



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA DE
NICARAGUA,
MANAGUA

UNAN - MANAGUA

«2022: Vamos por más Victorias Educativas»

Recinto Universitario «Rubén Darío»
Facultad de Educación e Idiomas
Departamento de Español

**Elementos temáticos y recursos estilísticos en *La insurrección solitaria*
de Carlos Martínez Rivas**

Seminario de Graduación para optar al título de
Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas

Autora: Nadhua Huggueth Romero Flores

Tutor: Prof. Manuel Gaitán Herrera

Enero 2022

Dedicatoria

A mi madre, **Virginia Flores McNally**, por demostrarme el amor más puro que he experimentado en la tierra y confiar en mí más de lo que yo misma lo hago. Le amo demasiado.

A mis **amigos de generación**, por las importantes memorias que guardo en mi corazón, no perderemos la esperanza, este logro es también para ustedes.

A mi buen compañero, **Jefferson Aguirre**, por los ánimos infundidos en todo mi proceso de crecimiento que han sido estos meses de investigación, y por tantísimo más.

Agradecimientos

A **Dios Todopoderoso**, creador y rescatador de mi vida, por guardarme de los peligros a los que me expuse y permitirme a travesar con éxito los procesos que me han traído hasta acá. Todo se lo debo a Él.

A **mi familia**, por el cariño y apoyo extendidos en el transcurso de toda mi vida, y especialmente, por la comprensión demostrada en estos turbulentos años de estudios universitarios. Los quiero demasiado.

A **mis docentes**, quienes con paciencia y pasión corrigieron mis pasos mientras transitaba por cada ciclo académico en dirección hacia la superación personal. Los continúo admirando y estimando.

Resumen

En la siguiente investigación se analiza una selección de poemas de *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas. El mecanismo de selección para incorporarse al estudio fue que el poema presentara muestras de influencia de la lírica moderna en su contenido, tema, motivos, figuras retóricas, formato o musicalidad. Fueron veinticuatro los poemas que cumplieron con este requisito. El propósito trazado para esta investigación es la identificación de los elementos temáticos y recursos estilísticos utilizados con mayor incidencia en la poética martineana. Además, describe las interacciones que estos dos componentes realizan para obtener una poesía de carácter moderno. En el marco teórico se realiza un breve recorrido por los movimientos literarios implicados en el surgimiento del concepto de modernidad y de qué manera se constituyen como influencias en la poesía carlosmartineana. También, la investigación rápidamente define los conceptos de estilística y temática, los elementos constitutivos de cada una de ellas y se explicarán las operaciones del engranaje fondo-forma del que se origina todo texto poético. Finalmente, través de trabajo documental, se establecerán los aspectos que conforman la estructura de la poesía moderna y estas características serán cotejadas con las observadas en la poemática de Martínez Rivas en el acápite del análisis.

Abstract:

The following study analyzes a selection of poems from *La insurrección solitaria* by Carlos Martínez Rivas. The selection method was based on finding the poems that presented influence of modernity in its content, theme, motifs, rhetorical figures, format or musicality. Twenty-four poems met the requirement. The purpose of this research is to identify the thematic elements and stylistic resources that have more incidence in Martinean poetics. In addition, the study describes the role that these two components play in modern poetry. The theoretical framework contains an explanation of the literary movements involved in the

emergence of the concept of modernity and in what way they are constituted as influences in Carlosmartinean poetry. Also it defines the concepts of stylistics and themathic, as well as the constituent elements of each of them and the operations of the background-form gear from which all poetic text originates will be explained. Finally, through documentary work, the study establishes the aspects that are part of the structure of modern poetry and these characteristics will be compared with those observed in the poetry of Martínez Rivas in the section of analysis.

Palabras clave: lírica moderna, poesía nicaragüense, estilística, temática, intertextualidad.

