones 43). Es a esas voces, que son también médulas o cauces en las que se adentran los hispanoamericanos, recorriendo las mismas sendas que les abrió Quevedo.

En cuanto al lenguaje lógico y a la tradición, Borges analiza las fuentes clásicas de Quevedo, de las que él mismo bebe y que se proyectan desde el siglo XVII hasta los tiempos venideros, lo que el poeta argentino destaca es que la poética quevediana se renueva en la lengua. En “Menoscabo y grandeza de Quevedo” del libro *Inquisiciones*, Borges escribe: “Quiero indicar que casi todos sus libros son cotidianos en el plan, pero sobresalientes en los verbalismos de hechura.”(40). Borges deshila las temáticas de la prosa y la poesía quevediana, la que señala por momentos incluso como artificiosa, sin embargo rescata siempre la inteligencia del autor y su arte en la lengua: “Todo lo anterior es señal del intelectualismo ahíncado que hubo en la mente de Quevedo. Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia.” (*Inquisiciones* 42).

Comparar a escritores clásicos de una misma época ha permitido a la crítica abarcar y delimitar horizontes de conocimiento y rutas creativas; en suma, transcribir una geografía intelectual e histórica de un momento. La aproximación entre Quevedo y Cervantes fue ampliamente estudiada, entre otros por Francisco Ayala en su *Cervantes y Quevedo*. David Huerta desentraña la relación entre Borges, Cervantes y Quevedo al analizar dos poemas

borgianos dedicados a escritores del Siglo de Oro: “Un soldado de Urbina” y “A un viejo poeta”, que puede leerse en la primera nota final de este trabajo. El primero dedicado a Cervantes y el segundo a Quevedo, ambos demuestran la filiación hispánica de Borges y a quiénes elige como sus precursores. Sin embargo, lo que más le llama la atención a Huerta, además de subrayar que la sonetística de Borges es como un laboratorio de formas clásicas y en esto se acerca mucho a Darío que reprodujo el Siglo de Oro, es que el primer poema, al estar escrito en tercera persona, mantiene un tono distante respecto al soldado que representa a Cervantes, mientras que el dedicado a Quevedo está escrito en segunda persona y se dirige al poeta con un “tú” de “intimidad y cercanía” (Huerta *Arcabucero* 5). A pesar de esta familiaridad, Huerta explica la relación borgeana con ambos escritores del siglo XVII: “Se sabía cerca de Quevedo y aceptaba de buen talante su magisterio, pero sentía otra cosa por el autor del Quijote: ‘. . . sentimos un amigo en Cervantes y un maestro en Quevedo’” (18).⁹⁷ Al admirar tanto el dominio del lenguaje, cuando Borges explica su filiación hispana, lo hace a través de Quevedo, en el poema “Al idioma alemán,” los primeros versos: “Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo, / pero en la lenta noche caminada / me exaltan otras músicas más íntimas.” Huerta analiza lo que denomina “una especie de larga y laberíntica querella” de Borges con la tradición hispánica, la cual, termina perdiendo.” (*Querella* 17). El escritor argentino se siente cómodo en sus lecturas en inglés, pero en la escritura, quizá incluso a pesar suyo, se vuelca hacia el castellano, influido, en gran parte, por la inteligencia verbal quevediana. Cuando Borges explica cómo resuelve Quevedo el conceptismo, está también alojándose en él, y descartando de alguna manera el culteranismo gongorino:

El conceptismo – la solución que dio Quevedo al problema – es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales.

El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparential en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones. El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu (*Inquisiciones* 44-45).⁹⁸

Por eso cuando Borges declara que Quevedo “es, ante todo, intensidad”

(*Inquisiciones* 45) se refiere a la intensidad del pensamiento y del manejo verbal más que a la de los temas. En *Otras inquisiciones*, el poeta argentino escribe en su ensayo “Quevedo” sobre la falta de reconocimiento universal de este gran poeta español, que se debe, según Borges, a la carencia de un símbolo que refiera a Quevedo: para amarlo y entenderlo, se debe contar con el requisito de conocer bien los vericuetos de la escritura y ser un hombre de letras, ya que su obra es para el “literato de los literatos.” (*Otras inquisiciones* 55-56). Esta afirmación respalda la teoría de que para Borges el dominio verbal y la aguda inteligencia quevedianas son los que despiertan su admiración. Existe una inclinación por parte del argentino, hacia aquellas piezas del poeta español que permiten entrever su desengaño, su enojo o su melancolía. Estos elementos, sumados a su capacidad escritural

hacen de Quevedo “el primer artífice de las letras hispánicas” y lo convierten en “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”(Otras inquisiciones 64).⁹⁹

Tanto Lía Schwartz como Paola Marín y Blas Matamoros analizan la admiración de Borges por el tratamiento de la metáfora en Quevedo, como uno de los elementos más sobresalientes y más atractivos para el escritor argentino y que Lía Schwartz logra resumir citando al mismo Borges en su ensayo sobre la esfera de Pascal “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.” Finalmente, es justo destacar el estudio de Paola Marín que acertadamente revela la admiración de Borges por Quevedo en tres aspectos: la de la lengua al margen de cualquier género (ambos exploraron, cada uno en su época, la germanía o el habla popular de los compadritos, por dar un ejemplo), la de la escritura como transformación en la traducción y la conciencia del autor como transformador de la tradición literaria.

V.3. La biblioteca. El libro.

Uno de los poemas de Quevedo que más hondo ha calado en los escritores, como lo hemos planteado ya en el primer capítulo y en el segundo, es “Desde la torre”, parte integral de su poética del desierto. Este poema fue ampliamente analizado por los críticos, desde Darío Villanueva hasta Hernán Sánchez M. de Pinillos y los escritores también lo trabajaron y glosaron. ¿Qué es exactamente lo que llama la atención de este poema en los poetas hispanoamericanos? Son algunos elementos que desglosaré, pero que se sedimentan, ante todo, en aquello que Borges tanto admiró de Quevedo: su intelectualidad. El de Quevedo es un poema que elabora el procedimiento intelectual: el espacio que condiciona la lectura, la selección de los libros, una implícita oda a la imprenta, la vida de los difuntos a través de su escritura y del proceso de comprensión del lector, el acto íntimo de la lectura,

la incesante (in)fluencia de los libros a través de los años, la perenne vitalidad de algunos autores gracias a la condición física del libro, etc. Si Quevedo es para el gusto de los literatos, como afirmó Borges, entonces este poema ejerce un misterio y un llamado particular a quienes, como Quevedo, supieron de ese proceso de amor por la lectura, por el libro como objeto y por la “conversación con los difuntos”. En efecto, Neruda retoma el soneto de Quevedo y escribe “Odas al libro” en *Odas elementales*: “Libro, cuando te cierro / abro la vida” o en la “Oda a la tipografía” de las *Nuevas odas elementales*, en las que las palabras atraviesan el corazón del hombre: “El corazón, los ojos/ de los hombres / se llenaron de letras, / de mensajes, / de palabras, / y el viento pasajero / o permanente / levantó libros / locos / o sagrados.” Y el homenaje a la tipografía, tal y como Quevedo realizó su loa a la docta imprenta, se desplaza en el poema de Neruda una estela de letras y palabras que se enfilan en la hoja en blanco y que se detienen deleitosas en el nombre de Quevedo:

Pero,
tipografía,
déjame
celebrarte
en la pureza
de tus
puros perfiles,
en la redoma
de la letra
O,
en el fresco
florero
de la
Y

griega,
en la
Q
de Quevedo
(cómo puede pasar
mí poesía
frente a esa letra
sin sentir el antiguo escalofrío
del sabio moribundo?),

...

La biblioteca se metonimiza en el Edén; y el libro lo hace con el árbol de la sabiduría, el prohibido, el elegido. Es curioso que tanto en el libro del Génesis, como en el que cierra toda la obra bíblica, el Apocalipsis, el árbol-libro constituye un elemento central tanto para la caída del hombre, como para su redención (Apocalipsis 2, 7). En *Memorial de Isla Negra* escribe Neruda “Lo libros”:

Los libros tejieron, cavaron,
deslizaron su serpentina
y poco a poco, detrás
de las cosas, de los trabajos,
surgió como un dolor amargo
con la claridad de la sal
el árbol del conocimiento.

Neruda comparó el libro con el bosque: “Libro / hermoso, / libro, / mínimo bosque, / . . .” (Odas elementales 143); también lo hace Octavio Paz y es posible hallar un eco del soneto quevediano en el poema libre “Árbol que habla.” En el libro se concentran los cauces mentales que se materializan en palabras. El tiempo es el sustento del árbol-libro, cuya “conversación” se produce en un hoy y un ahora, pero siempre naciente de una trayectoria,

de una filiación, de una herencia. La muerte, una constante, también se aloja en este libro que, como un árbol, algún día morirá:

Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos – lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de *vivientes pilares*. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo. (Paz *Árbol adentro. Obra Poética II* 95)

Para Borges las horas fluyen, la vida pasa, pero los libros conservan un tiempo detenido en sí mismos. Así escribe en la dedicatoria a Leopoldo Lugones en *El Hacedor*:

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. (*Obra Poética* 135)

En “Poema a los dones” la biblioteca es un lugar de maravillas que se pierde ante la ceguera del poeta¹⁰⁰ y que lo condiciona a percibir el tiempo desde su limitación: “. . . Borges –y éste es un ulterior punto de contacto con Quevedo- se inclina a observar la acción destructora del tiempo más sobre el hombre que sobre las cosas” (Bellini *Quevedo* 99). En efecto, su libro *Ficciones* contiene el poema en prosa “La Biblioteca de Babel” en el que otorga a los libros una atemporalidad que supera la mortalidad del hombre: “Quizá me engañen la vejez y el tema, pero sospecho que la especie humana –la única- está por extinguirse y que la biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.” (Borges *Ficciones*

95). Esta noción se extiende al libro que perdura en los secretos mudos de una lectura imposible y se percibe en los famosos versos de “El Hacedor” del libro con el mismo título: “Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos) / Hay algunos que ya nunca abriré.” (270). O en “Límites” escribe: “Tras el cristal ya gris la noche cesa / Y del alto de libros que una trunca / Sombra dilata por la vaga mesa, / Alguno habrá que no leeremos nunca. (Borges *Obra poética* 163). Y así como Quevedo alaba la imprenta que permite una permanencia de los libros, Borges concilia el inexorable paso del tiempo y la el fin humano con el legado del libro y según Bellini, atenúa el acabamiento de todo y resuelve la angustia de la muerte a través de la perdurabilidad de la poesía (*Quevedo* 105).

En el caso de Vallejo, el libro adquiere asimismo un carácter de permanencia, pero como objeto que transmite vida, como don. Si en Quevedo el libro permitía el diálogo con los muertos, en Vallejo este objeto trasciende cualquier solipsismo para salir de sí mismo o, en palabras de Tamara Kamenszain: “en su poética, libro no es otra cosa que la vida que emerge de la muerte como un don. . . . el poeta tiene que salir de sí . . . con un salto de antropoide que le permita alcanzar el libro que lo excede” (57). En “Pequeño responso a un héroe de la República”, escribe Vallejo:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el ombligo a cuestras
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver ex abrupto.

El libro entonces no es tan solo el objeto que permite “escuchar” lo que se dijo o se reflexionó en el pasado, como en el soneto quevediano, sino que se ancla en el presente como prolongación del cuerpo mismo (ya que retoña de él) y, al mismo tiempo, es escritura inacabada que debe ser continuado, incluso de manera oral y con los errores ortográficos que la prisa va imponiendo: “Es el héroe analfabeto de la República quien dicta post mórtem el libro . . .” (Kamenszain 11) y el éste es “el milagro que logra hacer real la palabra inédita del héroe” (12). El testigo que debe transmitir el legado lo entrega a los “hijos de los guerreros” como reza el verso vallejiano porque es sólo el hijo quien “puede inscribir como voluntario la inmortalidad de sus héroes,” (Kamenszain 52). El libro nace del cadáver como herencia, pero al mismo tiempo como la perpetuación posible del cuerpo y del testimonio en la poesía.

V.4. Caída y tiempo

Si en *El Polifemo* y las *Soledades* Góngora evoca el espacio de forma significativa, Quevedo nos lleva a sentir otra experiencia: la del transcurso de la existencia humana, palpable en el tiempo. La percepción del tiempo, sustancia de la poesía metafísica, deviene en materia en Quevedo, ya sea por el uso de figuras retóricas o por una personificación metonimizada en otros nombres, como el de la vieja, un candil o un reloj, notables en los poemas burlescos y satíricos, por ejemplo.¹⁰¹ Pero la marca también se produce invirtiendo el orden: la materialidad en la pluma de Quevedo se transforma, por metáforas, sinécdoques o transposiciones hasta adquirir rasgos metafísicos que dan cuenta de la temporalidad. Como con la muerte, en el tiempo también se producen variantes. Ahí está el horaciano *Carpe Diem*, teñido a veces por la visión pesimista del Eclesiastés; hay un tiempo que transcurre veloz hacia la muerte y hacia ella nos lleva: “Licas, sepultureros son las horas”

(Quevedo, poema 84), otro que se detiene en el presente, sosteniendo en sus extremos el ayer y el mañana. El tiempo, como la muerte, es un envejecedor de todo; uno de los mejores ejemplos que anuda ambos conceptos está en el salmo XVII del HC, algunos de sus versos citados anteriormente: ¹⁰²

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.
...
vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
Que no fuese recuerdo de la muerte.

El muro no es sólo metonimia de ruina, sino también de un pasado idealizado. Recordemos que las ciudades medievales estaban cercadas por muros, la descripción del desmoronamiento implica la ciudad expuesta y, por extensión, el sí mismo yermo y poco apertrechado ante las embestidas de la vida, del tiempo y de la muerte. En el siguiente acápite que trata sobre la muerte veremos una nueva transformación del muro en el imaginario español. La voz lírica, en un proceso de envejecimiento, se identifica con su patria (así como Neruda funde a Quevedo con España). “Los poemas morales más subjetivos, más metafísicos, padecen la historia en el cuerpo: el hombre, espejo del universo hecho de tiempo, descubre que su ser interioriza un enfriamiento enfermizo del sentimiento del paisaje” y el tiempo “se transmuta en enfermedad heredada del pecado original y deja por ello una *mancha*” (Sánchez *Cuerpo* 182). En este poema el proceso de envejecimiento en las cosas y en la persona está barnizado por la tristeza como sentimiento dominante en los españoles, eco de las palabras de San Pablo: “Porque el dolor que es según Dios, obra

arrepentimiento saludable, de que no hay que arrepentirse” (2 Cor 7:10) y en “ocupaos en vuestra salvación con temor y temblor” (Fil. 2:12), a este dolor se suma la sensación de que el mundo envejece. En la naturaleza se concentra la muerte que llega con la enfermedad del tiempo. Las imágenes, tienen por ello también una marca de la transitoriedad: relojes, ruinas, monumentos, cerco: “Esta lágrima ardiente, con que miro / el negro cerco que rodea mis ojos” (poema 44) o cerco y humo: “Fue sueño ayer, mañana será tierra; / poco antes, nada, y poco después humo. / ¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo! / que apenas punto al cerco que me cierra! (poema 27).

La imagen del muro como tiempo cercador es poderosa; por un lado se erige la solidez del muro, su perpetuidad y por el otro, el muro muestra su fragilidad en el tiempo y es ruina. El muro como una metonimia del tiempo es recogido por Paz en más de un poema, por ejemplo en *Respuesta y reconciliación III replica*:

Del nacer al morir el tiempo nos encierra
entre sus muros intangibles.
Caemos con los siglos, los años, los minutos.
¿Sólo es caída el tiempo, sólo es muro? (36)

“La modernidad de Quevedo no está en su admirable retórica, como creía Borges, sino en su dramática conciencia de la caída y en la imposibilidad de rescate” señala Octavio Paz (en Correa Rodríguez). El viaje a la tierra que se ancla en la creación poética de los autores hispanos adquiere una dimensión existencial; en el caso de Octavio Paz quizá por la herencia prehispánica; en Neruda, por su sensibilidad ante las diferencias sociales. Tal vez por estas razones y las experiencias amalgamadas de diversas culturas que alimentaron el espíritu de Borges, Neruda y Paz, el viaje a la tierra se concentra más bien en el movimiento en sí y en toda su simbología: la caída.¹⁰³ No se trata de una caída bíblica, ni de la

referencia a un paraíso perdido o a una noción religiosa, sino más bien de la conciencia existencial del hombre que le impide una redención en vida, como si la humanidad misma resultara un peso, como si la greda que nos ha formado tuviera a lo largo de la vida el sabor a polvo en el que nos convertimos y hay un descorazonamiento existencial.

Quevedo se renueva ante el joven lector Octavio Paz, que se le aproxima por una fascinación estética, pero también por una existencial. Esta última noción se agudiza en lo que Paz denomina “la caída”, y define como una obsesión de Quevedo, tanto física como moral (aunque es posible añadir que la fijación es más bien de Paz, proyectada en Quevedo): “Caídas de Lucifer y de Sancho, uno del cielo y otro de un asno; caídas hacia arriba de Cristo y de San Pablo”(Reflejos 14). Paz piensa en este movimiento como un deshacerse a sí mismo a medida que se intenta asir un “yo”. Cuánto más se busca, más se despeña la conciencia porque la existencia es un agente también de la muerte.

Vi en Quevedo al protagonista – testigo y víctima – de una situación que, siglos más tarde vivirían casi todos los poetas de la modernidad: la caída en nosotros mismos, el silencioso despeñarse de la conciencia en su propio vacío. No la muerte universal sino la escisión interior de la criatura humana. Esta escisión se había hecho más honda y ancha desde el crepúsculo del cristianismo y su fe en la otra vida”(Reflejos 14).

El declive para Paz se expresa en oposición a la poesía de San Juan de la Cruz, toda ella como expresión de la “comunidad mística con la divinidad, corporal con el amado y poética con el mundo natural”(Reflejos 15). La poesía de Quevedo es su reverso y permite entrever la caída de “la conciencia en sí misma, una caída que revela nuestra fractura interior.” A diferencia de John Donne que escribe: “. . . crumbled out againe to his Atomis,

/ Its all in pieces, all coherence gone. . .” (el mundo se ha desintegrado en sus átomos, todo vuelto trizas, rota toda cohesión), las trizas de Quevedo, son las de la interioridad, las que produce la angustia y la ruptura de una conciencia. Esto motiva e inspira a Paz a escribir el poema “La caída” donde se evidencia la soledad y el transcurso del tiempo como motivadores de un profundo desmoronamiento interior: “¡Vértigo del minuto consumado! / En el abismo de mi ser nativo, / en mi nada primera, me desvivo: / yo mismo frente a mí, ya devorado” y más adelante: “Mana el tiempo su ejército impasible, / nada sostiene ya, ni mi caída, / transcurre sólo, quieto, inextinguible.” Para Paz, la desolación y la soledad empiezan en uno mismo: “Prófugo de mi ser, que me despuebla / la antigua certidumbre de mi mí mismo.” Y más adelante “qué soy, sino la sima en que me abismo, / y qué, sino el no ser, lo que me puebla?” Al formar parte ineludible de la identidad personal, la caída está siempre relacionada con una soledad personal: “Según Paz, la soledad es nostalgia de espacio; tiene por consiguiente el horror de no ser. En la soledad está implícito el sentido del tiempo, que se concibe como un transcurrir indefinido que se concreta en una dramática interrogación: << ¿Soy un llegar a ser que nunca llega?>>” (Bellini *Quevedo* 45-46).

El discernimiento de la soledad se profundiza a través de un entendimiento del transcurso del tiempo como conciencia también de la muerte.