Índice

1. Introducción	7
2. Planteamiento del problema	10
3. Justificación	12
4. Antecedentes	13
5. Objetivos	17
6. Marco teórico	18
6.1. Vertientes del texto moderno	18
6.1.1. Culteranismo en el barroco español	19
6.1.2. Modernidad en el romanticismo francés	20
6.1.3. Carlos Martínez Rivas en la posvanguardia nicaragüense	21
6.2. La estilística en la poesía	22
6.2.1. Definición de estilo	23
6.2.2. Componentes de la forma	23
6.2.3. Análisis estilístico f	24
6.3. La temática en la poesía	25
6.3.1. Concepto de tema	25
6.3.2. Elementos del contenido	25
6.3.3. Análisis temático	26
6.4. Características de la lírica moderna	27
6.4.1. Los motivos clásicos	27
6.4.2. Ruptura con la tradición cristiana	28
6.4.3. Interpretación variable	29
6.4.4. El <i>homo faber</i>	30
6.4.5. Metáfora como imagen absoluta	31
6.4.6. La sonoridad moderna	31
6.4.7. Imágenes incoherentes	32
6.4.8. Alteración de sintaxis	33
7. Preguntas directrices	34
8. Diseño metodológico	35
9. Análisis	38
9.1. Los motivos clásicos	41
9.2. La sonoridad moderna	56

9.3.	La metáfora como imagen absoluta	59
9.4.	La interpretación variable	62
9.5.	La ruptura con la tradición	64
9.6.	Las imágenes incoherentes	68
10.	Conclusiones	71
11.	Recomendaciones	73
12.	Referencias	74
13.	Anexos	77

1. Introducción

En la actualidad, Carlos Martínez Rivas es uno de los autores que cuenta con gran reconocimiento entre la ilustre lista de poetas nacionales y es fácil ubicar su obra en la línea de tiempo de la literatura nacional. Antes bien, más abundan las aseveraciones sobre la personalidad ermitaña del autor, que las investigaciones literarias centradas en su poesía. Los comentarios personales que otros autores han expresado sobre Martínez Rivas terminan salpicando su poesía de un estigma que la vuelve intimidante frente a lectores que quizá no cuentan una gran experiencia en el área de la literatura. Además, pocos son los estudios que se permiten realizar una explicación de los poemas basándose únicamente en lo que expresa el texto en sí.

No son muy conocidas las influencias literarias de las cuales se nutre la poética martineana; tampoco se comprende a totalidad la manera en que interactúan en esta nueva presentación ni el proceso de modificación al que fueron sometidas para renovar su vigencia a mediados del siglo anterior, cuando se publicaron los primeros poemas del autor. La lírica en estudio se encuentra conectada íntimamente con el Barroco europeo del siglo XVII; de manera especial con su versión hispanista, el Siglo de Oro Español; y más en específico, con el culteranismo de Luis de Góngora. Seguidamente, el concepto de modernidad fue introducido por el Romanticismo francés con Charles Baudelaire y desarrollado luego por la poética simbolista de Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud; quienes habían retomado estos postulados de filósofos y poetas pertenecientes al Romanticismo alemán. Luego, desde Nicaragua surgió un movimiento renovador que se comprometió con unificar este conjunto de ideas galicistas con las estructuras de la literatura española.

El modernismo de Darío fue el primer movimiento nacional que obtuvo trascendencia mundial, con motivos y estética bien definida, se decidió por abordar temas exóticos y cosmopolitas mediante novedosas formas musicales. Tras la emoción provocada por la avalancha de reconocimientos; estas aficiones fueron juzgadas por sus compatriotas de la siguiente generación de poetas. En un primer momento, la Vanguardia nacional se fijó distintos objetivos respecto a las latinoamericanas, necesitaban romper lazos con el padre fundador de esta literatura que no consideraban autóctona y establecieron lo que consideraron

el concepto de literatura nacional. Tiempo después, el grupo vanguardista confesó su desacierto y le otorgaron a Rubén la posición de la que era meritoria, reconocieron que sí había demostrado arraigo por su continente y por su país. Mientras tanto, desde España se desarrollaban las propuestas de la generación del 27; las cuales consistieron en el reavivamiento de la tradición española en su era de esplendor. Según Ruiz (pp. 36-37), a la época de posvanguardia nicaragüense los unía el contexto nacional, sin embargo, la situación fue abordada desde las tres diferentes perspectivas de los autores que destacaron en este período: Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas.