En Borges el tema del tiempo es tan extenso y abundante que sobrepasa los límites de este trabajo, por esto lo veremos de forma sucinta, sin explorar todas sus vetas y lo centraré en un diálogo con Quevedo. Debido a varias lecturas y a la influencia de culturas orientales tanto Paz como Borges conciben el tiempo de una manera diferenciada a la cristiana, cronológica y lineal; sin embargo, ese retorno constante de las cosas, ese laberinto que tanto apela a Borges, es también el símbolo del cerco quevediano porque, en efecto,

concebido de una u otra forma, el tiempo siempre está cercando al hombre hasta llevarlo a la muerte. “Borges concibe la vida humana como un laberinto constituido de varias existencias. Pasado, presente y futuro coexisten desde siempre; forman así una entidad única aunque pueden manifestarse por separado” (Bellini *Quevedo* 91). Esta noción permite una concepción de tiempo cíclico, sin embargo, a pesar de que de forma constante Borges retoma el tema del eterno retorno, éste genera también dudas: “No sé si volveremos en un ciclo segundo / como vuelven las cifras de una fracción periódica.”

El reloj, objeto fetiche en el Barroco, es símbolo y emblema del transcurso del tiempo y de su fin en la muerte. En la poesía moral de Quevedo se encuentra el tema del engaño, uno de los acercamientos del poeta español es el que cuestiona el tiempo, representado en el objeto, por ejemplo en la hermosa silva “El reloj de arena” en la que la voz poética pregunta: “¿Qué tienes que contar, reloj molesto?, / en un soplo de vida desdichada / que se pasa tan presto; / . . .” y que concluye con los versos: “Bien sé que soy aliento fugitivo; / ya sé, ya temo, ya también espero / que he de ser polvo, como tú, si muero, / y que soy vidrio, como tú si vivo.” Así, la fragilidad de la vida, representada en el vidrio, sólo tendrá un fin en el polvo apuntando hacia la transitoriedad de la vida. También la silva “Reloj de campanilla” explora la vastedad del tiempo sintetizado en una hora, pues en ese espacio de tiempo, ya hemos envejecido: “La hora irrevocable que dio, llora; / prevén la que ha de dar; y la que cuentas, / lógrala bien, que en una misma hora / te creces y te ausentas.” En la silva “El reloj de sol” la voz poética compara las líneas que van marcando las horas por la luz del sol con un peregrino que con el transcurrir del tiempo se convertirá en sombra, al igual que “Floro”, quien contempla las horas. En esta silva los nombres van sucediéndose como en el mismo ritmo en el que transcurre el tiempo a través del sol en su

viaje por el cielo; las líneas, la mente, la sombra, el peregrino, el camino: todo apunta hacia el tiempo implacable y el fin:

No cuentes por sus líneas solamente
las horas, sino lógrelas tu mente;
pues en él recordada,
ves tu muerte en tu vida retratada,
cuando tú que eres sombra,
pues la santa verdad así te nombra,
como la sombra suya, peregrino,
desde un número en otro tu camino
corres, y pasajero,
te aguarda sombra el número postrero

El reloj de arena es también un referente en la poética borgeana. Al contrario de Quevedo, al argentino le gusta pensarlo como un reloj de arena, en cuya clepsidra el tiempo y la eternidad parecen detenerse en la contemplación de sí mismos. La arena del reloj parece haber sido imaginada “Para medir el tiempo de los muertos.” Y “Todo lo arrastra y pierde este incansable / Hilo sutil de arena numerosa. / No he de salvarme yo, fortuita cosa / De tiempo, que es materia deleznable.” En el poema “Final de año” de *Fervor de Buenos Aires*, Borges analiza el transcurso del tiempo como ese gran río heraclitano que fluye siempre pero que se inmoviliza en cada ser humano, en el momento de su muerte.¹⁰⁴

Para Neruda la muerte es “emanación del tiempo” (Bellini *Quevedo* 71) y se lo percibe en un poema dedicado al mismo objeto: “Al reloj caído en el mar” en *Residencia en la tierra*. El poeta estima que el tiempo, simbolizado en el reloj, también sufre el estrago de su propia naturaleza: el reloj está desvencijado y herido en la eternidad que es la mar. El poema recuerda *Las ruinas circulares* de Borges, ante la certidumbre tardía de ser el sueño

de otro ser, aquí, el tiempo es vencido por sí mismo y la eternidad pareciera ser ese otro tiempo sin ritmo, sin minuterio, sin líneas solares que avisan las horas, sino que pautan una reflexión de sí mismo: como si el tiempo se imaginara a sí mismo y sobre sí mismo ejerciera el inflexible influjo de su esencia.¹⁰⁵ En Neruda existe una conciencia del poder destructor del tiempo que ejerce su pátina sobre las cosas, sobre cada una de ellas, no es ya la evocación del túmulo o la tumba o la ruina, sino de lo cotidiano puesto que el tiempo es un aliado de la muerte. Y como Quevedo, Neruda escribe también en “Las calles destruidas” una larga lista de las cosas afectadas por el polvo del tiempo:

Sobre las poblaciones
una lengua podrida de polvo se adelanta
rompiendo anillos, royendo pintura,
haciendo aullar sin voz las sillas negras,
cubriendo los florones del cemento, los baluartes de metal destrozado
el jardín y la lana, las ampliaciones de fotografías ardientes
heridas por la lluvia, la sed de las alcobas, y de los grandes
carteles de los cines en donde luchan
la pantera y el trueno,
las lanzas del geranio, los almacenes llenos de miel perdida,
la tos, los trajes de tejido brillante,
todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida

En Borges, sin embargo, en el poema “1964” también se da una imagen opuesta en la que las horas caminan perezosas y crean otro efecto que el nerudiano pues el tiempo viene a consolidarse como la liberadora, la que nos transporta a la otra orilla. Éste es un poema que nos lleva a recordar el famoso soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte” pero en un sentido invertido, pues la otra orilla o el otro mar es una libertadora

incluso del amor y Borges acepta la muerte, como aconseja Quevedo en su soneto metafísico a don Juan: “salid a recibir la sepultura, / acariciad la tumba y monumento: / que morir vivo es última cordura.”¹⁰⁶ Los versos de Borges:

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar. La vida es corta

y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna / y del amor. . . .

En “Borges: marginal, central” Guillermo Sucre recuerda que el poeta argentino es quien más ha encarnado la “persona poética” lo cual le permite distanciarse de un “yo coherente, continuo y, además, dominante” y recupera las palabras de Borges en su ensayo “La nadería de la personalidad”: “Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo” y más adelante “la egolatría romántica y el vocinglero individualismo van desbaratando las artes” (161). Este concepto se aprecian en el poema “Inscripción para cualquier sepulcro,” aquí Borges explora no sólo aquellos temas muy propios del Barroco y en especial de Quevedo, sino también el que se engarza en la caída, el transcurso del tiempo, la imposibilidad de delinear un “yo” y la muerte. El muerto supera la nada al ser los vivos aquellos que continúan la cadena de la vida y el yo del muerto, que ha dejado de ser, se superpone en la vida de los vivos. Lo transcribo íntegro por su especial resonancia con el Barroco y sus temas:

No arriesgue el mármol temerario
gárrulas transgresiones al todopoder del olvido,
enumerando con prolijidad
el nombre, la opinión, los acontecimientos, la patria.
Tanto abalorio bien adjudicado está a la tiniebla
y el mármol no hable lo que callan los hombres.
Lo esencial de la vida fenecida
—la trémula esperanza,
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce—
siempre perdurará.
Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.

La poesía de Octavio Paz se centra más bien en el “yo” que nunca llega a ser y, por ende, no puede extenderse en los otros, todo empieza y acaba en la soledad de un ego, la búsqueda de la voz poética se cifra en la soledad de una primera persona que destaca en la escritura y que se fragmenta y vuelve a reconstruir: “Mana el tiempo su ejército impasible, / nada sostiene ya, ni mi caída, / transcurre solo, quieto, inextinguible.” (“La caída” en *Reflejos* 17). La “sucesión de difuntos” que supone la vida quevediana se conjuga en una huella de un “yo” que se disuelve: “Vuelvo el rostro: no soy sino la estela / de mí mismo, la ausencia que desierto, el eco del silencio de mi grito” (“Pequeño monumento” en *Reflejos* 19). La caída y el tiempo tienen para Octavio Paz al menos la posibilidad de despertar la conciencia humana en la resignación y en la muerte; es la posible victoria sobre la soledad: la conciencia de sí mismo. Bellini destaca el ensayo “Poesía de soledad y poesía de

comuni3n” del libro *Las peras del olmo*, donde Paz escribe sobre *L3grimas de un penitente* de Quevedo.

la condici3n demon3aca atribuida por el poeta espa3ol a la conciencia de s3 y de saberse en el mal y en la nada; el autor mejicano entiende dicha conciencia como <<una gozosa conciencia del mal>>; solicitado por su Dios, Quevedo prefiere perderlo y perderse, antes que sacrificarle su conciencia, y cuando se abraza a la muerte no lo hace para recobrar la vida, sino s3lo por resignaci3n. Naturalmente, O. Paz se opone a esta resignaci3n; en su idea la poes3a incita a la rebeli3n, a vivir despiertos nuestros sue3os, a ser no los sue3adores sino el sue3o mismo. (Bellini *Quevedo* 55-56 n67)

En efecto, es la condici3n po3tica la que permite una perdurabilidad de la conciencia de s3 mismo, esta reconciliaci3n procura invertir la soledad para volverla una comuni3n extendida y fraterna. Si no es en la vida o en la muerte, al menos en la letra.

V.5. Muerte, amor y subversiones

El acercamiento a la Espa3a produce tambi3n en los poetas hispanoamericanos una visi3n certera de la muerte, que define la cultura espa3ola. La muerte, como lo vimos a lo largo de este trabajo, es un sentimiento vivo en toda cultura aunque, seg3n Fern3ndez Alonso, es dominante en la espa3ola, recurrente en el siglo XVII y particularmente presente en la obra de Quevedo (176).¹⁰⁷

La muerte es muy material, escribe Neruda en su diario de ruta: “Vi a trav3s de su espectro [del de Quevedo] la grave osamenta, la muerte f3sica, tan arraigada en Espa3a.” Como Virgilio gu3a a Dante por los infiernos, Neruda vislumbra la Espa3a escindida y signada de muerte desde la obra del poeta espa3ol. Frente al estupor de la guerra y las ruinas

del siglo XX, hay un eco profundo y certero del Quevedo del *Heráclito Cristiano*, quien en su ya citado salmo XVII escribe: “y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte.” En este poema se produce una amalgama entre el destino de una nación y el del hombre (Sánchez, *Cuerpo* 183). Para Sánchez M. de Pinillos, el sitio metafísico personal reproduce el estado de sitio militar y espiritual de la España de la Contrarreforma y en el siglo pasado los muros de la patria se resemantizan como en el lugar sitiado, pero esta vez de la Guerra Civil, en el Asedio de Madrid, en el *¡No pasarán!*¹⁰⁸ Y ante los destrozos de la guerra, Neruda escribe: “Este gran contemplador de osarios [Quevedo] me mostraba lo sepulcral, abriéndose paso entre la materia muerta, con un desprecio imperecedero por la falso, hasta en la muerte.”

Quevedo es consciente de su fin, y la muerte habita en la vida misma del hombre y en su presente, no es una proyección lejana, sino una presencia constante que recuerda la brevedad de la vida: “Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado” (5). Neruda se aventura a paliar los efectos de la muerte retocando un verso de Quevedo y escribe: “[el] polvo enamorado que mañana volverá a vivir.” Este verso permite entrever la visión de Neruda: la muerte no es sino por oposición a la vida. Salimos de la muerte para Neruda y, por tanto “[s]i ya hemos muerto, si venimos de la profunda crisis, perderemos el temor a la muerte. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el nacer, el paso menor de la vida es el morir.” Esta materialidad de la muerte, permite realizar un giro pertinente a la metafísica quevediana que es, como lo escribe Neruda: “inmensamente física, lo más material de su enseñanza.” Quizá esto puede percibirse con claridad a través de la taxonomía sobre la muerte, herencia de los clásicos y que puede realizarse a partir de los poemas de Quevedo, entre algunos: la muerte

agricultora, la muerte como desengaño, la invocada, la vida como muerte prolongada y los tópicos del *Cotidie morimur* y del *tempus fugit*.

A partir de una carta de Quevedo "El horror de mis trabajos ha espantado a todos..." Neruda reflexiona en torno a la España de la cual es testigo y encuentra en ella a quienes considera hijos quevedianos, víctimas todos del fascismo. Uno muere fusilado, el otro camino del exilio y el tercero encarcelado y enfermo: Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández. Representan ellos a todos quienes padecen y mueren "por haber recogido las semillas de la luz", con ellos y siempre a través de Quevedo, continúa Neruda su peregrinar por España y por el dolor de la guerra: la repetición de la historia se hace evidente en los doloridos versos de Quevedo y en su capacidad de resistir los combates de la vida gracias a la palabra: "Pero en Quevedo la cárcel aumenta el espacio material de su poesía, llevándola hasta el ámbito más inmenso, sin romper la corriente fluvial de su pensamiento." La característica de que el sufrimiento, la vejez, la soledad, la inminencia de la muerte nutren la poética de Quevedo permite al lector identificarse en la poesía con aquellas preocupaciones tan humanas que horadan nuestra breve existencia. ¡Cuánto más los escritores y poetas! Publicado en 1974 en *Jardín de invierno*, libro que desde el título evoca los años maduros, prestos al fin y dispuestos a la muerte, Neruda escribe: "Con Quevedo en primavera", uno de los últimos poemas del chileno, ya mortalmente enfermo; al ver que el campo florecía, el poeta se compadece de sí mismo:

Primavera exterior, no me atormentes,
desatando en mis brazos vino y nieve,
corola y ramo roto de pesares,
dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,

y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera.

Para Neruda todo gira bajo la férula de la muerte y el hombre apenas es un átomo de su movimiento y “[f]rente a los elementos imperturbables y eternos, el océano, las piedras, el tiempo, se encuentra todo un universo destinado a la destrucción, que ni la bondad ni la belleza pueden preservar.” (Bellini *Viaje* 11). En *Las piedras del cielo* se retoma el tema de la eternidad de la cosa, naturaleza que le es prohibida al hombre: “La piedra intacta ignora / el pasajero paso del gusano.” El polvo bíblico y también quevediano se perciben en “Oda a unas flores amarillas”: “Ni aire, ni fuego, ni agua / sino / tierra, / sólo tierra / seremos / y tal vez / unas flores amarillas”

En “Sólo la muerte” escribe Neruda sobre el proceso de la muerte como un hundimiento en sí mismo, se trata de una extensión de la caída hasta un fondo que desconocemos y que se contrapone a la imagen vivificada del cementerio de Juan Ramón Jiménez, la visión de Neruda es sórdida y llena de enigmas: “Hay cementerios solos, / tumbas llenas de huesos sin sonidos, / el corazón pasando un túnel / oscuro, oscuro, oscuro, / como un naufragio hacia adentro nos morimos, / como ahogarnos en el corazón, / como irnos cayendo desde la piel al alma.” Sin embargo, la muerte es compañera de lo cotidiano, de todo aquello que ni llama la atención por simple, por inocuo o por formar parte de un detalle nada más: “Yo veo, solo, a veces, / ataúdes a vela / zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas, / con panaderos blancos como ángeles, / con niñas pensativas casadas con notarios, / ataúdes subiendo el río vertical de los muertos, / el río morado, / hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte, / hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.”

Si bien la muerte define lo cotidiano, ella tiene el dominio del mundo y está “vestida de almirante.” En suma, las cosas simples y cotidianas se dignifican como el hombre mismo. Como Quevedo, Neruda “es el intérprete de las angustias del hombre que no es un héroe sino un ser corriente, de dimensión familiar, podría decirse, del que el poeta comparte la condición. Un ser humilde y que, sin embargo, por el sólo hecho de ser hombre ‘es más ancho que el mar y que sus islas’” (Bellini *Viaje* 9).

En “Entierro en el Este” Neruda subraya la evidencia de la humanidad reducida a cenizas, arrojadas al agua “tan poderosos viajeros / que hicieron arder algo sobre las negras aguas, y devoraron / un aliento desaparecido y un licor extremo.” Esta misma imagen la recupera muchos años después, recordando su estancia en el oriente:

Y si algo vi en mi vida fue una tarde
En la India, en las márgenes de un río:
Arder una mujer de carne y hueso
Y no sé si era el alma o era el humo
Lo que el sarcófago salía
Hasta que no quedó mujer ni fuego
Ni ataúd ni ceniza: ya era tarde
Y sólo noche y agua y sombra y río
Allí permanecieron en la muerte.

La imagen del río, en Neruda como un recuerdo materializado en postal, es un concepto heredado en la tradición castellana de Jorge Manrique, y que bebe en las herencias clásicas; también se percibe en Paz el tiempo como un flujo imposible de detener en el poema “Pequeño monumento” de *Calamidades y milagros* (1937 - 1947), que se abre con un epígrafe quevediano: “Nada me desengaña / el mundo me ha hechizado.” Y a partir de él, Paz escribe un poemario espléndidamente quevediano, algunos versos: “Fluye el

tiempo inmortal y en su latido / sólo palpita estéril insistencia, / sorda avidez de nada, indiferencia, / pulso de arena, azogue sin sentido.”¹⁰⁹

Neruda retoma el tópico *la cuna y la sepultura*, al que tanto recurrió y que tanto amó Quevedo y escribe: “Desde toda muerte llegamos al comienzo de la vida.” Ésta es la conciencia que mencionó Paz respecto a la caída humana la que permite que la permanencia se produzca por el sentimiento: “En este punto o puerto o parto o muerte / piedra seremos, noche sin banderas, / amor inmóvil, fulgor infinito, / luz de la eternidad, fuego enterrado, / orgullo condenado a su energía, / única estrella que nos pertenece.” En el extenso poema “Entre la piedra y la flor”, Octavio Paz trabaja y glosa temas quevedianos, entre ellos, también elabora este tópico: la piedra simboliza el sepulcro y la flor el renacer, entre ambos se consolida la noción única del camino de ida y vuelta entre el morir y el nacer y viceversa: “Entre la piedra y la flor, el hombre: / El nacimiento que nos lleva a la muerte, / La muerte que nos lleva al nacimiento (*Obra poética I* 88). Para Neruda es la vida vivida la que le da sentido a la muerte, pues como en *El discreto* de Gracián, quien no sabe vivir, no sabe morir:

Sí, no se altera nada pero talvez se altera
Algo, una brizna, el aire, la vida, o en fin, todo.
Y cuando ya cambió todo ha cambiado,
Se ha ido uno también, con nombre y huesos.¹¹⁰

Además de la muerte solitaria e íntima, ésta es asociada con el sentimiento, como en el soneto del amor constante de Quevedo. La profundización de Paz en torno a la doble temática de amor y muerte, trezada con firmeza, se produce en sus años universitarios, con lecturas sobre fenomenología, existencialismo, Husserl, Scheler, Pablo Luis Landsberg, Heidegger y la poesía de Rilke, que permitía entrever “la muerte como una maduración

interior: con él [con Rilke] la muerte dejó de ser anónima y se convirtió en una creación espiritual: cada uno tenía, o debía tener, una muerte propia” (*Reflejos* 13). La visión romántica de la muerte como una culminación plena de sentido de vida permite reflexionar en torno al afecto como un vínculo de unión entre el comienzo y el fin de la vida. Entremedio, el sentimiento amoroso corresponde a una inminente caída, ya sea por el desamor, la desunión, el dolor, la soledad o debido a la misma muerte.

En *Residencia en la tierra*, Neruda integra en su poesía amorosa la visión de vivir “sobre” el mundo y de caer a la tierra. Para Giuseppe Bellini, Neruda es un poeta “fundamentalmente dramático”, que se puede observar desde los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* hasta *Los versos del Capitán* o *Cien sonetos de amor*. Este drama se asienta en la ausencia, en la melancolía que trae consigo cada relación amorosa que inevitablemente se marchita, el temor a la soledad en el amor es especular al temor a la muerte, al fin de la pareja, a la “perspectiva aterradora para quien, como enamorado, piensa más bien en la eternidad” (Bellini *Viaje* 8), por ejemplo en el poema “Noche”:

Ya no habrá sino todo el aire libre,
las manzanas llevadas por el viento,
el succulento libro en la enramada,

y allí donde respiran los claveles
fundaremos un traje que resista
la eternidad de un beso victorioso.

En los famosos versos de la “Canción desesperada” inspirada en la Canción de Grisóstomo de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (capítulo XIV del primer libro), Neruda nos permite entrever el dolor quevediano donde el amor se ha tornado en desamor, en soledad, donde la mujer amada no está ya con el amado, o como el pastor cervantino que

no puede tener a la pastora Marcela: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” para concluir con “Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.” Una imagen similar ofrece Octavio Paz que concibe el amor como una realización en el tiempo “y el tiempo lo lleva a la región del olvido, hasta que la memoria o el recuerdo lo rescata. También se puede proyectar hacia el futuro y ser pasado y vivido como un instante. En definitiva tiempo.”(Correa Rodríguez) Así lo revela el verso de Paz: “De la suma de instantes en que creces, / del círculo de imágenes del año, / retengo un mes de espumas y de peces.”

La posible resolución de la muerte es para Neruda, tal como lo interpreta Bellini, la misma de Vallejo: el amor fraternal. “Es el problema humano el que da valor permanente a la poesía nerudiana, el problema del hombre acosado por la injusticia, la explotación y la muerte. Falta sobre todo la fraternidad, <<maravillosa acción de la vida>>. . .” (Bellini *Viaje 10*). Escribe Neruda:

Conocer el amor de los que amamos es el fuego que alimenta la vida. Pero sentir el cariño de los que no conocemos, de los desconocidos que están velando nuestro sueño y nuestra soledad, nuestros peligros y nuestros desfallecimientos, es una sensación aún más grande y más bella porque extiende nuestro ser y abarca todas las vidas (en Bellini *Viaje 10*).

Al mismo tiempo, la constancia del sentimiento después de la muerte, se resuelve en la memoria, aun en la memoria de los muertos. El poliptoton, tan apreciado por Quevedo, resume en el poema nerudiano la extensión del amor desde un inicio hasta después de la muerte:

Así fue, así es, así será hasta cuando,
Salvaje y dulce amor, bienamada Matilde,
El tiempo nos señale la flor final del día.

Sin ti, sin luz ya no seremos:
Entonces más allá de la tierra y la sombra
El resplandor de nuestro amor seguirá vivo.

Para Borges, el amor en la memoria está hilvanado con la tristeza, como si la ausencia convirtiera en presencia el amor pero con la forma de dolor, por ejemplo en el poema “Despedida”:

Entre mi amor y yo han de levantarse
trescientas noches como trescientas paredes
y el mar será una magia entre nosotros.

No habrá sino recuerdos.
Oh tardes merecidas por la pena,
noches esperanzadas de mirarte,
campos de mi camino, firmamento
que estoy viendo y perdiendo...
Definitiva como un mármol
entristecerá tu ausencia otras tardes.

Es el amor, indistinguible de la muerte en Quevedo, lo que seduce a Octavio Paz, que describe los poemas amorosos como “cenotafios grabados verso a verso por el deseo”(Reflejos 12). Y de esta manera, Paz pensó en realizar un collage o un poema surrealista, como el de Gerardo Diego, en el que

Inspirado por varios poetas modernos, que han hecho versiones, mitad homenaje y mitad sátira, de algunos cuadros famosos –el mejor ejemplo y más inmediato es el de Picasso con *Las Meninas*- se me ocurrió realizar una operación semejante con *Amor constante más allá de la muerte*. (Reflejos 20).

Lo que Paz desea es enfrentar dos visiones del erotismo, “la de la tradición petrarquista transmitida por Quevedo y la moderna” y realiza una “desfiguración y una transformación” (20). El primer paso fue trabajar la forma del soneto y articularlo y desarticularlo en sus divisiones y sus reglas estéticas; Paz utiliza las herramientas del Barroco, las figuras literarias, el conceptismo y tópicos que definen la literatura del siglo XVII pero los transforma para transportar ese andamiaje poético al siglo XX. El poema que titula “Homenaje y profanaciones: *Amor constante más allá de la muerte*” consta de tres partes con subdivisiones cada una, la primera es “Aspiración” “o sea inhalación, afirmación y homenaje” (21) que recoge temas neoplatónicos como la memoria, el amor y la inmortalidad del alma, aunque trabajados de forma moderna. La segunda parte es “Expiración” que resume negación y profanación: aquí es posible discernir cierta burla hacia el lenguaje, hacia un tópico petrarquista anticuado y desvalorizado; también es posible pensar en el Quevedo satírico y burlón que se entremezcla, por medio de Paz, en su poesía amorosa metafísica. Y finalmente, “Lauda” que es una “piedra sepulcral” y termina con una afirmación; “los cuerpos vuelven a la naturaleza y se desprenden de la historia y sus fechas” (22). La memoria es la columna que sustenta los versos de Paz, para el autor mexicano la sexualidad y el erotismo deben separarse de la historia para “ser”. En este sentido, la memoria es subjetiva y, simultáneamente, física, parte inherente del cuerpo. El dios que se ha perdido en ese horizonte de saberes a lo largo de los siglos renace para Paz en la unión sexual mientras que en la separación de los cuerpos, vuelve a disolverse. “El amor no es la eternidad, pero tampoco es el tiempo del reloj ni el tiempo de la naturaleza. No la inmortalidad sino la vivacidad” (Paz. *Obra Poética I* Notas 531).¹¹¹ En *Aspiración 2* escribe:

Desatado del cuerpo, desatado
del ansia, vuelvo al ansia, vuelvo
a la memoria de tu cuerpo. Vuelvo.
Y arde tu cuerpo en mi memoria,
arde en tu cuerpo mi memoria.

Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado,
Dios que fue cuerpo y fue cuerpo endiosado
y es hoy tan sólo la memoria
de un cuerpo desatado de otro cuerpo:
tu cuerpo es la memoria de mis huesos.

Para Paz las formas deben fluir con el mundo: “Paz . . . no pone el acento en la disolución sino en la fragmentación: la del mundo y la del lenguaje; aun si la disolución es un dejar de ser lo que es, este hecho sólo puede verse como una privación: no excluye la reconquista de lo que se pierde” (Sucre 302). Esta afirmación revela el tono burlesco de Paz, quien intenta satirizar la fractura para volverla a recomponer, aún en la distribución de las palabras en el papel donde enfatiza los espacios blancos. Las aliteraciones burlescas semejan al lenguaje vanguardista del *Dadá* o de la exploración de los sonidos y de esta manera acerca Paz a Quevedo a la vanguardia: descomponiendo su soneto más famoso. Así, siempre glosando a Quevedo, escribe Paz en *Exhalación*:

Los laúdes del laúdano de loas
dilapidadas lápidas y laudos
la piedad de la piedra despiadada
las velas del velorio y del jolgorio
El entierro es barroco todavía
en México

Morir es todavía

morir a cualquier hora en cualquier parte

Cerrar los ojos en el día blanco
el día nunca visto cualquier día
que tus ojos verán y no los míos.

En la selección de adverbios encadenados, Paz retoma la cadencia del tiempo como un agente fragmentado y disuelto que se anula a sí mismo, el amor y la muerte vienen a constituir lo mismo: es y no es, la unión de la pareja pervive en una memoria que es latente pero que terminará deshaciéndose en la desmemoria. En efecto, “La poesía moderna . . . es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y del hombre”(Sucre 302). En la poesía de Paz prevalece esa abolición y reconfiguración.

La aliteración de ciertos vocablos y la repetición de las palabras sugieren el ritmo mismo del tiempo que con su minuterio marca la temporalidad del amor. Las oposiciones que rigen el poema entero parecen anular tiempo, espacio, sentidos, sentimientos hasta volver a las “fugitivas sombras” quevedianas, donde no queda ya más que la lágrima, el silencio. Los versos finales de *Lauda*:

Fuera de mi cuerpo
en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
en otro cuerpo
cuerpo a cuerpo creado
por tu cuerpo y mi cuerpo
Nos buscamos perdidos
dentro de ese cuerpo instantáneo
nos perdemos buscando
todo un Dios todo cuerpo y sentido

Otro cuerpo perdido
Olfato gusto vista oído tacto
el sentido anegado en lo sentido
los cuerpos abolidos en el cuerpo
memorias desmemorias de haber sido
antes después ahora nunca siempre.

En suma, Paz realiza una fragmentación del soneto de Quevedo, así como del tema mismo: el amor, el tiempo, la memoria. Sin embargo, como anota Correa Rodríguez, por mucho que el poeta del Siglo XX no lo quiera, construye un “neoplatonismo erótico” y a pesar del inflexible transcurrir del tiempo, se produce al final, un efecto intemporal. No como en Quevedo que el amor trasciende la muerte por el afecto, sino que en Paz, lo intemporal se produce por el efecto del encuentro físico amoroso que aunque imponga una separación, en el instante que fue se proyecta al siempre. Cecilia Enjuto Rangel estudia detenidamente las ruinas en la obra de Octavio Paz y las compara, por la glosa paciana, con las de Quevedo. Lo que Enjuto Rangel destaca es que en “Homenaje y profanaciones” Paz deforma, tergiversa y profana el soneto de Quevedo que lo había inspirado a pesar de explicar Paz su fidelidad a la esencia del poema. En la sección *Lauda* las ruinas, resultado del paso del tiempo se extienden del cuerpo hacia la urbe revelando las diversas capas que integran, en ruinas, la ciudad, haciendo de ésta un lugar donde es imposible discernir con exactitud la remembranza de lo alguna vez fueron esos despojos (Enjuto 123).

V.6. Huellas

Escribió Borges en *Historia de una eternidad* en “Las Kenningar” que se produce una “satisfacción orgánica” por algún verso cuyo “agrado está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras” y no en lo que quieren decir, ni en la temática “ni en

aquello que sugieren, porque no invitan a soñar ni provocan imágenes o pasiones, sino que constituyen únicamente un punto de llegada” (Bellini *Quevedo* 87).

Bellini entonces halla que uno de estos felices versos para Borges es el del epitafio al duque de Osuna que puede leerse en la nota 1 de este trabajo. A Borges “la sangrienta luna” le produce una apelación particular y por eso la utiliza en su verso “Al viejo poeta” que también está transcrito en la misma nota. En el poema “La luna” (*Obra poética* 192), Borges escribe sobre “un hombre que concibió el desmesurado / Proyecto de cifrar el universo / En un libro / Y con ímpetu infinito / Erigió el alto y arduo manuscrito / Y limó y declamó el último verso.” Sin embargo, cuando iba a agradecer a la fortuna, alza los ojos y “. . . vio un bruñido / Disco en el aire y comprendió, aturdido, /Que se había olvidado de la luna.” Según Borges éste es un relato ficticio, sin embargo, simboliza el arte de la escritura “De cuantos ejercemos el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. // Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. / No la sabrá eludir este resumen / De mi largo comercio con la luna.” Y así, Borges rememora el influjo de la luna sobre sus recuerdos y sensaciones y una vez más, vuelva al verso de Quevedo:

Más que las lunas de las noches puedo
Recordar las del verso: la hechizada
Dragon moon que da horror a la halada
Y la luna sangrienta de Quevedo.

En “Quevedo” de *Otras Inquisiciones* Borges subraya la “espléndida eficacia” del dístico: “Su tumba son de Flandes las Campañas / Y su epitafio la sangrienta luna.” Aclara Bellini: “Lo frecuente de la presencia lunar en la poesía de Borges está, en definitiva, ligado a la impresión pre-interpretativa dejada en él por la <<sangrienta luna>> quevedesca (87). Sin embargo, Borges despliega otras posibilidades en el poema “Inscripción sepulcral”

dedicado a su bisabuelo en el libro *Fervor de Buenos Aires*, en él retoma la cadencia y ritmo del poema quevediano, incluso la conjugación de los verbos y utiliza algunos vocablos típicos del español, también cadencia rítmica del poema recuerda a Quevedo. Para Borges, el amor a la lengua se manifiesta en una imagen poética, pero también en la sonoridad y en su compás y en su métrica:

Dilató su valor sobre los Andes.
Contrastó montañas y ejércitos.
La audacia fue costumbre de su espada.
Impuso en la llanura de Junín
término venturoso a la batalla
y a las lanzas del Perú dio sangre española.
Escribió su censo de hazañas
en prosa rígida como clarines belísonos.
Elegió el honroso destierro.
Ahora es un poco de ceniza y de gloria.

En Octavio Paz se sucede un continuo balanceo pendular existencial entre vocablos a los que coloca un prefijo, generalmente –des, que como indica el *Diccionario de la Real Academia Española* denota negación o inversión de un significado del vocablo simple. O indica privación o “fuera de.” Paz selecciona en su vocabulario todo aquello que, por la caída existencial, lo despoja de sí mismo. A pesar de centrar notablemente su poesía en el pronombre personal de la primera persona, este “yo” acaba neutralizado por el constante juego de palabras: en ese proceso de búsqueda de la uniformidad del “yo” se impone la imposibilidad de asirlo y se revierte. Como si la voz poética develara que cuánto más nos buscamos, más nos perdemos en el mundo sin referentes cuyos símbolos se han vuelto complejos. Sin duda, los vocablos “deshabitar”, “despoblar”, “desvivir”, “desvelo”,

“desvarío”, “desprendido” son una herencia quevediana y barroca que guían a Octavio Paz, en esa extensión de tiempo y espacio entre ambos poetas y ambos tiempos, por “los vericuetos de las calles, las plazas y las esquinas de la ciudad de México” (*Reflejos* 18) en el soneto “Pequeño monumento” el último terceto reza: “Mirada que al mirarse se congela, / haz de reflejos, simulacro incierto: / al penetrar en mí me deshabeto.” (*OP I* 72). En el poema “El ausente” (*OP I* 100), cuando habla a dios en segunda persona, le impreca: “Dios que me deshabetas” o en “La caída”: “Prófugo de mi ser, que me despuebla / la antigua certidumbre de mí mismo, . . . El espejo que soy me deshabeto: / un caer en mí mismo inacabable / al horror de no ser me precipita.” Y la última estrofa: “Y nada queda sino el goce impío / de la razón cayendo en la inefable / y helada intimidad de su vacío” (*OP I* 69).

En el poemario *Calamidades y milagros*, pleno de significación quevediana, el poema “Crepúsculos de la ciudad”, en la tercera parte escribe este eco de Quevedo:

A la orilla, de mí ya desprendido,
Toco la destrucción que en mí se atreve,
Palpo ceniza y nada, lo que llueve
El cielo en su caer obscurecido.

Neruda ha demostrado, como Darío, su fervor por Quevedo, lo hizo mencionándolo en poemas y ensayos, así como transfiriendo la poética a la suya propia, tanto en imágenes como en temáticas. Según Amado Alonso, Quevedo es el “antepasado poético más directo” de Neruda y “quizás el poeta clásico más querido de Neruda.”¹¹²

Tan sólo unos breves ejemplos que apuntan hacia vocablos o versos que le producen “satisfacción orgánica” al decir de Borges. En *Quevedo y la poesía hispanoamericana*, Bellini recupera algunos de ellos. Neruda relata su encuentro tardío con Quevedo, cuando da con una antología suya y explica la filiación de algún verso suyo:

En la noche tomé mi tesoro y apenas abierto encontré en aquel soneto que comienza: <<En breve cárcel traigo aprisionada / con toda su familia de oro ardiente. . .>>, <<una familia de oro>> que también yo había descubierto siglos después y publicado en algún poema de *Residencia en la tierra* en el año 1934. (*Notas a viajes* 201) ¹¹³

En “Oda con un lamento” Neruda escribe:

Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas,
oh presidio de peces y rosales,
tu alma es una botella llena de sal sedienta
y una campana llena de uvas es tu piel.
...
Tú estás de pie sobre la tierra, llena
de dientes y relámpagos.
Tú propagas los besos y matas las hormigas.
Tú lloras de salud, de cebolla, de abeja,
de abecedario ardiendo.
Tú eres como una espada azul y verde
y ondulas al tocarte, como un río.

La imagen de “dientes y relámpagos, evoca una reminiscencia surrealista, sin embargo tiene su precedente, como lo explicó el mismo Neruda en el soneto de Quevedo. Amado Alonso cuenta que al leer junto al poeta chileno el poema “Alianza”, Neruda le explicó que uno de sus versos “procede y sigue al día y a su familia de oro” está inspirado en el mismo soneto de Quevedo a Lisi:

Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
que el sol abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.
Teñida con miradas, con objeto de abejas,

tu material de inesperada llama huyendo
precede y sigue al día y a su familia de oro.

Finalmente “La vida para Neruda como para Quevedo, es cultivo de la muerte, <<agricultura de la muerte>>; palabras <<únicas>> para el poeta chileno, “. . . (Bellini 62) como cuando escribe los versos ya citados anteriormente del poema “Canción de gesta”:

Y no hay fuerzas que puedan silenciarme
salvo la triste magnitud del tiempo
y su aliada: la muerte con su arado
para la agricultura de los huesos.

V.7. Pequeña postdata

Así en Darío como en ciertos aspectos del modernismo existe una línea que atraviesa lo que Beverley denomina “Barroquismo vanguardista” y que se halla también en Borges, Paz, Lezama Lima o Carpentier; “o a esos creadores de *soledades* modernas que son los novelistas del boom (*Barroco* 13). El presente trabajo se enfoca en la creación poética de escritores peninsulares e hispanoamericanos y por una delimitación de espacio y tiempo es imposible abordar su influencia en la narrativa; sin embargo, tan sólo de pasada, vale la pena mencionar como una huella, el guiño recibido por un gran escritor latinoamericano de la narrativa y que reconoce en Quevedo una escritura familiar a sus propios afectos. El colombiano Gabriel García Márquez escribe el cuento *Muerte constante más allá del amor* alterando el orden de las palabras del título del famoso soneto quevediano y por ende también su significación más profunda: cuando hay soledad, el amor no sobrevive a la muerte, la muerte es la ausencia del otro y es la soledad la que perdura en un siglo despojado de ideales y trabajado por García Márquez en la paradigmática novela *Cien años de soledad*.¹¹⁴

V.8. En el umbral del siglo XXI. José Emilio Pacheco pregunta: *¿ubi sunt?*

En la escritura del mexicano José Emilio Pacheco hay un profundo gesto de reconocimiento a Quevedo ya sea en epígrafes, en los temas mismos de su poesía, en voces recreadas, en títulos, en situaciones imaginadas, en su narrativa o en su obra poética. La poesía de Pacheco visibiliza a principios del siglo XXI todo aquello que parece partir de una huella quevediana y aquellos motivos que habían sido interiorizados por el gran poeta español.