Las nuevas voces de la poética nacional habían sido instruidas en todas las corrientes clásicas que se han mencionado; de esta amalgama de conceptos, de saberes, experiencias y estructuras, se brotó una insólita fórmula que presentaría la unión entre el pasado tradicional y el porvenir innovador. Aún con los diversos enfoques prevalecientes, la generación del 40, como también se le conoce, presentó ciertos puntos en común. Se reanuda la comunicación con el mundo respecto a las estructuras utilizadas para el poema: el epigrama, el epitafio, la elegía, la oda y el soneto serán las principales formas utilizadas. Y no solamente, las intertextualidades se conformarán como temática principal de la poética posvanguardista: relatos medievales, misticismo europeo, referencias judeocristianas, incluso citas bíblicas. Estos componentes pertenecientes a la forma y contenido de la poética, además de la fuerte relación que tendrá la poesía con las demás artes plásticas, evidencian que nos encontramos ante un movimiento evidentemente moderno.

Es necesario destacar que gran parte de los críticos literarios reconocen a Martínez Rivas como un pintor de la vida moderna (White, 1989, p. 81), seguidor de los pasos de Baudelaire y un tipo de poeta maldito. No obstante, este trabajo investigativo se concentrará en identificar cuáles son los elementos temáticos y recursos estilísticos que el autor implementa en su poética de *La insurrección solitaria*, componentes que la condecoran con el calificativo de moderna. Además, se determinará cómo se alcanza la renovación de un texto en moderno, a través de sus dos unidades compositivas, el tema y el estilo. Lograr la comprensión de la poética martineana, y el papel que desarrolla en la historia de la literatura nacional, ayudará resolver las incógnitas que suelen surgir cuando se intenta hacer la

conexión entre una época literaria y la siguiente. También, significará una explicación sobre desde dónde precede el carácter irreverente de la tumultuosa poética contemporánea.

2. Planteamiento del problema

Tradicionalmente a la obra poética de Carlos Martínez Rivas se le posiciona en el período correspondiente a la posvanguardia nicaragüense. Luego que sus antecesores se permitieron tomar múltiples libertades creativas, los herederos de este estilo vanguardista continuarán experimentando con las atractivas variaciones de formas que mejor se adapten al contenido que desearon presentar. El análisis de la propuesta poética martineana se vuelve significativo para comprender la conexión entre las influencias clásicas y románticas –desde motivos grecorromanos, pasando por el Siglo de Oro Español, hasta culminar en el modernismo latinoamericano–, estructuradas en modernidad e incorporando las innovaciones características de mediados del siglo veinte. Los recursos empleados por este autor dinamizarán la manera de hacer poesía a nivel nacional y evidenciarán que es posible desarrollar un estilo y temática a contracorriente.

Aunque se han recopilado comentarios a poemas que inician analizando algunos versos del autor, posteriormente son abordados desde una valoración personal y el análisis no se completa, o se orienta hacia textos de otros poemarios. Es decir, no se han realizado los estudios y comentarios literarios enfocados hacia la comprensión de la poética martineana en *La insurrección solitaria*. De este modo, predominan observaciones del tipo de Nicasio Urbina (1991) al describir la composición de este poemario en particular: «La primera parte empieza con “Pentecostés en el extranjero” donde el poeta establece una agenda poética que conjugará la visión secular de la existencia y la tradición espiritual de la que se siente parte» (p. 906). Debido a que los comentarios expresados sobre la obra poética del autor han sido visiblemente influenciados por las relaciones personales que mantuvo en vida, resulta evidente la falta de estudios guiados bajo una composición metodológica.

Si bien las acotaciones íntimas sobre el poeta constituyan un carácter interesante sobre sus asuntos interiores y funcionen como primer paso llamativo en el acercamiento a su obra, no pueden ser considerados como análisis literario por carecer de la aplicación de métodos específicos para el estudio de un texto lírico. Además, en diversas ocasiones la cercanía al poeta ha servido de obstáculo para la interpretación clara de la obra en sí; esto porque entran

en juego otras subjetividades que desvían la atención del estudio de los elementos que conforman el tramado de su poética.

La mayoría de estas aportaciones valorativas sobre el legado literario de Martínez Rivas han estigmatizado su obra como compleja y de elaborada estructuración simbólica. A la vez, este hecho ha limitado el entusiasmo por iniciar a entender la poesía del autor a través de análisis objetivos, propios de la crítica literaria, realmente concluyentes en objetivos y finalidad. Tras superar el impedimento de la falta de análisis literarios y, al comenzar a elaborarlos con la rigurosidad científica necesaria, se podrá formar un conglomerado de estudios, ensayos, comentarios y tesis útiles para alcanzar el funcionamiento de las unidades que conforman la poética martineana y cómo interactúan entre sí.

Finalmente, se ha decidido aprovechar esta posibilidad de elaborar un estudio minucioso de la poética de Carlos Martínez Rivas. Esta investigación busca examinar detenidamente una selección de textos de *La insurrección solitaria* en la cual se puntualicen las características formales y elementos temáticos implementados en su propuesta poética, los cuales transforman su obra en moderna, de acuerdo al contexto literario nicaragüense. Así, se busca confirmar que los poemas del autor tendieron a ser escépticos, contrarios a la sociedad de su época, disruptivos, sobretodo; lo cual no significa que sean totalmente incomprensibles.

3. Justificación

El estudio de la poética martineana resulta fundamental para comprender la evolución de la poesía nicaragüense actual debido a que Martínez Rivas es el eslabón que conecta los motivos clásicos con estructuras modernas. Su poesía marca el punto de ruptura convertido en sublevación al conservadurismo social de la época y es a quien la propuesta poética de la joven generación literaria de los años noventa volvió su mirada para tomar inspiración e impulso, con el fin de consolidarse irreverente.

La poética de Carlos Martínez Rivas observada en *La insurrección solitaria* se caracterizó por la incorporación del uso de imágenes aparentemente incoherentes en el contenido de sus poemas; además, en las formas implementadas destaca el papel secundario que juega sonoridad para el embellecimiento del texto. Respecto a la temática, a pesar de abordar los motivos clásicos, su modernidad consistió en tratarlos desde la marginalidad, es decir, habla desde su posicionamiento con los apartados por la sociedad. Conforme a su estilística, el contenido del texto predomina sobre la manera en que se dice; de modo que el autor prefiere estructuras formales de aspecto libre –como el epitafio o la elegía, o no es limitado por el tamaño de la versificación en estructuras estándares como el soneto–, con tal de lograr su propósito de ser contrario al orden establecido.

Para obtener una perspectiva más amplia de la poesía nicaragüense moderna es preciso realizar análisis rigurosos que aporten datos sobre cómo está ensamblada la propuesta poética martineana. Por todo lo anteriormente dicho, es necesario el acercamiento a las obras de Carlos Martínez Rivas para elaborar estudios que aborden los componentes de su poética. De este modo, se puede lograr la comprensión de la obra, si se examina la composición temática del texto, además de su estructura estilística, y se establece el funcionamiento e interacción entre ambas partes, el cómo se dinamizan una a la otra para comprender la visión completa del poema. Si existe la capacidad de entender el punto de inicio de la modernidad en Nicaragua, el análisis del desarrollo de la poesía actual resultará mucho más fácil.

4. Antecedentes

En la previa exploración de estudios realizados sobre la poemática de Martínez Rivas fueron de mucha ayuda las publicaciones en distintas revistas literarias, a las cuales se tuvo acceso de manera digital. Se debe aclarar que solamente se registraron las publicaciones que comentaron el estilo y la temática del autor basándose en –por lo menos uno– de los poemas integrados a *La insurrección solitaria*. Existen otros documentos con el mismo propósito de analizar determinado motivo en la poética, pero son del tipo diacrónico, debido a que se valoran textos de distintos poemarios publicados en diversas etapas de la vida del autor.

De este modo, Erick Blandón (2016) en *Carlos Martínez Rivas. Un maldito entre el fulgor y la miseria*, enfatiza los elementos que definen el estilo de la poesía martineana como pertenecientes al barroco. El autor explica que, la influencia del renacimiento en el barroco español del siglo XVII fue recogida por el modernismo de Darío, tuvo su punto máximo con la Generación del 27 en España y fue el legado a los poetas hispanoamericanos del siglo XX. No obstante, al presentar la poética de Martínez Rivas un matiz de sello personal, actualizar el estilo e intensificarlo, el autor se atreve a denominarlo como neobarroco. El mismo salta a la vista cuando el poeta presenta la dicotomía entre las falsedades que ofrece este mundo vacío, versus una única verdad, que es proporcionada por la sublimidad del arte. Esboza a Martínez Rivas como un *flâneur* moderno, argumenta sobre su vocación por la renuncia, el genuino amor del poeta por la palabra y su modelación, a pesar de su opuesta postura a la manufacturación de la poesía como simple objeto de venta. Es decir, la suya es una modernidad independiente de la dominación socialista ni capitalista, su revuelta es contra el orden institucionalizado. Este artículo fue en gran medida importante para comprender el modo en que operan las influencias clásicas en la poética martineana y trazar el hilo conductor desde aquellas hasta esta modernidad.