El tópico de *ubi sunt* es en la obra de Pacheco una presencia constante. Los cambios ocurridos en el mundo a través de la globalización y las innovaciones tecnológicas hacen del pasado un lugar donde se aloja la nostalgia. Si bien la tendencia de los escritores jóvenes no es volver la mirada hacia atrás, autores como Pacheco, que se ubican entre el nacimiento de este nuevo horizonte de saberes y ordenamientos y un pasado no tan lejano, enquistado a su vez en un pasado más histórico, se cobijan en el recuerdo del tiempo ido. José Emilio Pacheco es un poeta de la nostalgia, así lo testimonia toda su obra.

La postmodernidad convirtió los objetos simples y cotidianos en despojos y ruinas que hieren la sensibilidad del poeta. En efecto, la máquina de escribir, la estampilla, la plumafuente, el teléfono fijo y con dial, el tocadiscos, objetos de nuestra infancia, adolescencia y primera madurez van marchitándose ante nuestros ojos, se han retirado del mundo visible, escondidos, sometidos al agravio de la caducidad, de la obsolescencia y de lo inservible; son ruinas que reflejan lo que somos nosotros mismos, puesto que de ahí venimos. El desecho de las cosas se proyecta en el rechazo al *otro*. Aquello que nos hace humanos, como el cuerpo y la sensibilidad, se cosifica irrevocablemente, como lo expresa el poema en prosa “A las puertas del metro” en el que se halla una fuerte denuncia social:

“Con el cerebro destruido por las inhalaciones de <<cemento>>, se halla a las puertas del Metro, tirado como lata de cerveza o envoltura de plástico” este ser, que “[t]iene cualquier edad entre los quince y los cuarenta, acaso dieciocho” es el objeto de las miradas de reojo y del desprecio. Los que lo miran “[q]uisieran borrarlo como se barren latas vacías y envolturas de plástico, desechos deshechos de una sociedad capaz de producir estas imágenes” (*Tarde o Temprano* 237). Para Cecilia Enjuto Rangel, estudiosa de los escombros modernos en las poéticas del siglo XX, el cuerpo mismo del hombre es la ruina que la ciudad se encarga de destrozar. Enjuto analiza en la obra de Pacheco los emblemas de un pasado perdido que se perciben en los templos y en las ruinas prehispánicas, pero también destaca la lucidez del escritor mexicano al visibilizar el desprecio de la modernidad por cualquier vestigio del pasado y, más aún, al denunciar el repudio y la deshumanización que la ciudad moderna infringe en lo que considera despojos humanos (272). Enjuto trabaja con las teorías de Jean Franco y de Vicky Unruh que consideran que las ruinas permiten realizar una excavación reflexiva para revisiones históricas y una búsqueda de soluciones alternativas (273). Si bien esta noción arqueológica intenta provocar motivaciones creativas y esperanzadoras, considero que en la obra de José Emilio Pacheco no es posible esa alternativa y tampoco existe esa intención; no hay en el texto una propuesta oculta bajo los cimientos de las palabras que procure una solución fraternal. Estamos, sin duda, ante un panorama de desolación y si hay algo sepultado bajo los destrozos es, precisamente, la noción de afecto y confraternidad humana que con tanta esperanza había postulado Vallejo. En Pacheco hay un retorno a la visión más pesimista y doliente de Quevedo.

La violencia del tiempo se ensaña en un mundo que Pacheco logra evocar en viñetas, en recuerdos, en odas que no se parecen a las de Neruda, puesto que son mucho más

reflexivas y tristes. En *El arte del estrago* Pacheco dibuja la imagen de un casco de barco encallado en la “Celda de arena”

Con el tiempo solo quedó el casco roído por la intemperie y el oleaje.

Un día fuimos a buscarlo y ya no estaba. Hasta los restos de las ruinas se hallan sujetos a la corrosión del tiempo. El casco se había disuelto por fin.

Pero cuando el Sol se hunde en el océano un brillo metálico apagado recuerda por un instante el último testimonio de aquel naufragio.

Ya en su primer libro *Elementos de la noche* (1958-1962) se reconocen las constantes temáticas de Pacheco y su interpretación y testimonio de ellas, entre ellas, el tiempo. En “Árbol entre dos muros”, el primer poema que abre la antología *Tarde o temprano: [Poemas 1958-2000]* la presencia del tiempo es marcada en el poema:

Es medianoche a la mitad del siglo.

Todo es el huracán y el viento en fuga.

Todo nos interroga y recrimina.

Pero nada responde,

Nada persiste contra el fluir del día. (15)

José Emilio Pacheco publica en 2009 dos libros que evocan poética y temáticamente a Quevedo. *La edad de las tinieblas* es una suma de poemas en prosa, cuyo título compromete al lector a adentrarse a un mundo pesimista y nostálgico. A su vez, *Como la lluvia* reúne diversos géneros poéticos, desde poemas narrativos hasta poemas que en su brevedad recuerdan al haikú. En la sección *Celebración y Homenajes* Pacheco dialoga íntimamente con el Siglo de Oro español y con el modernismo. Esta combinación es fruto de su profundo conocimiento poético y de las semejanzas que atisba en las labores poéticas

de ambas etapas. Pacheco, además, ha trabajado sistemática y amorosamente en traducciones poéticas.

El pesimismo vital de Pacheco constituye una cimiento constante en su obra. Catalogarla bajo el signo oximorónico “pesimismo – vital” es otorgarle la marca de su propio tiempo y sus propias reflexiones. Es este pesimismo ante el mundo, ante el pasado que se derrumba lo que se intuye como impulso de la escritura. Este sello oximorónico representa al mismo tiempo una continuidad del signo paradojo, aunque no en la escritura misma de Pacheco que expresa absoluta claridad de signos y donde no se atisba ninguna alteración de los significados, sino más bien en una aguda visión del poeta del mundo y sus cosas. El mundo ha perdido su inocencia pero no ya tan sólo en el ámbito de la Naturaleza, también en el de los valores, está alienado de su significación primera, la que le otorgó la Antigüedad; en esta edad, la de las tinieblas, hay un desplazamiento de la mirada del hombre, que deja de ver el mundo y a los demás y tan sólo se mira a sí mismo: despojado.

La escritura es, para Pacheco, el único punto de fuga ante un mundo que se le vuelve desconocido. Pacheco retoma la tradición griega y latina, constante en su obra y en sus traducciones, para comprender su propio tiempo: la ira de las deidades, la presencia del mar oscuro y amenazante (tan diferente del mar juanramoniano o del mar de Octavio Paz), el destino del hombre sometido a los caprichos de los dioses, todos estos temas y muchísimos más, los engarza a su propios siglos, el XX y el XXI, evoca y repiensa los tópicos antiguos para darles una forma moderna, contemporánea y a través de estas reflexiones, encuentra Pacheco un lugar de cobijo en la escritura. Su invocación de temas clásicos apunta hacia la certeza de que la humanidad ha estado siempre amenazada, se percibe en su escritura un sutil y permanente estado de ánimo a la deriva.

A pesar de que Pacheco forma parte de la élite intelectual mexicana y continúa una tradición de poetas reconocidos oficialmente, los poemas en prosa de *La edad de las tinieblas* dan testimonio desde otra orilla, desde un lugar que se intenta evadir, ocultar y que se menosprecia en nuestros días: la vejez, la enfermedad, la inminencia de la muerte, la vulnerabilidad e incluso la nostalgia. En su introducción a la antología *En resumidas cuentas* de José Emilio Pacheco, escribe Hernán Sánchez M. de Pinillos: “Desacralizado el sujeto, lo sagrado se desplaza a categorías hasta hoy tenidas por antipoéticas; se apagan los símbolos tradicionales y las cosas y animales prosaicos nacen como el tú esencial, símbolos nuevos, detenidos y quebrados” (*En* 9).

El tópico de que morimos en cada instante es trabajado por Pacheco desde una imagen de la modernidad. Al referirse al corredor, al deportista que resuma salud, energía y vitalidad, escribe Pacheco: “La huida a toda carrera, él bien lo sabe, no detendrá la vejez que ya nos tiene en sus manos ni la enfermedad ni la muerte. Pero cada paso adelantado y cada metro recorrido se vuelven una victoria provisional contra los enemigos que se disponen a acabar con nosotros.”

El tiempo ha sido un tópico constante para Pacheco. Escribe en 1966 en la primera línea de su poema en prosa del libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: “Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se desploma ante mis ojos.” Para Pacheco, la vejez de las cosas está anudada con la tristeza. Ese tono melancólico quevediano del *Ah de la vida! Nadie me responde*, halla su eco moderno en “Babel colgante.” En este poema en prosa, Pacheco no habla de la vejez de las cosas modernas, sino de su vacío, del silencio que de ellas emana en un hotel, lugar de paso. La construcción inalterable, a prueba de tiempo, incita a la tristeza de una modernidad que no le dice nada. Se ha borrado el gesto personal, íntimo de cada uno.

La falta de centro, de raíz, de reconocimiento por un pasado hace tambalear la memoria y acalla los murmullos de la gente y la música:

Vértigo del hotel que no tiene centro. El edificio hueco atrae el vacío. Desde el enésimo piso domina la sensación de estar en un panóptico espectral.

Todos mis ayeres desfilan por corredores ilegibles. Veo siluetas y sombras, jamás caras. No escucho música ni voces, solo el rumor confuso de una representación que me estará vedada para siempre.

En esta cárcel al vuelo, Babel colgante de la Nada, se vuelve simultánea la multiplicidad de mis pasados. Los personajes cruzan y se van. En la escena involuntaria aceleran el papel protagónico o no que desempeñaron en mi vida.

Al fin la fantasmagoría se desvanece. Entre la vegetación artificial de la planta baja florece el sentimiento irreparable de las *lacrimaererum*, la tristeza que hay en todas las cosas.

El tiempo es para Pacheco la constatación de la presencia ineludible de la muerte. En “Quevediana” escribe: “Mayo se fue / Y junio no ha llegado. / Hoy se está yendo / Y se acabó el pasado.” (93) Y no sólo es evidente en el título mismo la afinidad con el poeta español, sino que también la temática y el uso de los tiempos verbales en la figura del poliptoton recuerdan a Quevedo: Pacheco utiliza el pretérito, el presente perfecto, el presente, imperfectivo con gerundio en una acción que no acaba y cierra este círculo verbal con el mismo pretérito con el que comenzó, creando el efecto de algo perfectamente cerrado, como el tiempo mismo que no es más. Otro ejemplo:

El año pasado

Pasó por mí el año pasado.

Pasé a través de él como si fuera un fantasma.
Pasó por aquí sin vernos.
A su paso dejó más muertos
Y fue a morir entre los otros pasados. (88)

La torre de Juan Abad de Quevedo se había convertido en la torre de marfil rubendariana. Esta transformación se produce entre el remanso del espacio sereno e íntimo de la lectura para convertirse en un lugar de encierro que desintegra la relación del poeta con los demás e incluso con la escritura misma y sufre una nueva configuración en la obra de Pacheco: la torre se desintegra y se esparce sobre el mundo entero para convertirse en ruina o en despojo. De cada ser humano dependerá hacer del desierto un lugar de íntimo conocimiento. El “Morirás lejos” de Séneca (y que Pacheco toma para título de una de sus novelas) había adquirido otra voz en la glosa y comentario cristiano de Quevedo, y se incrusta ahora en la torre derribada. La tierra desolada por el ruido, por la atrocidad del transcurso del tiempo y el estrago causado por la mano del hombre, se entremezcla con las ruinas de las torres, para que en sus destrozos físicos recordemos que la muerte nos halla siempre en el destierro.

VI. Conclusiones

La mera glosa o la imitación acabará inevitablemente por saturarse hasta dar impulso a nuevos paradigmas creativos; sin duda es eso lo que ocurrió con la poesía petrarquista, ella misma imitadora de una tradición clásica grecolatina. Al final, sucumbe a la necesidad de autenticidad, de expresiones que revelen la vida no como queremos que sea, no como la imaginamos idealmente en el dolor o en el goce, sino como es en realidad, con sus punzantes aristas, con sus espacios híbridos e imposibles de asir en su totalidad y con situaciones paradójicas que permiten atisbos a momentos, lugares y sentires por veces fragmentados y difíciles de aprehender o de clasificar. Fueron precisamente las contradicciones de Quevedo, semejantes a las de cualquier hombre moderno, y fue también su producción diversa, compleja y oximorónica las que resultaron intensamente atractivas a los creadores del siglo XX, confrontados a una circunstancia de entre guerras, a las puertas de una guerra civil que marcó el imaginario poético y ante una conciencia de sí mismos a veces conflictiva.

De las variadas poéticas de Quevedo, las que más trascendieron su propio tiempo son aquellas que logran expresar una intimidad contenida que crean una tensión conceptual e imaginativa en la escritura y en la imagen que proyecta el cuerpo. El “desgarrón afectivo” sale de sí mismo y de su espacio poético en manifestaciones especulares del sentir contemporáneo, en el cual el nihilismo evidencia la intimidad ya despojada de cualquier posible trascendencia.

La intimidad expuesta, la tendencia a un sufrimiento muy cercano al dolor de la existencia, poéticas que señalan la culpa y que encauzan rigurosas la imposibilidad de

realización plena en esta vida fueron trabajadas desde lugares de cercanía pero también de cuestionamientos. Se produjo en las poéticas de los creadores del siglo XX por un lado una apropiación de elementos útiles para trazar las reflexiones de sufrimiento, afecto, muerte y tiempo, y por el otro, se realizó un diálogo poético tenaz cuyo resultado son reconfiguraciones de temáticas, de poéticas y de posibles resoluciones a los problemas que no podían ser resueltos. La muerte, por ejemplo, es en Quevedo absoluta, su deseo de superarla a través del “polvo enamorado” todavía está restringido al sentimiento amoroso personal; al contrario, los poetas del siglo pasado, gracias a la influencia del pensamiento de Gracián, de Spinoza y de Nietzsche logran repensar la muerte como una zona de vitalidad y de aceptación, como un espacio de trascendencia no sólo espiritual, sino también físico. Cuando Quevedo desea que la muerte muera está latente una conciencia personal, mientras que Vallejo complejiza este mismo deseo al anular la culpa, al buscar la vida en la fraternidad humana, al encarar la muerte como algo cotidiano y al superarla con una vida vivida en plenitud.

Otro ejemplo del intercambio poético y temático es uno que constituye pensamiento transversal desde Quevedo hasta Vallejo: el del afecto; en el escritor barroco como medio para trascender lo metafísico, como una posibilidad de alojarse en lo físico, aunque fuese en la ceniza. Pero también como la posibilidad de revelar la intimidad, el dolor, la imposible resolución entre lo profano y lo sacro. Mientras que en Vallejo el afecto adquiere una dimensión extraordinariamente humana y trascendente que insufla aliento vital al cadáver hasta levantarlo, que vence a la muerte. La teoría del afecto en Quevedo retoma la antropología renacentista

quebrada por una conciencia del cuerpo y de la finitud; en Vallejo, en cambio, la teoría del afecto spinozista ilumina su poética.

Los poetas españoles e hispanoamericanos desde Darío hasta Neruda trabajan el estigma de un horizonte despojado de trascendencia divina y anegado de pulsión de muerte. El concepto de muerte es resignificado al invertir la simbología crística y otorgarle un sentido nuevo a la permanencia en la tierra. De igual manera, la condición humana de la culpa y el escarmiento quevedianos se invierten en los poetas del siglo pasado para fraguar una actitud vital que asume sus herencias pero que las trabaja, las contorsiona, las adecúa o las adapta a un confín de humanidad, de un presente y de una conciencia de lo terrenal.

Si en Quevedo la honestidad de su escritura se refleja en la forma misma que él le da y que considera es la pertinente para expresar una moral en medio de un espacio en el que abunda el *pathos*; en los escritores del Siglo XX se produce la necesidad de reformular el concepto de sinceridad en un contexto ordenador regido más bien por el *logos*. Para los poetas la sinceridad implica una imbricación del *pathos* y del *logos* porque la lealtad y el compromiso superan las dicotomías.

Las revelaciones que el Barroco dejó vislumbrar en medio de ese movimiento complejo de signos paradójicos e inasibles, de anamorfosis y elipsis, fueron retomadas por la vanguardia en una exploración del lenguaje como materia orgánica y viva. La lógica de Quevedo en su extraordinario uso de la lengua y sus formas, de la composición poética y sus secretos, su racionalidad, su conceptismo, su dominio de las posibles construcciones verbales hacen de él un autor que desafía a su lector. Esto significa que se produce un enfrentamiento en la lectura, y esta

provocación genera estímulo. Se forma un muy fecundo y extenso territorio de glosas, imitaciones, reescrituras, análisis y reflexiones, reformulaciones, etc. en escritores muy posteriores a Quevedo. Después de Quevedo hay en la lengua una invariable presencia de Quevedo.

En Darío se produce una tensión de tintes eróticos y espirituales que también Quevedo había sentido. La resolución de esta tirantez en ambos difiere notablemente: para el español, el horizonte cristiano todavía está sustentado por un universo simbólico que aunque debilitado, sostiene categorías metafísicas que en Darío no pueden resolverse; por lo tanto, el modernista realiza una reorganización simbólica que no puede sostenerse más allá de su propia creación poética; de ahí la pesadumbre ante la ruptura del signo místico; y de ahí también la conciencia conceptual y la musicalidad de sus composiciones verbales como un intento de crear correspondencias con el significado de las palabras y de tranquilizar las emociones descontroladas. El uso de la figura literaria poliptoton en Darío recuerda la gran herencia quevediana de la percepción del tiempo que se despliega en el pasado, el presente y el futuro apuntando siempre hacia la muerte; para Darío la escritura es el refugio artificial que lo oculta del fin. El temor ante la muerte, el conflicto del signo y la dual presencia divina: desacralizada y pública por un lado, y dolorida e íntima por el otro, producen en Darío un vacío que se extiende hacia una dimensión anímica interna que provoca ya no una multiplicidad del yo, como en Quevedo, sino rupturas íntimas que crean una imposibilidad de conocerse y que son mucho más dolorosas que el desgarrón afectivo de Quevedo. Darío, en suma, se identifica más con el Escarmentado quevediano que con el Discreto de Gracián.

Ya asumido el quiebre sígnico, los poetas de la generación del 27 se hallan confrontados ante la necesidad de reestructurar el universo modernista rubendariano y de adaptar los resabios de otras poéticas en aquello que denominaron la poesía de la sinceridad. Para García Lorca, Hernández, Machado, Larrea, Diego y Alberti la reconfiguración simbólica se invierte para hacer de lo material y de lo terreno sustancia trascendente. Esta visión permite que lo orgánico se perciba como un elemento vital no sólo de la escritura (cada palabra y cada signo tienen su valor y su importancia y el texto muere mutilado ante la supresión de alguno de sus componentes) sino de lo humano mismo, e incluso de los objetos; en este sentido, los poetas reflejan en sus creaciones la evolución biológica que nos conforma. Este nuevo horizonte impulsa a un uso de términos cristianos y religiosos que están, sin embargo, desprovistos de la sacralidad y de su significado original.

Otro elemento que Jiménez explora, y del que luego se apoderan los escritores de la generación del 27, es la certidumbre de que cada gesto nos cambia, de que no somos iguales dormidos o despiertos y de que al transitar una senda, algo nuestro se queda en la estela que imprimen nuestros pasos. Sobre esto escriben y analizan Larrea y Vallejo en la breve revista que dirigen.