Por su parte, Pablo Centeno-Gómez (2014), en su libro *Carlos Martínez Rivas. Humanidad y sensibilidad artística*, recoge las anotaciones de los diarios personales del poeta. En palabras textuales del poeta, da detalles de su proceso creativo, su rigurosa cautela en el perfeccionamiento de su obra, valora la diferencia entre la estética intimista y el estilo exteriorista, declara el porqué de su rechazo a la publicidad literaria y se defiende de críticas

que se habían expresado contra sus hábitos. Estas consideraciones resultan valiosas porque constituyen información de primera mano sobre la relación que el poeta sentía hacia su obra, es decir, lo que buscaba transmitir; estos datos brindan luces sobre el discurso implícitamente comunicado en el poemario.

En otra ocasión, Erick Blandón (2013), en *Revolución y sujetos micropolíticos en Carlos Martínez Rivas*, considera a esta poesía como contraria, a su manera, a la represión empleada por la dictadura que regía al país durante la época. Por otro lado, resume en qué consiste este levantamiento enfrentado al mundo y menciona múltiples poemas de *La insurrección solitaria* en los cuales el hablante lírico no puede ser encasillado bajo un idealismo que lo limite, ni una etiqueta que lo restrinja –llámese posicionamiento político, religioso, nivel social–, ni ninguna otra asociación que lo prive de su individualidad y lo conecte con un colectivo. Esto significaría perder su esencia. El aporte más significativo de este acápite es demostrar la inamovible posición de rebeldía de esta poesía hacia las imposiciones que se le quieren agregar.

Además, Nicasio Urbina (2012), en su publicación *Mujer y paraíso en la obra de Carlos Martínez Rivas*, considera al poema *Petición de mano* para ubicar la postura del poeta respecto al compromiso. Declara que, para el hablante lírico, el culto al amor está por encima de los lineamientos de la sociedad, sin embargo, esta idea no es validada en algún otro texto del poemario. Este primer comentario asistió a ir prefigurando de qué podría tratar la temática de los textos, debido a que Urbina considera al amor y a la mujer como el centro de la poética martineana. También, Anastasio Lovo (2012), en su artículo denominado *Prólogo de «Carlos Martínez Rivas, una poética de dimensión humana»*, estudia el poema *Memoria para el Año Viento Inconstante* para caracterizar a la poesía de Martínez Rivas como dialogante, irónica, de doble sentido y mítica. A pesar de no tener acceso al libro que desarrollaría más ampliamente el tema, este prólogo resultó un aporte interesante para conocer los rasgos que el autor destaca, a su juicio, sobre los textos en estudio.

Otro aporte lo brinda Víctor Ruiz (2010) con su monografía titulada *La poética de la Generación del 40. La poética de Ernesto Mejía Sánchez*; con el fin de indagar sobre los elementos que componen la cosmovisión de este diferente autor, elaboró una valiosa contextualización del ambiente social y literario en el que desarrollaron los poetas

pertenecientes a la Generación del 40. También, esboza brevemente las diferencias y similitudes que presentaron los tres autores –Mejía Sánchez, Cardenal y Martínez Rivas–en cuanto a rasgos estilísticos y temáticos. De este último destaca el uso que le dio al epigrama como arma de denuncia sugestiva; el carácter marginal, irónico y desafiante de sus contenidos; clasifica al autor como tipo de ángel caído, ejemplo de poeta maldito y realiza su propia propuesta sobre de qué trata el tema principal en *La insurrección solitaria*. Esta investigación fue fundamental para conocer la percepción que se tiene sobre la poética de Martínez Rivas, lo que se cree, escribe y dice de su obra; además de orientarnos sobre las influencias en la poética del autor.