La muerte como vitalidad halla su expresión más certera en la guerra civil. Ya antes de ella, influidos por una tradición española que destacó siempre la presencia de la muerte personificada en las cosas (incluso en el pincho de la barba, como lo menciona García Lorca), Hernández, García Lorca, Machado y Diego exploran las posibles manifestaciones de este constante tema hasta bordear la afirmación de que la intensidad de la vida permite sobrellevar la muerte; esto es

posible de analizar en los poemas de García Lorca y de Rafael Alberti a la muerte del torero Sánchez Mejías. Tan fuerte fue la búsqueda de vitalidad en la escritura y en lo cotidiano que ésta se desplazó incluso en la percepción de los cementerios, especialmente trabajada por Jiménez. Más adelante, y ya como testigo de la guerra, Vallejo lega dos testamentos poéticos que cambian la percepción de la muerte: que el afecto humano la puede vencer y que la vida de plenitud también la supera. Una atenta lectura de los sonetos amorosos de Quevedo permiten hallar una postura similar: el afecto sobrevive la muerte haciendo de ella una constancia amorosa.

Tanto Larrea como Diego exploran las vetas surrealistas en poemas de corte cubista que plantean el lenguaje como organismo vital, irreverente y al mismo tiempo, muy revelador. Diego utiliza hipérbolos para generar cierta deformación típica del surrealismo, mientras que Larrea dibuja un pueblo que no podemos hallar, que nunca está, que es elusivo como las distorsiones que produce el exilio.

La generación del 27 aportó además a las poéticas posteriores con la valorización del azar como generador de pensamiento creativo y vital. Influidos por Mallarmé hallaron en el caos un ordenamiento de las ideas y de la sociedad más humano y más sensible. Otro importante aporte fue el deseo de alcanzar una armonía colectiva, un cuerpo social que implicara una transformación de todos para todos y que, sin embargo, se ve brutalmente quebrada por la violencia que deben sufrir a causa de la guerra. En ella y por ella mueren García Lorca, Hernández y Machado. Y son estas tres grandes figuras las que inspiran a Neruda a escribir un ensayo sobre la muerte y sobre Quevedo.

Vallejo retomó de Quevedo el tópico de la muerte-viva y el que se funda en el deseo de que la muerte muera. Sin duda estas temáticas acercan a estos dos poetas que compartieron, a pesar de las grandes diferencias sociales entre ambos, fuerte revés en la vida, como la cárcel y el exilio. Vallejo trabajó los conceptos de las poéticas de Quevedo en base a la pasión y la inteligencia como alimento de lo que para Vallejo constituía la sinceridad. A partir de esta noción el poeta peruano piensa el afecto quevediano. Si el desgarrón afectivo que señala Dámaso Alonso en Quevedo es el vértice desde el cual emana la intimidad y el dolor casi existencial, el afecto es recogido por Vallejo como un residuo de lo racional para resignificarlo en la literatura y en sus poéticas y convertirlo en una energía pulsional que la economía productivista había intentado desplazar. El sentimiento es para Vallejo el reconocimiento del yo y, por ende, del otro y el otro constituye para Vallejo piedra angular de su poética. Influida por Spinoza y por Nietzsche, el afecto vallejianos se distingue por una anulación de las dicotomías y por el ejercicio de la virtud entendido como el acto de ejercer la potencialidad.

La mística vallejianos es consciente de la revalorización de la tierra, del órgano, de la evolución humana y deja de ser una “fábula mística” porque no puede comunicarse con Dios, para ser en plenitud una mística humana en la búsqueda de un diálogo con el otro y en el deseo de difundir un Nuevo Evangelio que no trasciende hacia el más allá, sino que se asienta en la tierra y en el afecto humano. El sufrimiento constituye para Vallejo asumir la humanidad y por lo tanto debe ser concebido como un elemento vital. En respuesta al “polvo enamorado” de Quevedo, Vallejo presenta el cadáver lleno de mundo, lleno de gente, como una consigna que

vence la muerte. En la materialidad quevediana y en lo metafísico vallejiano encontramos una transformación de ciertos conceptos que buscaban lo mismo: trascender la muerte.

Neruda y Borges encuentran en Quevedo una veta poética de diversa naturaleza: para el chileno el poeta español representa la autenticidad ante la muerte y el sufrimiento; Neruda retoma a Quevedo desde lo poético, pero también desde lo político y lo social: Quevedo denuncia la violencia. Neruda es quizá el más quevediano en temáticas y, luego de Darío, en filiación reconocida. Sus temas giran en torno al tiempo, a la muerte, a lo social y a la denuncia, exploran el amor y reutiliza imágenes de los poemas quevedianos. A partir de esas pinceladas, Neruda elabora otras renovadas y más cercanas, por el lenguaje, a su propio tiempo. Otro tópico explorado por Neruda en más de una ocasión es el que responde al poema “Desde la torre” de Quevedo, el poeta chileno realiza un contrapunto temático entre la imprenta quevediana y la tipografía moderna, ampliando el arco temporal sobre la difusión de la escritura y sobre el rol de la lectura. El gran aporte de Neruda, en sintonía con Quevedo, es el de dignificar lo simple, lo corriente y el de otorgar a la “cosa” una sustancia poética tal y como se lee en sus odas. Como lo mencioné, otro acercamiento relevante de Neruda es la reflexión poética sobre la violencia como un elemento que castra las palabras, que las mutila, las deforma y que convierte el lenguaje en una construcción sin sentido. Base de las reflexiones nerudianas se encuentra en las denuncias que realizó Quevedo y que le significaron cárcel y exilio. Para Neruda, Quevedo no es únicamente un poeta modélico que domina los

conceptos, las figuras y las imágenes, representa también una forma de vida, una actitud ante las vicisitudes y la conciencia respecto a la muerte.

El acercamiento de Borges es mucho más intelectual y racional en su lectura quevediana: extrae de ella los elementos que replican su amor por la lengua, por lo racional de la construcción poética y por el conceptismo más complejo. Borges expresa sobre la obra poética de Quevedo, lo que muchos críticos han mencionado respecto a la obra de Borges: si Quevedo es para letrados, Borges es para intelectuales. La obra de ambos poetas puede ser bastante hermética en la complejidad del uso de la lengua y de sus conceptos, muchas veces exigiendo al lector un conocimiento más detallado sobre ciertos tópicos. Para Borges, la utilización de versos o de imágenes que despiertan y alientan otras construcciones poéticas derivan en guiños a los precursores, en su caso particular, el verso quevediano “ y su epitafio la sangrienta luna” puede hallarse en ecos borgianos. Quevedo representa en Borges, el llamado de un inalterable camino hacia la lengua castellana. Gran admirador de la literatura inglesa, Borges se encuentra seducido por la construcción lógica del lenguaje español, gracias a sus lecturas, entre otras, de Quevedo y se decanta por una escritura en castellano.

La apropiación de una lectura personal de Quevedo alentó en Octavio Paz la autoproyección poética y respondió a la creación quevediana como un eco: reflejo de su propio posicionamiento en el canon literario. Simultáneamente, este diálogo deseado se materializó en la glosa contemporánea de poemas paradigmáticos de Quevedo revelando la intención de Paz de reconfigurar los poemas en variaciones modernas. De toda la obra poética analizada en este trabajo, la de Paz es quizá la

más especular en el sentido de apropiarse de la “voz” quevediana para reformularla en su propia resonancia y, al mismo tiempo, al carecer de una riqueza conceptual transformadora, la poesía quevediana de Paz está desprovista de una reflexión más audaz, creativa e interpeladora como la que presenta la obra García Lorca, Hernández, Vallejo o Larrea en su lectura de Quevedo. Para Paz, ciertos verbos quevedianos son recurrentes para poder expresar el vacío existencial del hombre moderno, por ejemplo “deshabitar”. Paz desea expresar, en la huella de Quevedo, el desconcierto del hombre ante el transcurso del tiempo y ante la certeza de la muerte.

La torre fue trabajada como símbolo transformado en las poéticas desde Quevedo hasta Pacheco. Si bien en Quevedo ésta representa la soledad y el aislamiento de todo aquello que representa lo mundano es también, paradójicamente, lugar de encuentros y de compañía: los libros y la lectura se convierten en espacio de diálogo que se despliega en intercambio: mirada/palabra, lectura/escritura, soledad/compañía, etc. En Darío la torre se transforma en un locus de opresión, donde se contrastan la belleza del marfil y la tentación seductora de la belleza que ahoga al poeta. Más adelante, en Pacheco, se produce una desintegración ante un reordenamiento paradigmático de la sociedad anclada en un espacio deshumanizado, tecnológico, artificial y postmoderno: la torre no es ni refugio ni peligrosa tentación porque ella no existe ya en el imaginario poético; es el anuncio de un quiebre en ciertas tradiciones poéticas y representa, en ruinas, la indiferencia del hombre ante el hombre.

En sus lecturas, aproximaciones o desencuentros, la poesía es para los creadores esa zona que permite encuentros articuladores de nuevas estructuras de

pensamiento, de nuevas formulaciones simbólicas, de esos posibles intercambios que se producen en el espacio poético, pero también es la reveladora de las consumaciones temáticas.

Si bien este trabajo se basó en un conjunto de escritores que podrían considerarse, parcial o por completo, herederos quevedianos, también es cierto que faltan algunos autores que hubieran enriquecido los diálogos poéticos presentados, por ejemplo Blas Otero o José Luis Hidalgo y, ante todo, un admirador de Quevedo y quizá un gran ausente en este trabajo, Miguel de Unamuno. También se pudo haber trabajado otros autores de la generación del 27 como Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre o Luis Cernuda o analizar el auto sacramental de Rafael Alberti *El hombre deshabitado* o su libro *Sobre los ángeles*, ya que ambas obras trabajan temas quevedianos, tal y como lo reconocen Calvo Carilla y Díez Revenga. Para otro ensayo quedará pendiente un diálogo entre Quevedo y un canon diferente: el de José Gorostiza, Martín Adán, Oliverio Girondo, entre otros. Aún más interesante sería trabajar a Quevedo con Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, María Virginia Estenssoro e incluso Alejandra Pizarnik. A pesar de los aportes de este texto, también es posible percibir aquello que pudo enriquecer mi escritura al trabajar autores menos apegados a la tradición literaria quevediana. Es evidente que este trabajo se hubiese enriquecido con la incorporación de poetas contemporáneos españoles y latinoamericanos que repiensen y trabajan a Quevedo en su escritura, pero en verdad excedía en mucho los límites de esta tesis.

De Quevedo pudieron haberse estudiado en diálogo con los poetas del siglo XX sus escritos festivos, celebratorios de lo escatológico y de lo monstruoso. Lo

satírico y celebratorio festivo revela un ordenamiento de la sociedad y una estructuración sobre el cuerpo que podría ser analizado junto a la exploración de fragmentaciones verbales en la vanguardia y desde aquello que constituye marginal en la lengua y en lo social.

Las categorías como la muerte, el tiempo y el lenguaje pueden promover estudios desde otras entradas teóricas. Por ejemplo desde el psicoanálisis o en las teorías freudianas y lacanianas. Seguro el aporte de una metodología menos tradicional hubiera encontrado otros posibles diálogos, encuentros o des/encuentros, manifestaciones poéticas entre Quevedo y los creadores del Siglo XX. También los temas del Barroco han surgido como excelentes objetos de estudio y podrían estudiárselos desde una impronta un poco más alejada de la primera mitad del Siglo XX y anclada en reflexiones de la postmodernidad.

A pesar de las carencias y otras posibilidades no abordadas, este trabajo se adhiere a una corriente viva y estimulante de estudios quevedianos en las poéticas del siglo XX como puede comprobarse en publicaciones de la revista *La Perinola* y en sus anejos, así como en los tratados monográficos que suscita la lectura de Quevedo.

El carácter complejo y polifacético de Quevedo y las reflexiones en torno a temas que nunca perderán relevancia y actualidad lo sitúan como un escritor que se ofrece a sí mismo para repensar conceptos tan ajenos a él como aquellos que surgen en nuestra sociedad contemporánea; o al revés, nuestro entorno nos lleva a reflexionar aquellos conceptos y términos que Quevedo planteó y que requieren una nueva configuración.

Bibliografía

- AA.VV. *Diccionario de Autoridades: Edición facsímil*. RAE. Madrid: Gredos, 1969.
Impreso.
- AA.VV. *Diccionario de la Real Academia Española*. RAE. Web. 15 octubre 2013.
- AA.VV. *Historia de la Literatura Española: Volumen II; Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- AA.VV. *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602) Otras revisiones: 1882 y 1909*. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 2004. Impreso.
- AA.VV. *Historia de la literatura alemana*. Trad. Manuel José González y Berit Balzer Haus. Crítica y Estudios literarios. Madrid: Cátedra 1991. Impreso.
- Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1963. Impreso.
- . *Vallejo: Ensayo de aproximación crítica*. Buenos Aires: Ediciones Front, 1958.
Impreso.
- Acereda, Alberto. “De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital.” *La Perinola*, 5. 2001. 11-23. Web. 15 de octubre 2013.
- Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.
- Aguirre, Raúl Gustavo. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 1983. Impreso.
- Alatorre, Antonio. *Cuatro ensayos sobre arte poética*. Serie trabajos reunidos 3. México: El Colegio de México, 2007. Impreso.
- Alberti, Rafael. *Verte y no verte*. Madrid: Cruz y Raya. Ed. del árbol, 1936. Impreso.

- . *Obras completas de Rafael Alberti I. Poesía, 1924-1967: Primeros Poemas. Marinero en tierra. La amante. Dos estampidas reales. El alba del alhelí. Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Verte y no verte. Entre el clavel y la espada. Pleamar. A la pintura. Poemas diversos. Poemas de punta del Este. Retornos de lo vivo lejano. Buenos Aires en tinta china. Ora marítima. Baladas y canciones del Paraná. Abierto a Todas horas. El matador. Poemas con nombre.* Ed. Aitana Alberti. Biblioteca de Autores modernos. Madrid: Aguilar, 1972. Impreso.
- . *Con los zapatos puestos tengo que morir. Oración a la Virgen de la Buena Leche. Vida de mi sangre. El poeta en la calle. Verte y no verte. De un momento a otro ...* Barcelona: Seix Barral, 2003. Impreso.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda: Interpretación de una poesía hermética.* Buenos Aires: Losada, 1940. Impreso.
- Alonso, Dámaso. *Poesía Española: Ensayo de métodos y límites estilísticos; Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo.* Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos. Madrid: Gredos, sf. Impreso.
- . *Ensayos sobre poesía española.* Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946 [1944 en España]. Impreso.
- . *Góngora y El Polifemo.* Madrid: Gredos, 2010. Impreso.
- . *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera).* Madrid: Aguilar, 1946. Impreso.
- Alonso, Martín. *Segundo estilo de Bécquer: (Ensayo biocrítico del poeta y de su época).* Madrid: Guadarrama, 1972. Impreso.
- Andreu Celma, José María. *Gracián y el arte de vivir.* Zaragoza: Institución Fernando el

- Católico (C.S.I.C.), 1998. Impreso.
- Arellano Ayuso, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1984. Impreso.
- . "Texto y sentido del Buscón" *Academia.edu*. Web. 15 octubre de 2013.
- . "Introducción al Buscón" *Biblioteca virtual Cervantes*. Web. 15 octubre de 2013.
- . Y Jean Canavaggio (eds.). *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo, Anejos de La Perinola, 5*. Pamplona: Eunsa, 1999. Impreso.
- . Y Victoriano Roncero (eds.). *Quevedo en Manhattan: Actas del Congreso Internacional, Nueva York, Noviembre, 2001*. Biblioteca Filológica Hispana / 71. Madrid: Visor, 2004. Impreso.
- Armas, Frederick A. De. *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Lewisburg, Penn: Bucknell University Press, 2004. Impreso.
- Ayala, Francisco y Jorge Luis Borges. "Quevedo: Personalidad e imagen" en *Historia y crítica de la literatura española: III; Siglos de oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico. Colec. Páginas de Filología. Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo), 1983. 552-557. Impreso.
- Bandera, Cesáreo. "El Buscón: entre la religión y la antropología" en *Quevedo en Manhattan: Actas del Congreso Internacional, Nueva York, Noviembre, 2001*. Ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. Madrid: Visor, 2004. P. 33-69. Impreso.
- Batllori, Miguel. *Gracián y el barroco*. Roma: Edizione di storia e letteratura, 1958. Impreso.

- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Ed. y trad. Enrique López Castellón.
Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*, London: Sage Publications, 1993
[1976]. Impreso.
- . *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. Trad. J. Enrique Ojeda. Torres Library of Literary Studies 4. New York: Eliseo Torres & Sons, 1976. Impreso.
- Benito-Vessels, Carmen. *La palabra en el tiempo de las letras: una historia heterodoxa*.
México D.F.: FCE, 2007. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999. Impreso.
- Bergamín, José. *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Taurus, 1959. Impreso.
- Beverley, John. *Barroco y literatura*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 2003. Impreso.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford U.P.,
1997. Impreso.
- Bodei, Remo. *La geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. Trad. Isidro Rosas. México D.F.: FCE, 1995. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1969. Impreso.
- . *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1925. Impreso.
- . *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976. Impreso.
- . *El Hacedor*. Barcelona: Debolsillo, 2012. Impreso.
- . *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

- . *Obra poética*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- . *Obra poética, 2*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Brémond, Henri. *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos, 1947. Impreso.
- Calvo Carilla, José Luis. *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. Valencia: Pre-Textos, 1992. Impreso.
- Cardwell, Richard A. "Máscaras poéticas y suplementos psicológicos en dos poemas del Romancero gitano." *Poesía española del siglo XX: Y la tradición literaria*. Ed. Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter. Birmingham: The University of Birmingham Press, 2003. 16-32. Impreso.
- Carilla, Emilio. *El barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1969. Impreso.
- . *Quevedo*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1949. Impreso.
- Castro, Américo. "Escepticismo y contradicción en Quevedo" *Francisco de Quevedo*. Gonzalo Sobejano. Serie El escritor y la crítica. Persiles 108. Madrid: Taurus, 1978. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas Martín de Riquer. Barcelona: Juventud, 2003. Impreso.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Charles Sieber. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- . *Novelas ejemplares II*. Ed. Harry Charles Sieber. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . *Viaje del Parnaso*. Ed. Miguel Herrero García. Clásicos Hispánicos. Serie Iv. Ediciones Anotadas, Vol. 5. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas. Csic. Instituto Miguel De Cervantes, 1983. Impreso.

- Chung, Kyung-Won. "El Siglo de Oro visto por Borges." *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López. Vol. 1. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002. 2004. 525-536. Impreso.
- Coke-Enguíanos, Mervyn. "Rubén Darío Encounters Quevedo." *Hispanofilia : Literatura – Ensayos*. No 93. Mayo 1988. North Carolina: Chapel Hill. 47-57. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994. Impreso.
- Correa Rodríguez, Pedro. "Octavio Paz y Quevedo: La huella de un clásico." *Tonos: Revista Electrónica de Filología*. No 9. Junio 2005. Web. 15 octubre 2013.
- Cortínez, Carlos. *Con Borges (texto y persona)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1988. Impreso.
- Coyné, André. *César Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968. Impreso.
- Crosby, James O. *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*. Rochester, NY, USA: Tamesis Books, 2005. Impreso.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Ed. Ángel D'Ors y Alicia García Navarro de D'Ors. Madrid: Tecnos, 2002. Impreso.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Impreso. ---. *Historia de mis libros*. Web. 15 octubre 2013.
- De Certeau, Michel. *Historia y psicoanálisis: Entre ciencia y ficción*. Trad. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1986. Impreso.

- . *La debilidad de creer*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz, 2006. Impreso.
- . *La fábula mística: siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2004. Impreso.
- Del Río Parra, Elena. *Una era de monstruos: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Biblioteca Áurea Hispánica, 27. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2003. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Trad. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Impreso.
- . *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- . *Spinoza: Filosofía práctica*. Colección Fábula. Barcelona: TusQuets, 2001. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Surcos 31. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- . *Adieu to Emmanuel Levinas*. Trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Stanford: Stanford U. P., 1999. Impreso.
- Descartes, Rene. *Discurso del método. Tratado de las pasiones del alma*. Intr. Miguel Ángel Granada. Barcelona: Planeta, 1983. Impreso.
- Diego, Gerardo. "Amor (Tiempo II de la Fábula de Equis y Zeda)." *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Temas de España 13. Madrid: Taurus, 1979. p. 394-396. Impreso.
- . *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Temas de España 13. Madrid: Taurus, 1979. Impreso.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del Siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)." *La perinola*. Web. 15 de octubre 2013.

- Enjuto Rangel, Cecilia. *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Purdue Studies in Romance Literatures 50. West Lafayette: Purdue University Press, 2010. Impreso.
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: PLV Editor, 1973. Impreso.
- Espinosa Medrano, Juan de (El lunarejo). *Apologético*. Sel. y pról. Augusto Tamayo Vargas Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. Impreso.
- Ettinghausen, Henry. "Quevedo neoestoico." Anejos de *La Perinola*, 21. Pamplona: Eunsa, 2009. Impreso.
- , Karl A. Blüher y José María Balcells. "El neoestoico"
Historia y crítica de la literatura española: III; Siglos de oro: Barroco. Ed. Francisco Rico. Col. Páginas de Filología. Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo), 1983. 557-566. Impreso.
- Ferber, Michael. *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Impreso.
- Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española: La muerte como la amada*. Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos. Madrid: Gredos, 1971. Impreso.
- Flores, Juan de. *Grisel y Mirabella*. Madrid: RAE, 1954. Impreso.
- Forster, Ricardo. *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F.: Siglo XXI, 1968. Impreso.
- Franco, Jean. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge University Press, 1976. Impreso.

- Frank, Waldo. *España vírgen*. Buenos Aires: Losada, 1958. Impreso.
- Galván, Luis. “Meditación y seilología en Heráclito Cristiano, de Quevedo.” *Eros divino : Estudio sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 163-192. Impreso.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recop. y notas Arturo del Hoyo. Prol. Jorge Guillén. Epíl. Vicente Aleixandre. 5ª. Ed. Madrid: Aguilar, 1963. Impreso.
- . *Libro de Poemas. Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. Odas. Llanto por Sánchez Mejías. Bodas de sangre. Yerma*. Salvador Novo (prol.) México D.F. : Porrúa, 1994. Impreso.
- Garrote Bernal, Gaspar. “Para la salcedocoronelización de la *Fábula de Equis y Zeda*.” *Cuadernos de Filología Hispánica*, 2007, 25, 83-103. Web. 15 octubre 2013.
- Glaser, Hermann (ed.) *The German Mind of the 19th Century: A Literary and Historical Anthology*. New York: Continuum, 1981.
- Gomes, Miguel. “La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz.” *La Perinola*, 5, 2001. 125 – 145. Web. 15 octubre 2013.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- . *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Índice, 1923. Impreso.
- . *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 2000. Impreso.
- Gonzáles, Mirta Aurora. *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*. American University Studies Series II: Romance Languages & Literature. New

- York: Peter Lang Publ., 1993. Impreso.
- González Vigil, Ricardo. "El Evangelio de César Vallejo." *Hofstra Hispanic Review*. Vol. 4 # 10/ Primavera 2009. 7-23. Impreso.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Arturo del Hoyo (ed.) Madrid: Aguilar, 1969. Impreso.
- Große, Wilhalm y Ludger Grenzmann. *Klassik Romantik*. Geschichte der deutschen Literatur 2. Stuttgart: Klett Verlag, 1991. Impreso.
- Guillén, Jorge. "Quevedo" *Francisco de Quevedo*. Serie El escritor y la crítica. Persiles 108. Madrid: Taurus, 1978. 34-35. Impreso.
- Gutierrez, Carlos. M. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. PSRL, 32. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. Impreso.
- . (coord.) "Quevedo en los poetas norteamericanos." *La Perinola* No 15, 2010. Web. 15 octubre 2013.
- . (coord.) "La recepción de Quevedo (1645-2010)." *La Perinola* No 15, 2011. Web. 15 de octubre de 2013.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. México D.F.: FCE, 1983. Impreso.
- Hardison Jr., O.B. "Binding Proteus: An Essay on the Essay." *Essays on the Essay*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1989. Impreso.
- Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Trad. David Romano. Madrid: Tecnos, 2002. Impreso.
- Hernández Miguel. *Poesías completas*. Ed., intr. y notas Agustín Sanchez Vidal. Biblioteca de autores modernos. Madrid: Aguilar, 1979. Impreso.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. René de Costa. Letras Hispánicas 133. México D.F.: REI, 1997. Impreso.

Huerta, David. "La querrela hispánica de Borges." *Letras Libres*. No 8, agosto 1999.

Impreso.

---. "El arcabucero y el comisario / Notas en torno a Borges y Cervantes." Conferencia en el Instituto Cervantes en Berlín. 18.10.2005. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* Web. 15 octubre 2013.

Jammes, Robert. *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Trad. Manuel Moya. Madrid: Castalia, 1987. Impreso.

Jauralde Pou, Pablo. "Quevedo." *Historia y crítica de la literatura española: III; Siglos de oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico. Colección Páginas de Filología. Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo), 1983. 534-551. Impreso.

Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado: con un apéndice de textos inéditos*. Ed. Antonio Sánchez-Barbudo. Textos hispánicos modernos 6. Barcelona: Labor, 1970 [1917]. Impreso.

---. *Poesías últimas escogidas (1881-1958)*. Ed. A. Sánchez Romeralo. Madrid: Espasa Calpe, 1952. Impreso.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México D.F.: Colegio de México, 1978. Impreso.

Juan de la Cruz, San. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.

Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.

Kelley, Emilia Navarro de. *La poesía metafísica de Quevedo*. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega 155. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.

La Perinola: Revista de investigación quevediana. Griso: Universidad de Navarra. No 1-

No 20. Ignacio Arellano (director).

No 2 «Ideologías del Barroco: Quevedo entre sus contemporáneos.» Coord. Lía Schwartz. 1998.

No 9 «La imagen de la mujer y el amor en Quevedo.» Coord. Fernando Plata Parga
Homenaje a Fernando Lázaro Carreter. 2005.

No 13 «Quevedo en la Nueva España.» Coord. Arnulfo Herrera. 2009.

No 14 «Quevedo y la crítica norteamericana.» Coord. Julián Olivares. Homenaje a
James O. Crosby. 2010.

No 15 «La recepción de Quevedo (1645-2010).» Coord. Carlos M. Gutiérrez.
2011.

Láin Entralgo, Pedro. *La memoria y la esperanza: San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno*. Madrid: Real Academia Española, 1954.
Impreso.

Langenbucher, Wolfgang. *Panorama de la literatura alemana*. Intr. Frank Auerbach. Trad.
Nélida Mendilaharsu de Machain. México D.F.: Hermes, 1974. Impreso.

Larrea, Juan. *A Tooth for a Tooth: Selected Poems of Juan Larrea (1925-1932)*. Trad. e intr.
David Bary. Lanham: University Press of America, 1987. Impreso.

Láscaris Comneno, Constantino. “Senequismo y agustinismo en Quevedo” *Revista de Filosofía* IX, Madrid, 1950. 461-485. Impreso.

Le Bouhellec, Laurence. “El pliegue. Lo barroco. Visibilidad y enunciabilidad transhistórica desde Deleuze.” *Barroco y cultura novohispana : Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, Barroco y procesos culturales: Cultura Novohispana*. Coord.

- Marcelina Arce Sáinz, Jorge Velázquez Delgado y Gerardo de la Fuente Lora.
Colección Miradas del Centauro. México D.F.: Ediciones Eón y
Universidad de Puebla, 2010. Impreso.
- Levisi, Margarita. “La expresión de interioridad en la poesía de Quevedo” *MLN* 88 No 2,
1973. 355-365. Impreso.
- Lida, Raimundo. *Letras hispánicas: Estudios, esquemas*. México D.F.: FCE, 1958.
Impreso.
- Long, William. *English Literature: Its History and Its Significance for the Life of the
English-Speaking World*. Boston: Ginn and Company, 1909.
- López Estrada, Francisco. “Quevedo y la *Utopía* de Tomás Moro” *AIH. Actas II (1965)*.
Centro Virtual Cervantes. Web. 15 de octubre 2013.
- López-Soria, José Ignacio. “El no-saber.” *Aproximaciones a César Vallejo. Tomo II*.
Ed. Ángel Flores. Nueva York: Las Américas, 1971. Impreso.
- Lukács, György. *El alma y las formas. Teoría de la novela: un ensayo histórico sobre las
formas de la gran literatura épica*. Barcelona: Grijalbo, 1985. Impreso.
- Machado, Antonio. *Obras: Poesía y Prosa*. Ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre.
Buenos Aires: Losada, 1964. Impreso.
- Machado, Antonio. *Poesías Completas: Soledades / Galerías / Campos de Castilla...*
Ed. Manuel Alvar. Apd. Ma. Pilar Celma. Colección Austral. Madrid: Espasa
Calpe, 2005. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. *Antología*. Colección Visor de Poesía. Vol. XIV. Pról. José Lezama
Lima. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971. Impreso.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre: Y otros poemas*. Sevilla: Alfar, 2003.

Impreso.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*.

Barcelona: Editorial Ariel, 1975. Impreso.

Marcilly, Charles. "La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo." *Francisco de Quevedo*. Ed. Gonzalo Sobejano. Serie El escritor y la crítica. Persiles 108.

Madrid: Taurus, 1978. 71-85. Impreso.

Marín, Paola. "Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor."

Cincinnati Romance Review 32 (Fall 2011): 55–69. Web. 15 de octubre 2013.

Martí, José. *Escenas norteamericanas y otros textos*. Sel., pról. y notas Ariela Schnirmajer.

Buenos Aires: Corregidor, 2010. Impreso.

Masters, Lee. *Spoon River Anthology*. London: Dover, 1992. Impreso.

Matamoros, Blas. "Borges en el espejo de Quevedo." *Cine y Letras*. 29 de mayo 2009.

Web. 15 de octubre 2013.

Moore, Roger. *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*. York: York Press, 1977.

Impreso.

Naharro Calderón, José María. *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón*

Jiménez. Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.

---. (Ed.) *El exilio de las Españas de 1939 en las América: "¿Adónde fue la canción?"*

Barcelona: Anthropos, 1991. Impreso.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España renacentista*.

Madrid: Gredos, 1997. Impreso.

Nardoni, Valerio. "El tiempo de la piedad: Para una aproximación al Heráclito Cristiano,

de Francisco de Quevedo.” *Eros divino: Estudio sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 135-162. Impreso.

Neruda, Pablo. *Viaje al corazón de Quevedo*. Web. 15 octubre 2013.

---. *España en el corazón. Himno a las Glorias del Pueblo en la Guerra*. Sevilla: Renacimiento, 2004. Impreso.

---. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. México D.F.: Nueva Biblioteca EDAF, 2009. Impreso.

---. *Los versos del capitán*. Santiago: Pehuén Editores, 2005. Impreso.

---. *Cien sonetos de amor*. Debolsillo. México D.F.: Random House Mondadori, 2004. Impreso.

---. *Odas elementales*. Barcelona: Seix Barral, 1980. Impreso.

---. *Nuevas odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 2006. Impreso.

---. *Memorial de Isla Negra*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.

---. *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 2000. Impreso.

---. *Las piedras del cielo*. Buenos Aires: Losada, 1970. Impreso.

---. *Jardín de invierno : Obra póstuma*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *Die Fröhliche Wissenschaft*. München: Goldmann, 1959.

---. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.

---. *Escritos sobre retórica*. Ed. y trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Clásicos de la Cultura : 14. Madrid: Editorial Trotta, 2000. Impreso.

Olivares, Julián (ed.). *Eros divino: Estudios sobre la poesía religiosa Iberoamericana del Siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. Impreso.

- . *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo : Estudio estético y existencial*. Madrid: Siglo XXI, 1995. Impreso.
- . “La poesía amorosa de Francisco de Quevedo.” Web. 15 de octubre 2013.
- Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Buenos Aires: Del Sol, 1986. Impreso.
- . “Cien años de Vallejo.” *Inti: Revista de literatura hispánica*. Vol 1 No 36. Article 3. Providence, 1992. Web. 15 de octubre 2013.
- . *César Vallejo y la Guerra civil española*. Instituto Vallejano. BYU, s/f. Web.
- Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1928. Impreso.
- . *La voluntad del Barroco*. Web. 15 de octubre 2013.
- Osorio T., Nelson *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. *Los elementos de la noche*. México D.F.: Era, 2000. Impreso.
- . *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1977. Impreso.
- . *En resumidas cuentas : Antología*. Ed. Hernán Sánchez Martínez de Pinillos. Madrid: Visor, 2004. Impreso.
- . *La edad de las tinieblas : Cincuenta poemas en prosa*. México D.F.: Era, 2009. Impreso.
- Paoli, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Università Degli Studi Di Firenze. Facoltà Di Magistero, Instituto Ispanico. Messina: Casa Editrice D’Anna, 1981. Impreso.
- . “Observaciones sobre el Indigenismo de César Vallejo.” *Iberoamericana* Vol. XXXVI, No 71. Abril-junio 1970. 341-344. Impreso.

- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura 1480-1680*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.
- Paz, Octavio. *Reflejos: réplicas; (Diálogos con Francisco de Quevedo)*. Madrid: Ediciones La Palma, 1996. Impreso.
- . *Obras completas XI. Obra poética I (1935-1970)*. México D.F.: FCE, 1997. Impreso.
- . *Obras completas XII. Obra poética II (1969-1998)*. México D.F.: FCE, 2004. Impreso.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Peinado Elliot, Carlos. “Entre el barroco y la vanguardia. La Fábula de Equis y Zeda de G. Diego.” *Philologia Hispalensis* 20 (2006). 175-204. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad Secretariado de Publicaciones, 1979 Impreso.
- . “Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 15 de octubre 2013.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía amorosa*. Ed. José María Blecua. Biblioteca Anaya Serie “Textos Españoles” 58. Salamanca: Anaya, 1965. Impreso.
- . *Poesía original completa*. Ed. José María Blecua. Barcelona, Planeta, 1963. Impreso.
- . *Poesía moral (Polimnia)*. Ed. Alfonso Rey. Madrid: Támesis, 1999. Impreso.
- . *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Anejos de *La Perinola*, 22. Pamplona, Eunsa, 2012. Impreso.
- . *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*, Enrique Moreno Castillo (ed.). Anejos de *La Perinola*, 25. Pamplona: Eunsa, 2012. Impreso.
- . *Sueños y discursos*. Ed. James O.Crosby. Madrid: Castalia, 1993. Impreso.
- . *Los sueños*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.

- . *Obras Completas. Tomo I Obras en Prosa*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1961. Impreso.
- . *Defensa de Epicuro contra la común opinión*. Ed. y comentarios Eduardo Acosta Méndez. Clásicos del Pensamiento : 15. Madrid: Tecnos, 2001. Impreso.
- . *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- . *Historia de la vida del Buscón*. Ed. Antonio Rey Hazas. Madrid: SGEL, 1982.
- R. de la Flor, Fernando. *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Colección Metròpoli : 7. Biblioteca Nueva, 1999. Impreso.
- . *Barroco: representación e ideología en el mundo Hispánico 1580-1680*. Colección Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- . "On the Notion of a Melancholic Baroque." *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Ed. y Trad. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. 3-19. Impreso.
- Ranciére, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante editorial, 2006. Impreso.
- . *The Politics of Aesthetics*. Trad. Gabriel Rockhill. Epil. Slavoj Zizek. London: Continuum, 2004. Impreso.
- Ribas Massana, Albert. *Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la antigüedad a la edad moderna*. Barcelona: Destino, 1997. Impreso.
- Richter, Jean Paul. *Primera Pieza Floral: Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Cosmos, diciendo que no hay Dios*. Web. 15 octubre 2013.

- Rimbaud, Arthur. *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters*. Trad. Wallace Fowlie. Chicago: The University of Chicago Press, 1966. Impreso.
- Rivers, Elias L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*. Anejos de *La Perinola*, 3. Pamplona, Eunsa, 1998. Impreso.
- Rogers, Pat (Ed.) *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1987. Impreso.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. Urbana: University of Illinois Press, 1985. Impreso.
- Roncero, Victoriano y J. Enrique Duarte (eds.) *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Anejos de *La Perinola*, 12. Pamplona, Eunsa, 2002-2003, 2 vols. Impreso.
- Rozas, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro: Textos y documentos seleccionados y ordenados por Juan Manuel Rozas*. Colección Bella Bellatrix. Madrid: Istmo, 1986. Impreso.
- Rubert de Ventós, Xavier. *El laberinto de la hispanidad*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Salinas, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica: Del "Cantar del Mio Cid" a García Lorca*. Ed. y pról. Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1961. Impreso.
- . *La poesía de Rubén Darío: Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada, 1957. Impreso.
- . *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Intr. Jorge Guillén. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1966. Impreso.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz

- Casanova. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Sánchez M. de Pinillos, Hernán. “Cuerpo enfermo de tiempo: La poesía metafísica y satírica De Quevedo.” *El cuerpo enfermo en la literatura hispánica*. Ed. de J. Pérez Magallón, R. de la Fuente Ballesteros y K. M. Sibbald. Valladolid: Universitas Castellae, 2005. 175-198. Impreso.
- . “Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo.” *La Perinola* 9 (2005). P. 183-213. Impreso
- . “Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema de Quevedo.” *Romanische Forschungen* 103.4 (1991). 402-424. Impreso.
- . “Un nuevo estado de conciencia: La interioridad vacía en el soneto “!Ah de la vida!” de Quevedo.” *Revista de Estudios Hispánicos* 24 (1997). 37-55. Impreso.
- . “<<Vive para ti solo si pudieras>>: Un ejercicio en egoísmo moral (Francisco de Quevedo.” *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Universidad de Alcalá, 1996. 1463-1469. Impreso.
- . “Antropología y teoría de la lectura en Quevedo (en torno a “Retirado en la paz de estos desiertos”).” *eHumanista*. Vol.19, 2011. 462-488. Impreso.
- . “La ética y estética del *Advertimiento* en la obra de Quevedo.” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol 30, 2012. 223-243. Impreso.
- . “Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (Reflexiones en torno a Las tres musas, 222).” *Eros divino : Estudio sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 193-224. Impreso.
- . “El Salmo XVI del Heráclito Cristiano de Quevedo: Una lectura interpretativa e

- intertextual del soneto.” *Studi ispanici* n° 3 (1991-1993). 19-48. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Colección Tierra Firme.
México D.F.: FCE, 1987 [1969]. Impreso.
- Schwartz, Lía. “De la excelencia del discurso figurado: Borges admirador de la metáfora quevediana.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 1999. Web. 15 de octubre 2013
- Serrano Plaja, Arturo. *España en la Edad de Oro*. Buenos Aires: Atlántida, 1944. Impreso.
- Smith, Paul Julian. *Quevedo en el Parnaso. Contexto alusivo y teoría literaria en la lírica amorosa*. Web. 15 de octubre 2013.
- Snell, Ana María. *Hacia el Verbo: Signos y Transignificación en la Poesía de Quevedo*.
Tamesis Books Limited, 1981. Impreso.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero Sueño y otros poemas*. Aulaatlántica. México D.F.:
FCE, 2006. Impreso.
- Sobejano, Gonzalo (ed.) *Francisco de Quevedo*. Serie El escritor y la crítica. Persiles 108.
Madrid: Taurus, 1978. Impreso.
- . *Imanencia y trascendencia en poesía: (de Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*.
Salamanca: Almar, 2003. Impreso.
- . *Nietzsche en España, 1890-1970*. Madrid: Gredos, 2004. Impreso.
- Spadaccini, Nicholas y Luis Martin-Estudillo (Eds.) *Hispanic Baroques : Reading Cultures in Context*. Hispanic Issues : 31, Nashville: University of Vanderbilt Press, 2005. Impreso.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Intr. y trad. Vidal Peña. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Stanton, Anthony. “Octavio Paz, lector de Quevedo.” *Más allá del litoral*. Ed. Enrique

- Hülsz Diccona y Manuel Ulacia. México D.F.: UNAM, 1994. 179-85. Impreso.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia : Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D.F. : FCE, 1985. Impreso.
- Swansey, Bruce. *Barroco y Vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán*. Anejos de *La Perinola*, 19. Pamplona, Eunsa, 2008. Impreso.
- Tierno Galván, Enrique. "Quevedo." *Francisco de Quevedo*. Serie El escritor y la crítica. Persiles 108. Madrid: Taurus, 1978. 29-33. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, 1991 [1977]. Impreso.
- Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Impreso.
- Valverde Villena, Diego. "Aproximaciones al nieto de Quevedo." Web.15 octubre 2013.
- Vallejo, César. *Poesía Completa*. Ed. Juan Larrea. Madrid: Barral Editores, 1978. Impreso.
- . *Obra poética*. Ed. y coord. Américo Ferrari. Vol. 4 Archivos ALLCA. Ed. Universidad de Costa Rica, 1996. Impreso.
- . *Poemas completos*. Intr., ed. y notas Ricardo González Vigil. Lima: Copé, 2005. Impreso.
- . *Obras esenciales*. Sel., pról. Y cron. Ricardo Silva-Santesteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004. Impreso.
- . *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1991.
- . y Juan Larrea. *Revista Favorables Paris Poemas*. Impreso.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica : (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Colección Tierra Firme. México D.F.: FCE, 1995. Impreso.