Un comentario más detallado realiza Roberto Aguilar Leal (2009) en *Asedio estilístico a «La puesta en el sepulcro», de Carlos Martínez Rivas*. En este artículo el autor sostiene que el poema concluye la línea temática desarrollada en los poemas de *La insurrección solitaria* (1953) y pareciera la culminación de esa etapa; es necesario mencionar que el texto no fue incluido en este poemario porque el poeta oficializó la versión final hasta 1980, versión que fue publicada en la revista *El pez y la serpiente* del año siguiente. El documento digital sostiene que el poemario y el texto «suelto» compaginan en sus motivos abordados, la intertextualidad con los evangelios, además de la refinada utilización del lenguaje. Además, afirma que, debido a las similitudes formales y temáticas, el texto se puede considerar un tipo de remate que finaliza el proceso acontecido en el poemario. A través de este método de interpretación se logra el correcto análisis del texto y constituye un importante precedente sobre cómo debería ser abordada la poética de Martínez Rivas.

Asimismo, se valoró el comentario realizado a un poema en particular, titulado *La voz lírica en «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos»* de Gabriela Chavarría Alfaro (1995). Este estudio demuestra las relaciones intertextuales que el texto presenta con el rito funerario grecolatino, explica la situación comunicativa interna del hablante lírico y concluye que el poema tiene formato de oda. Esta composición permite el elogio a la noble labor de los poetas, quienes son seres designados por Dios para nombrar la verdad del mundo en un lenguaje secreto. Fue el resultado más cercano a análisis de texto literario concreto que se documentó, la autora realiza una detallada investigación de la voz lírica y la situación comunicativa del poema, presenta similitudes concluyentes que relacionan la poética de

Martínez Rivas, en su aspecto formal, con las estructuras de la lírica clásica. Por otra parte, resultan interesantes los acercamientos íntimos realizados al autor por el poeta y catedrático Steven F. White en una entrevista en 1989. En esta ocasión, Martínez Rivas se sincera sobre el proceso de creación de *La insurrección solitaria*, admite sentir una amistad personal con Baudelaire, brinda su concepto de *flâneur*, explica lo que considera la diferencia entre su poesía y la de Ernesto Cardenal; culmina este encuentro al explicar el carácter y la forma de su insurrección.

Como se logra apreciar, existe la oportunidad de realizar un estudio detallado que determine el estilo y la temática empleada por Carlos Martínez Rivas en *La insurrección solitaria*. Con este fin, se ha preparado la siguiente recopilación de consideraciones teóricas a tomar en cuenta para la elaboración de esta investigación. De este modo, se alcanzará comprender los elementos que conforman la poética del autor, cómo estos interactúan entre sí, y de este modo, obtener una perspectiva completa del valor que aporta la poética de este autor a la literatura nicaragüense.

5. Objetivos

Objetivo general:

Analizar los componentes temáticos y los rasgos estilísticos predominantes en una selección de poemas de *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas.

Objetivos específicos:

- Identificar los elementos temáticos preponderantes en la selección de poemas de *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas.
- Reconocer los rasgos estilísticos más recurrentes en los textos poéticos seleccionados de la obra *La insurrección solitaria* de Carlos Martínez Rivas.
- Determinar el funcionamiento de los componentes temáticos y estilísticos que dinamizan la poética de Martínez Rivas hacia la modernidad, en una selección de textos de *La insurrección solitaria*.

6. Marco teórico

6.1. Vertientes del texto moderno

El Barroco fue el movimiento literario del que se impregnó Europa desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII, se originó en Italia, pero fue mayormente potenciado por España y su Siglo de Oro. Aunque es posterior al Renacimiento, difícilmente podemos considerarlo como de ruptura con su antecesor debido a que las ideas del primero perdurarán y se desarrollarán más ampliamente en el segundo, hasta llegar al punto en el que sí se podrán observar las grandes diferencias entre ambos movimientos.

Su principal característica fue el gusto por el arte cargado de ornamento, la elegancia exagerada, el estilo extravagante, dejando de lado el equilibrio renacentista. La tendencia predominante buscaba demostrar la inestabilidad de lo real, la fugacidad y banalidad de todo lo existente. El *leit motiv* pasó del animoso *carpe diem* que los alentaba a disfrutar del día y sus placeres, al oscuro *tempus fugit* en el sentido pesimista; es decir, no importa nada de lo que sucede –cuán plácida y maravillosa sea tu vida–, al final del día, la muerte es inevitable. El mundo monstruoso se revelaba con sus luces y sombras, los autores, impactados por el desengaño, se orientaron a describirlo tal cual veían el sufrimiento alrededor. La cruel vida les trasmite desconfianza, la probabilidad de que el mañana sea peor les causa angustia, dudan de su realidad, si la sueñan, si la alucinan. Por causa de estas crudas situaciones se busca que el espectador se concentre en el recargado estilo lleno de detalles, brillo, color, descripciones minuciosas, imágenes complejas para distraerlo de su dolor.