- Vidal, Hernán. "Aesthetic Categories as Empire Administration Imperatives: The Case of the Baroque." *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Ed. Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. 20-51. Impreso.
- Villanueva, Darío. *La poética de la lectura en Quevedo*. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.
- Vossler, Karl. *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cruz y Raya, 1934. Impreso.
- Walters, D. Gareth. *Francisco de Quevedo, Love Poet*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1985. Impreso.
- Wardropper, Bruce W. "Preliminar: Temas y problemas del Barroco español." *Historia y crítica de la literatura española: III; Siglos de oro: Barroco*. Ed. Francisco Rico. Colec. Páginas de Filología. Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo), 1983. 5-48. Impreso.
- Wu, Duncan. *Romanticism: An Anthology*. 4a ed. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: TusQuets, 1976. Impreso.
- . *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Edhasa, 2002. Impreso.
- Ynduraín, Francisco y Marciano Martín Pérez. *Quevedo: Aproximación a su religiosidad*. Burgos: Publicaciones del Norte de España, 1980. Impreso.

Notas

¹ “Memoria Inmortal de Don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión”, es el soneto 223 de Elogios, Epitafios, Túmulos de la edición de la *Poesía original completa* de José Manuel Blecua. Esta es la edición que se utiliza para toda la poesía de Quevedo citada en este trabajo. El soneto completo de Quevedo está transcrito en esta nota.

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

Borges retomaría este soneto tres siglos más tarde para glosarlo no con la figura central del duque, sino con la del mismo Quevedo:

Caminas por el campo de Castilla
y casi no lo ves. Un intrincado
versículo de Juan es tu cuidado

y apenas reparaste en la amarilla

puesta de sol. La vaga luz delira
y en el confín del Este se dilata
esa luna de escarnio y de escarlata
que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
memoria de algo que fue tuyo empieza
y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando triste,
sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

² Éste es el fragmento de la carta:

Como V. Majestad sabe, para el negocio de don Francisco de Quevedo fue necesario que el duque del Infantado, siendo íntimo amigo de don Francisco de Quevedo (como él lo dijo a V. Majestad y a mí), fue necesario que [sic] que le acusase de infiel, y enemigo del gobierno y murmurador de él, y últimamente por confidente de Francia y correspondiente de franceses. . . (63).

³ En la prosa, por ejemplo, vale el análisis de Mirta Arurora González *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*.

⁴ También en Dámaso Alonso, por ejemplo 528-529.

⁵ Todas las citas de este párrafo son de la antología *Francisco de Quevedo*, edición de Gonzalo Sobejano. Los ensayos son de Dámaso Alonso, “La angustia de Quevedo” 17-22 y de Jorge Luis Borges, “Quevedo” 23-28.

⁶ “Un nuevo estado de conciencia: la interioridad vacía en el soneto “¡Ah de la vida!” de Quevedo”. Volveré a este artículo más adelante.

⁷ Agradezco a Maggy L. Rodríguez la generosidad de llamar mi atención sobre Vives como precursor de Gracián, y de subrayar la importancia que el Renacimiento otorga al autoconocimiento como una senda que permite analizar lo que devendrá en intimidad.

⁸ Esto lo desarrollo más ampliamente en el acápite de Vallejo y los poetas españoles frente a la muerte.

⁹ Esta admonición ha mantenido su esencia en las variantes que de ella hicieron Goethe, Nietzsche, Kafka, como seguramente muchos otros autores.

¹⁰ Ver Maravall 58.

¹¹ “. . . <<en Quevedo está todo: el político, el moralista, el escritor de la decadencia, pero también el conceptista, el surrealista, el romántico y el existencialista>>. . .” (Pedro Sáinz Rodríguez en Calvo Carilla 40).

¹² Es, en efecto, el “exterior sin interior” que Deleuze describe como elemento de la construcción del pliegue en esta “función operativa” (3) que es el Barroco.

¹³ Huidobro es un claro ejemplo de la fragmentación de las palabras, Vallejo también las desarticula desde muy pronto, por ejemplo en *Trilce*.

¹⁴ Ver por ejemplo el clásico estudio de Maravall.

¹⁵ Ver la introducción de Luisa López-Grigera de la edición Castalia.

¹⁶ Ver por ejemplo *Barroco y modernidad* de Irleamar Chiampi.

¹⁷ En la obra de Juan de Flores, Torrellas sufre torturas, para finalmente ser víctima del canibalismo de Brazaida y otras mujeres de la corte.

¹⁸ Ver, por ejemplo, el tercer capítulo “Las incursiones políticas del gramático Nebrija y el don de la palabra en la ficción del Siglo XV”, del libro de Carmen Benito-Vessels, *La palabra en el tiempo de las letras: Una historia ortodoxa*.

¹⁹ Por ejemplo en los estudios de De Certeau en *La fábula mística*.

²⁰ Se trata del mismo vacío que encuentra Foucault en el cuadro de *Las Meninas* de Velásquez:

Pero allí, en esta dispersión [de elementos, rostros, gestos, etc.] que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta – de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo- ha sido suprimido (25).

²¹ Ver por ejemplo, *La teoría de la novela* de Georg Lukacs.

²² Ver por ejemplo John Beverley *Barroco y Literatura*. Al recuperar el trabajo de Maravall, Beverley se refiere al barroco como una “modernidad propiamente hispánica” (8). A pesar de que hoy en día se discute sobre la transición del uso del término “España de la edad moderna temprana” (Early modern Spain) en detrimento del clásico Siglo de Oro” (ver por ejemplo el artículo de Margaret R. Greer en PMLA), no se puede pensar en todos los poetas de esa época como poseedores de elementos literarios que los acercan en cuanto a temática y forma con la poesía moderna. Para Dámaso Alonso son Lope de Vega y Quevedo los más cercanos al sentir del hombre moderno, siendo el último, el que verdaderamente demuestra una vibración angustiada, similar al existencialista y nihilista del hombre del

siglo XX. En todo caso, la discusión entre los académicos, permite vislumbrar la importancia de este periodo histórico como un momento de profundos cambios en el tejido de la sociedad y sus manifestaciones culturales.

²³ Otro ejemplo quevediano de interioridad a través de la voz narrativa, se encuentra en el prólogo a “La Muerte”, cuando, desterrado, preso y “vencido de la imaginación”: “me dejé caer tan postrado con el dolor. . . que ni sé si desmayé advertido o escandalizado”, lo cual para Crosby es una señal de trauma emocional, de depresión (72).

²⁴ *La anatomía de la influencia* es la última publicación de Harold Bloom, que puede considerarse un testamento literario. “Simplificándolo al máximo, la influencia poética es un mecanismo que explica el proceso histórico de creación literaria, que Bloom caracteriza como una batalla formidable que los grandes creadores literarios de cada era se ven obligados a entablar con sus precursores, a fin de liberarse de la agónica influencia que ejercen sobre ellos los gigantes que los antecedieron.”

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Seguire/leyendo/mientras/quede/soplo/vida/elpepicul/20110904elpepicul_1/Tes

²⁵ Ver el ensayo de Raimundo Lida “Quevedo, Lipsio y los Escalígeros” en *Letras Hispánicas*. En realidad la polémica iba mucho más allá de la mera preferencia literaria, sin embargo que sirva como ejemplo para destacar la importancia y el impacto que tenía el conocimiento de la literatura Antigua.

²⁶ Concepto analizado por Felicidad Buendía (953) en el prólogo a las obras filosóficas de Quevedo.

²⁷ Si bien Quevedo edita las obras de Fray Luis de León para respaldar sus críticas frente al culteranismo, no deja de ser notoria la influencia no ya sólo del estilo de su antecesor, sino también del contenido.

²⁸ La traducción de Moro fue realizada por Jerónimo de Medinilla y Porres, impresa en Córdoba el año 1637. El original de Moro fue publicado en Lovaina en 1548 en latín, lo cual limitaba al texto a un público erudito y de limitado acceso, puesto que para entonces las lenguas vernáculas ya estaban asentadas en Europa. El interés de Quevedo por este texto está analizado en base a las notas y apuntes que realizó el escritor español en su propio ejemplar del libro de Moro, ahí se distingue su inclinación por la política, la formación social de España y su integridad. Ver el artículo de Francisco López Estrada que analiza al Quevedo lector en base a este ejemplar comentado.

²⁹ En el artículo de Dámaso Alonso “Rubén Darío el bueno.”

³⁰ Más adelante volveremos a esta acepción, puesto que en Quevedo se produce una conjunción somática muy fuerte entre cuerpo y alma, algo que más tarde recuperará César Vallejo.

³¹ Ver por ejemplo el artículo “La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo” de Margarita Levisi.

³² Las afinidades poéticas a través de la sensibilidad de otros lectores parecen unir a Quevedo y Vallejo más de una vez. José Bergamín y Gerardo Diego publicaron en España la segunda edición del poemario *Trilce* de César Vallejo en 1930. Bergamín fue además un gran estudioso quevediano.

³³ El análisis de este soneto se basa casi íntegramente en el ensayo “Un nuevo estado de conciencia” de Hernán Sánchez M. de Pinillos (ver bibliografía).

³⁴ El ensayo de Raimundo Lida “Cartas de Quevedo” en *Letras Hispánicas* aborda el estudio de la correspondencia entre Quevedo y Justo Lipsio.

³⁵ Lía Schwartz se refiere a contradicción y paradoja, Paul Julian Smith menciona más bien la tensión (en Rivers 20-21).

³⁶ Ver el ensayo de Dámaso Alonso sobre la estilística en *Poesía española*.

³⁷ La carta de Macchiavello dice así:

...

Llega al cabo la noche.
Regreso al fin al término seguro
de mi casa y memoria.
Umbral de otras palabras,
mi habitación, mi mesa.
Allí depongo
el traje cotidiano polvoriento y ajeno.
Solemnemente me revisto
de mis ropas mejores
como el que a corte o curia acude.
Vengo a la compañía de los hombres antiguos
que en amistad me acogen
y de ellos recibo el único alimento
sólo mío, para el que yo he nacido.
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta
acerca de la ardua o luminosa
razón de sus acciones.
Se apaciguan las horas, el afán o la pena.
Habito con pasión el pensamiento.
Tal es mi vida con ellos
que en mi oscura morada

ni la pobreza temo ni padezco la muerte.

(En Villanueva 29-30, traducción del italiano de José Ángel Valente).

³⁸ En relación al analfabetismo y a este pasaje en particular, ver los artículos de Julio Ortega sobre Vallejo y la Guerra Civil Española y sobre el centenario de Vallejo.

³⁹ En este poema “¡Ah de la vida!”, segundo de los poemas metafísicos, hay una evidente influencia del Eclesiastés, no solo por el tema, que ataca la vanidad de la vida: “vanidad de vanidades, todo vanidad” (Ecl. 1:2) y en el que se percibe un tono pesimista, sino también por el uso del poliptoton que se encuentra en el mismo libro, unos versículos más adelante: “¿Qué es lo que fué? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará: y nada nuevo hay debajo del sol” (Ecl. 1:9).

⁴⁰ El paso del tiempo es también perceptible en los poemas satíricos y burlescos, chocando a veces el epígrafe serio y moralista, escrito seguramente por González Salas, y el contenido de los sonetos de trazos irreverentes aunque no carentes de un precepto moral. Otro “choque brutal entre el tema del soneto 535 (visión de la vida tremendamente pesimista, como serie de dolores, enfermedades y pecados, tema esencialmente serio de raigambre moral), y las intensas correspondencias cacofónicas (desde la misma rima en áca, óco, úca, éca) (Arellano *Poesía* 136), Quevedo resume la vida humana: La vida empieza en lágrima y caca,/ luego viene la mu,/ con mama y coco,/síguense las viruelas, baba y moco,/y luego llega el trompo y la matraca” El último terceto finaliza con la vejez: “Viejo encanece, arrúgase y se seca;/ llega la muerte y todo lo bazuca,/ y lo que deja paga, y lo que peca.”

⁴¹ Datos tomados del cursillo “Fenómenos de topicalización en el español medieval. Futuros sintéticos y futuros analíticos en el siglo XIII” de la Prof. Concepción Company Company en abril de 2009 en UMD.

⁴² Recordemos la carta que escribe desde la cárcel, donde recuerda la muerte de su infancia, de su juventud, de su madurez y así, se presenta a sí mismo, como sucesión de difuntos.

⁴³ Este tema fue trabajado por Jorge Guillén en un poema que titula, precisamente, “Al margen de Quevedo – Obsesión” y cuya reflexión torna más bien a ver en la sepultura del vientre de la madre como algo bendito. Los primeros versos dicen:

Ser antes de nacer, ser después de morir,
Ser –y con perfección- dentro de una clausura:
En el vientre materno como en la sepultura
Tiniebla protegida. No hay mejor elixir. (En Rozas 326-327)

⁴⁴ El cuerpo que de l’alma está desierto (Blecua 488) es una imagen resucitada por Cernuda, y con sentido existencial, por Rafael Alberti y Pablo Neruda (Sánchez *Un* 39).

⁴⁵ Ángel Rama menciona ambas posibilidades pero parece decantarse por esta primera.

⁴⁶ También Dámaso Alonso en Juan Manuel Rozas en la nota “Rubén Darío el bueno” describe el declive de la poesía española y cómo va esta “degenerando a lo largo del siglo XVIII” hasta Rubén Darío. (331)

⁴⁷ De forma similar, y como ya lo expuse en la nota 4, al determinar el uso de “Early modern Spain” o de Siglo de Oro, también se cuestiona si este periodo abre o cierra una etapa. Concluye finalmente lo que se venía gestando desde el siglo XV o más bien inaugura,

en forma de semillero, la modernidad en España. Probablemente se convertirá en un tema a ser discutido en los próximos años.

⁴⁸ También lo cita Darío en “el modernismo y otros textos críticos” de *Historia de mis libros*: “ En cuanto a la cuestión ideológica y verbal, proclamé ante glorias españolas más sonoras, la del gran D. Francisco de Quevedo, de Santa Teresa, de Gracián, opinión que más tarde aprobarían y sostendrían en la Península egregios ingenios”.

⁴⁹ Lo menciona Rama sobre Darío (xx).

⁵⁰ Transcribo el Poema de Rubén Darío

Propósito primaveral

A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo
tu triunfo, Amor, al beso de la estación que llega
mientras el blanco cisne del lago azul navega
en el mágico parque de mis triunfos testigo.

Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo;
por ti me halaga el suave son de la flauta griega,
y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega
y me brinda las perlas de las mieles del higo.

En el erecto término coloco una corona
en que de rosas frescas la púrpura detona;
y en tanto canta el agua bajo el bosque oscuro,

junto a la adolescente que en el misterio inicio
apuraré alternando con tu dulce ejercicio
las ánforas de oro del divino Epicuro.

⁵¹ Ver por ejemplo la segunda carta de Quevedo de la edición de Crosby.

⁵² Rama compara a Darío con Mallarmé en cuanto a la musicalidad y el ritmo y dice que ambos crean un “mundo fugitivo” (xxix).

⁵³ Más adelante, Nietzsche dejará de concebir la música de esta manera para estudiar más bien la Retórica como forma de expresión. Ver *Estudios sobre retórica* de Nietzsche.

⁵⁴ Recordemos al pastor sujetando con cadenas a Proteo.

⁵⁵ Este pasaje de Cervantes inspiró a Neruda en su poemario *20 poemas de amor y una canción desesperada*.

⁵⁶ Para las referencias al Romanticismo alemán y al inglés he utilizado la siguiente bibliografía: Langenbucher, Wolfgang. *Panorama de la literatura alemana*. Glaser, Hermann (ed.) *The German Mind of the 19th Century*. Große, Wilhelm y Ludger Grenzmann. *Klassik Romantik*. VV.AA. *Historia de la literatura alemana*. Long, William J. *English Literature: Its History and its Significance for the Life of the English Speaking World*. Rogers, Pat (Ed.) *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Wu, Duncan. *Romanticism: An Anthology*. Ferber, Michael. *Romanticism: A very Short Introduction*.

⁵⁷ Agradezco a Valentino Giannuzzi el envío de los dos números de esta revista (escaneadas), desde el Archivo virtual de la obra vallejiana en el Perú. Los empleados de la Biblioteca del Congreso en EE.UU. respondieron a mi solicitud con un escueto mail informándome que no podía existir una publicación con un título así.

⁵⁸ El texto “Pasión con inteligencia” de José Bergamín:

INTELIGENCIA, sentimiento y sensibilidad contra intelectualismo,
sentimentalismo y sensiblería. Feminidad contra feminismo.

CUANDO pienses, mejor o peor, no lo hagas nunca a medias.

NO pienses nada o piensa hasta el fin.

¡QUÉ pocos se atreven a seguir hasta el fin su propio pensamiento!

PODRÁ suceder que al final de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio.

.....

POR la pasión, la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da.

LA inteligencia es el precipitado de la pasión.

SÉ apasionado hasta la inteligencia. (en Rozas, 213)

⁵⁹ El símbolo fue el gran tema de discusión y análisis de los románticos alemanes, todos, desde Goethe, hasta Schelling, Schiller, Hölderlin e incluso Hegel, intentaron encontrar una respuesta analítica entre símbolo y alegoría y es éste quizá uno de los temas de análisis más centrales que se extendieron incluso hasta el siglo XX con Walter Benjamin, por ejemplo.

⁶⁰ La desfiguración para alcanzar la expresión poética fue ejemplificada por Rimbaud: desfigurarse la cara, como era costumbre de los *comprachicos* hacerlo con los niños (Rimbaud 306).

⁶¹ Herencia que le llega desde la filosofía de Descartes, Hobbes, Spinoza, Berkeley y Leibniz, pasando por Locke, Fichte y Schopenhauer (en Kaufmann).

⁶² La traducción es mía.

⁶³ Escribe Antonio Machado: “Leyendo a Nietzsche, decía mi maestro Abel Martín – sigue hablando Mairena a sus alumnos -, se diría que es el Cristo quien nos ha envenenado. Y bien pudiera ser lo contrario –añadía-: que hayamos nosotros envenenado al Cristo en nuestras almas” (490).

⁶⁴ Entre otros, me refiero a Friedrich Schlegel, Schelling, Hölderlin y Hegel.

⁶⁵ O a lo que Michel Maffesoli denomina “l’irraisonnement du monde.” En Le Bouhellec. Las reflexiones de este acápite se basan en el texto de Le Bouhellec.

⁶⁶ Según Machado “el intelecto no ha cantado jamás, no es su misión” pero sirve a la poesía “señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. . . . Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y a la par, revelaciones del ser en la conciencia humana.” (en su poética de la Antología de Gerardo Diego 149-150).

⁶⁷ Cesáreo Bandera recoge la definición de E. Cros del Buscón como “una ficción centrada en torno a un calendario festivo, y la de una ejecución pública” (en Bandeira 35)

⁶⁸ El surrealismo integró en su estética algunas formulaciones del marxismo en una interpretación más bien libre. Las experiencias en las guerras ahondaron el nihilismo de muchos y en el manifiesto de 1924 Breton anota: el rechazo del realismo y de toda apuesta que no sea por el hombre y su destino, así como la exaltación del ensueño que es considerado el camino de lo “maravilloso”. (Aguirre 149-156). Breton define el surrealismo como un automatismo psíquico puro que es vehículo que sirve para expresar, también subraya la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones psíquicas y en la negación del talento lo cual conduce a la afirmación de que todos los seres humanos son poetas al momento de ponerse bajo las órdenes del subconsciente. (Aguirre 149-156).

⁶⁹ En el plano personal y de la amistad, es difícil separar a Juan Larrea de Vallejo, igualmente arduo es distanciarlo de Gerardo Diego, a quien Larrea le debe mucho. Gran amigo de Gerardo Diego, ambos norteños y ambos fascinados con el Creacionismo de

Huidobro a quien conocieron en Madrid en 1921. Huidobro los invitó a Paris, y es allí donde Larrea en 1923 conoce a Juan Gris y Tristan Tzara, de quien llegará a ser amigo y quienes colaborarán en la Revista *Favorables Paris Poema*, la revista que publica junto a César Vallejo, a quien conoce en 1924 en el departamento de Huidobro. Sin la influencia y dedicación de Gerardo Diego la obra de Larrea no hubiera tenido el alcance que hoy se le reconoce. Fue su amigo quien publicó algunas de sus obras en revistas (incluso sin permiso suyo), de igual manera tradujo al español los poemas de Larrea escritos en francés y lo incluyó en la antología que preparó en 1932 y 1934. Fue Diego quien se preocupó de agrupar los textos y editarlos en México bajo el título de *Oscuro dominio*. Larrea cayó en cierto olvido hasta que en 1957 Luis Cernuda enfatizó la influencia de Larrea sobre los escritores de la generación del 27. Pero sí hay claros límites individuales en la obra de cada uno. En el caso de Larrea, la influencia del surrealismo tiene huella en su obra y desató en él un “permanente cambio de actitud” (Bary vii). A partir de 1919 las ideas en torno a la creación poética cambian significativamente en Larrea, desilusionado del estado de las artes en España, tema que comparte con Vallejo y que expresan ambos en la Revista.

⁷⁰ En conversación en la Universidad de Maryland.

⁷¹ Agradezco al Dr. Libardo Tristancho por ayudarme a entender el texto de Agamben.

⁷² El poema íntegro de Guillén “Muerte a lo lejos”

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure
Paul Valéry

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro

Del arrabal final en que tropieza
La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descortezca.
...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente
Poder diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

⁷³ “La oposición entre la poesía como una actividad subjetiva, personal del poeta, librada a su voluntad, y la poesía como medio de servir a la sociedad o a la humanidad, se plantea –en sus términos actuales- sólo en el siglo XIX” (Aguirre 176).

⁷⁴ Por ejemplo en el comentario de Gil de Biedma al poema “Muerte a lo lejos” de Jorge Guillén:

para Guillén, la muerte no da sentido a la vida; es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da la muerte. Pero, ya que no es dada, no queda otro remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que don Rodrigo en la horca. (en Díez de Revenga 113).

⁷⁵ Y también se puede analizar en *Verte y no verte* de Rafael Alberti y dedicado también al torero malogrado está escrito en agosto del mismo año. Ambos poemas son un lamento por la muerte del amigo torero.

⁷⁶ También para Alberti, la muerte producida por el toro, detiene el tiempo:

No hay reloj,
no hay ya tiempo,
no existe ya reloj que quiera darme tiempo a salir de la muerte.

*(Una barca perdida
con un torero,
y un reloj que detiene
su minuterero.
Vivas y mueras,
rotos bajo el estribo
de las barreras.)*

⁷⁷ Antonio Machado remplaza la figura del torero por la del poeta asesinado. Así como la voz lírica en el poema de García Lorca nos repite una y otra vez que el escritor no quiere abrir los ojos para ver la agonía del torero, Machado recurre al mismo tópico pero a la inversa, son los asesinos, los que no pueden “dar cara”: “El pelotón de verdugos / no osó mirarle la cara / Todos cerraron los ojos; Rezaron: ¡ni Dios te salva! / Muerto cayó Federico / -sangre en la frente y plomo en las entrañas- / -...Que fue en Granada el crimen / sabed - ¡pobre Granada!-, en su Granada”

⁷⁸ Imposible por tiempo y espacio de hacer un análisis exhaustivo del *Diario de recienasado*. A lo largo de sus páginas, y en sintonía o desarmonía entre la naturaleza y el yo poético, Jiménez evoca la transformación permanente en estados de ánimo e

impresiones. El mar, en el libro, refleja las honduras de esos sentires, es otro, un alter-ego, es él mismo, en simpatía con el autor. Lo mismo sucede con el cielo. En sus observaciones, Jiménez está siempre atento a los diferentes rostros, de los demás y suyo propio.

⁷⁹ Pero hay otros visos del ser y no ser, del transformarse, de la presencia ausente del “tú”. Machado, en Juan Mairena:

Reparad en esta copla popular:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: Pues en eso. (519).

⁸⁰ También sobre el exilio y el canibalismo de la palabra escribe De Certeau en *Historia y psicoanálisis*.

⁸¹ “No he hallado mención crítica alguna acerca de la influencia y presencia de Quevedo –ora concreta, ora coincidente- en la poesía de Vallejo.”(Abril, *Vallejo* 166).

⁸² Respecto a este verso, explica Julio Ortega en su artículo *Vallejo y la Guerra Civil Española* lo siguiente:

Cuando Vallejo llama a Quevedo, "abuelo instantáneo de los dinamiteros", necesitamos del contexto discursivo de la época para entender que se refiere a los dinamiteros del ejército republicano. Fueron éstos unos milicianos extraordinariamente audaces que con un cartucho de dinamita se enfrentaban a los tanques franquistas. Alguna vez, como en el caso de Coll, volaban los tanques, pero también sucumbían en su coraje suicida. En los periódicos franquistas, los dinamiteros aparecen como la última expresión de la barbarie

republicana, no como soldados sino como terroristas. Para los periódicos de la República son ejemplo de sacrificio y honra popular, y hasta se los presenta como los primeros defensores modernos de la cultura inmolidos en la lucha contra el fascismo. Este debate adquirió su forma más elaborada e interesante en José Bergamín, quien pensó con su peculiar agudeza la relación de los intelectuales y la tradición popular de la cultura española (12-13).

⁸³ Esta sospecha no era nueva: un ejemplo de la ironía ante el culto en un espacio deshabitado es el soneto con estrambote “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla”, de Cervantes, escrito en 1598. Un soldado pícaro admira un túmulo ostentoso y lujoso que no contiene ningún cuerpo. El admirador “daría un doblón por describilla” (se recurre al dinero para definir la estética) y concluye con ironía que ante tanta belleza “... la ánima del muerto, / por gozar este sitio, hoy ha dejado / el cielo, de que goza eternamente!” (*Obras* 1179-80). Con estos versos, se trastoca el orden jerárquico entre cielo y tierra, entre vida y muerte; mientras que en un nivel simbólico se invierte la estructura establecida entre Madrid y Sevilla; la primera ciudad como centro de poder y cultura y la segunda como puerto y orilla marginal de una contracultura, de la germanía, de la picaresca. Un “valentón” convalida la voz picaresca del soldado al responderle: “¡Es cierto lo que dice voacé, seor soldado, y quien dijere lo contrario miente!” (1180). Ante la evidencia de un mundo confuso e irónico, el poema termina con un gesto: literalmente, el soldado “caló el chapeo, requirió la espada, / miró al soslayo, fuese, y no hubo nada” (1180). Toda la construcción verbal, material y espiritual desaparecen con el gesto.

⁸⁴ El estudio de Deleuze se centra en Leibniz como el representante barroco por excelencia. Deleuze analiza el barroco a través de la obra teórica de las mónadas, el pliegue, la física y las matemáticas leibzianas.

⁸⁵ Notas tomadas del segundo capítulo: Secularización, Vida urbana, Sustitutos de religión en Modernismo: Supuestos históricos y culturales. México: FCE, 1988.

⁸⁶ Entre los alemanes destacan Hegel, Goethe, Schiller, F. Schlegel, Schelling, Hölderlin. Y la influencia francesa es sobre todo la de los simbolistas, desde Baudelaire hasta Rimbaud y Mallamé.

⁸⁷ “Conviértete en lo que eres” de Goethe. “Debes llegar a ser quien eres” de Nietzsche y Kafka “Yo me mantengo como soy”.

⁸⁸ Precisamente al carecer de agudeza, la mayoría de los hombres se ven constreñidos a someterse a imposiciones y obligaciones oscuramente experimentadas como extrañas, pero que, sin embargo, tienen de su parte todo el poder y toda la autoridad de una opresión teológico-política institucionalizada e interiorizada por milenios. (Bodei *Geometría* 124)

⁸⁹ La percepción de Julio Ortega sobre Vallejo apunta a un conocimiento en base a la negatividad:

Vallejo se planteó la poesía como una vía de conocimiento negativa: conocer es poner en cuestión, dudar, no saber. En buena cuenta, conocer es rehusar las respuestas y soluciones ofrecidas por los distintos sistemas (filosófico, religioso, ideológico) que explican las grandes incógnitas de la experiencia humana, el sufrimiento, la muerte, la ausencia de Dios. Pero en lugar de

recaer en un mero nihilismo escéptico, este poeta hizo de sus agonías y perplejidades la materia de su canto interrogante; y se propuso recuperar al sujeto sin explicaciones, al "hombre pobre," huérfano de la tradición, sujeto naciente de una vivencia latinoamericana que no se explica ya como parte del discurso humanista, del racionalismo ilustrado, de las promesas de la modernidad. (Ortega *Cien* 4)

⁹⁰ Idea tomada de la segunda clase magistral de Ricardo Forster en UMD

⁹¹ Alma es una palabra polisémica que a veces es sinónimo de persona (Paoli 120).

También en el artículo de Gonzalo Soberano: “Cuerpo y alma en la poesía de César Vallejo” en *Inmanencia* (Ver bibliografía). También Xavier Abril estudia el empleo de la palabra “alma” en Vallejo.

⁹² En cuanto al tópico de la cuna y la sepultura, vale la pena citar el poema del español Jorge Guillén:

Al margen de Quevedo

Obsesión

Del vientre a la prisión vine en naciendo,

De la prisión iré al sepulcro

Ser antes de nacer, ser después de morir,

Ser —y con perfección— dentro de una clausura:

En el vientre materno como en la sepultura

Tiniebla protegida. No hay mejor elixir.

La madre otorga entonces suma seguridad,

Hermético, recóndito, siempre interior estado,

Orbe sin falla donde todo es íntimo y dado.

Tenebroso profundos: sed felices, estad.

Pero se interrumpió la existencia guardada.
El nacer impulsó la criatura a vida.
Entre el aire y la luz, la vida es muy sufrida
Congoja de prisión en que el ser se degrada.

Los años son la espera del retorno al sosiego,
Un afán por llegar al segundo recinto,
La paz bien sepultada del angustiado extinto
Sin problemas al sol, pasivamente ciego.

Intervalo difícil entre el materno vientre
Y la entraña materna de tierra y sepultura.
Liberadora llegue, llegue la hora pura,
El hijo con la madre se compenetre y centre. (en Rozas 326-327)

⁹³ Gomes explica la motivación de Paz de reafirmación de su propia canonización en la historia de la literatura al escribir el homenaje a Quevedo luego de recibir el Premio Nobel (entonces ambos dialogaban en una misma zona) y de difundirlo gratuitamente junto a su revista *Vuelta*.

⁹⁴ Como el texto se encuentra en internet, no citaré el número de página cuando me refiera a este texto. www.rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6062/1/ASN_01_03.pdf

⁹⁵ Octavio Paz escribió en *El arco y la lira* un comentario al soneto quevediano al martirio de San Lorenzo y también en *La llama doble* al soneto “Amor constante más allá de la muerte”. En 1956, Paz adaptó para el teatro algunas piezas satíricas de Quevedo en el entremés *El caballero de la tenaza*. En 1960 Paz escribió el extenso poema *Homenajes y profanaciones*: una variante de “Amor constante más allá de la muerte” (Reflejos 19-20)

⁹⁶ “La querrela hispánica de Borges”. En *Convivio*. Agosto 1999. Y “El arcabucero y el comisario / Notas en torno a Borges y Cervantes”. Conferencia en el Instituto Cervantes en Berlín, 18.10.2005.

⁹⁷ También Chung analiza la relación entre Cervantes y Quevedo.

⁹⁸ La distinción formal entre culteranismo y conceptismo, Góngora y Quevedo como principales representantes, ha sido ya puesta en entredicho. Menciono este punto porque vale la pena analizar brevemente la sustancia del “concepto” que impregna los poemas quevedianos. El proceso metafórico es el mismo en los estilos conceptista y culterano, el ingenio engendra tanto los conceptos, como las agudezas. Es el conceptismo el que resulta ser clave en la literatura barroca europea; para Parker el grado del éxito depende de cómo los <<conceptos>> transmiten la experiencia humana en relación asimismo con los sentidos, la mente y el criterio moral. Lo que ambas técnicas hacen es llevar al extremo lo que en generaciones anteriores se había manejado con moderación. (Wardropper 12-16)

⁹⁹ “Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras: eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata.” (Borges *Otras inquisiciones* 63)

¹⁰⁰ Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños

A unos ojos sin luz, que sólo pueden
Leer en las bibliotecas de los sueños
Los insensatos párrafos que ceden

Las albas a su afán. En vano el día
Les prodiga sus libros infinitos,
Arduos como los arduos manuscritos
Que perecieron en Alejandría.

¹⁰¹ Por razones de delimitación de este trabajo, no cito ya poemas satíricos o burlescos quevedianos, sin embargo, Ignacio Arellano tiene un excelente libro dedicado a este tema (ver bibliografía), muy extenso, con comentarios al clásico libro de Robert Jammes sobre Góngora (que no siempre eran apuntes muy generosos hacia Quevedo). Al haber leído ambos libros, y a pesar del sistemático análisis de la obra gongorina, siento que Arellano comprendió mucho mejor el “mundo como teatro” en los personajes de la sátira quevediana y sus complejas sentencias morales en ellos.

¹⁰² Este es el poema completo:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;

mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.

Y no hallé cosa en que poner los ojos

Que no fuese recuerdo de la muerte.

¹⁰³ La caída sería el desvelamiento y el advenimiento devastador de su extremo fundamento negativo en el corazón mismo. . . , es decir, de la morada habitual del hombre. Este advenimiento es el nihilismo, . . . “(Agamben 10)

¹⁰⁴ Ni el pormenor simbólico
de reemplazar un tres por un dos
ni esa metáfora baldía
que convoca un lapso que muere y otro que surge
ni el cumplimiento de un proceso astronómico
aturden y socavan
la altiplanicie de esta noche
y nos obligan a esperar
las doce irreparables campanadas.
La causa verdadera
es la sospecha general y borrosa
del enigma del Tiempo;
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil.

¹⁰⁵ Éste es el poema:

Hay tanta luz sombría en el espacio

y tantas dimensiones de súbito amarillas,
porque no cae el viento
ni respiran las hojas.

Es un día domingo detenido en el mar,
un día como un buque sumergido,
una gota de tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente.

Hay meses seriamente acumulados en una vestidura
que queremos oler llorando con los ojos cerrados,
y hay años en un solo ciego signo del agua
depositada y verde,
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,
mucho más estimable que un abanico roto,
mucho más silenciosa que un pie desenterrado,
hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.

Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno, es apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas.

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
y golpeó una cadera con su eléctrica forma
corre desvencijado y herido bajo el agua temible
que ondula palpitando de corrientes centrales.

¹⁰⁶ El poema completo de Borges:

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar. La vida es corta

y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna / y del amor. . . .

y del amor. La dicha que me diste
y me quitaste debe ser borrada;
lo que era todo tiene que ser nada.

Sólo que me queda el goce de estar triste,
esa vana costumbre que me inclina
al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.

¹⁰⁷ Han sido de ayuda el libro de María del Rosario Fernández Alonso para la identificación de algunas posibles visiones del concepto de la muerte.

¹⁰⁸ Dolores Ibárruri Gómez, La Pasionaria, miembro del Partido Comunista fue quien lleva un cartel con esa frase: ¡No pasarán! durante el Asedio de Madrid. Se refería al bando que respaldaba a Francisco Franco y que luchaba contra los Republicanos.

¹⁰⁹ Aquí el poema completo:

Fluye el tiempo inmortal y en su latido
sólo palpita estéril insistencia,
sorda avidez de nada, indiferencia,
pulso de arena, azogue sin sentido.

Hechos ya tiempo muerto y exprimido
yacen la edad, el sueño y la inocencia,
puñado de aridez en mi conciencia,
vana cifra del hombre y su gemido.

Vuelvo el rostro: no soy la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,
el eco del silencio de mi grito.

Mirada que al mirarse se congela,
haz de reflejos, simulacro incierto:
al penetrar en mí me deshabeto.

¹¹⁰ Carta personal fechada el 10 de septiembre de 1969 y citada por Bellini en *Viaje al corazón de Neruda*.

¹¹¹ En *Reflejos* (23), la misma afirmación varía notablemente, pues Paz reemplaza el amor por el erotismo: “El erotismo no es la eternidad pero tampoco es el tiempo del calendario ni el de la naturaleza. No la inmortalidad sino la vivacidad.”

¹¹² NOTA: (Poesía y estilo de Pablo Neruda, Bs. As, 1968, p. 317, n.76 y p. 352) en Crosby *Guía* 11)

¹¹³ El soneto al que se refiere Neruda es “Retrato de Lisi que traía en una sortija” de la sección *Canta sola a Lisi*. Transcribo el poema completo al haber inspirado a Neruda en dos diferentes poemas.

En breve cárcel traigo aprisionado,
Con toda su familia de oro ardiente,
El cerco de la luz resplandeciente,
Y grande imperio del Amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,

y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risas carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo

¹¹⁴ A su vez, en *El pez en el agua: Memorias* (1995), en medio de las grandes desilusiones de su campaña política en el Perú, en los años noventa, Vargas Llosa menciona su lectura de Quevedo como su remanso particular, su momento de intimidad y de cordura. Quevedo es reconocido por ese dolor de soledad percibido en su obra y en su vida y que extiende su sombra tanto en la obra, como la narrativa de García Márquez, como en la vida de cualquier autor, como en la de Vargas Llosa.