Fácilmente se puede trazar una línea de conexión y dirección, en cuanto a temáticas y ciertos estilos, que tienen su inicio en el renacimiento, desde la segunda mitad del siglo XV, perviven a través del barroco y se asientan en España donde alcanzan la cúspide en el Siglo de Oro en el siglo XVII. Posteriormente sus tópicos y rasgos estilísticos son rescatados por el modernismo a finales del siglo XIX, el cual fue distribuido desde Hispanoamérica para todo el mundo. Esta línea de influencias retorna a España cuando la generación del 27, motivados por el nacionalismo, rescatan su insigne tradición y directamente remite estos aportes hacia la llamada posvanguardia o generación del 40, como también se le conoció en Nicaragua.

Martínez Rivas, citado por Blandón (2016), menciona que «en la Europa del siglo XVII el barroco fue el arte de la Contrarreforma en los países “donde la erudición y la educación eran influidas o controladas por los jesuitas; a quienes se les atribuye la invención del barroco como una expresión del revigorado catolicismo”» (p. 80). Para extender esta erudición, predominaron dos maneras de hacerlo, la primera podría considerarse la radicalización de la segunda: el culteranismo y el conceptismo son las tendencias estéticas que en la práctica rompen con las exactas proporciones de forma y contenido. Los autores emprendieron la búsqueda por la originalidad cuyo propósito era persuadir al lector a utilizar su ingenio para descifrar el poema. Son determinantes expresiones de la ideología barroca, motivados por la expresión oscura que refleja la sombría condición del mundo, demuestran la gran capacidad expresiva propia del movimiento a través del sobrecargamiento de la obra literaria.

6.1.1. Culteranismo en el barroco español

Para comprender este apartado, es menester explicar primeramente qué es el conceptismo. De los elementos que componen el poema, el conceptismo se centró en la expresión del contenido, prefiere sugerir delicadamente las ideas que quiere transmitir y que, a través del ingenio sean interpretadas por el hábil lector. La expresión es breve, concisa, pero llena de contenido, con cierto matiz de sentencia que le agrega peso a lo que se dice. El culteranismo, por su parte, potencia todos estos rasgos al sumar a su contenido múltiples latinismos y expresiones cultas que requieren un mayor cúmulo de conocimientos. Se le otorga el protagonismo a la forma, la cual está exuberantemente ornamentada, emplea hipérbaton y encabalgamientos para torcer la sintaxis, también, metáforas y metonimias para la creación de imágenes deslumbrantes y recursos fónicos como aliteraciones, paranomasias y palabras esdrújulas para aportar musicalidad al verso. En palabras de Friedrich (1959) «De la manera en que el poema se separó del corazón, la forma se separa del contenido» (p. 56).

Por un altísimo dominio de la herencia grecolatina e implementación en la literatura hispana, Luis de Góngora y Argote marca la dirección definitiva de esta tendencia, en su poética se recopila y magnifica el uso de cultismos, el juego del color, la ironía, la inteligencia y musicalidad que distinguirá toda su obra literaria. Al respecto, Basave Fernández del Valle (2014) destaca que «El preciosismo lingüístico de Góngora o de Mallarmé y Valéry puede

valerse de procedimientos externos hábilmente hilvanados, de erudición antigua y de metáforas mitológicas» (p. 125). Fue el gongorismo el que dio pie a la expresión pesadamente cargada bajo la cual la sátira ingresó con astucia al texto poético; debido a esas distorsiones de los versos a fin de beneficiar la sonoridad, sumado al intenso uso de vocabulario dirigido a lectores estudiados lo que terminó por matizar a la lírica barroca como hermética y oscura, valores que transmitiría a todas sus demás influencias.

6.1.2. Modernidad en el romanticismo francés

El romanticismo también, como lo hizo en su tiempo el barroco, desvió su camino respecto al movimiento antecesor, en este caso el neoclasicismo. Aunque procede de una época regida por el raciocinio, la intelectualidad y el ideal de guiar sus vidas por sentido lógico, dejando por fuera los sentimientos, el romanticismo se volcó en justamente lo contrario. Originado en Alemania con la corriente *strumg und drang* como antecesor, tempestad y pasión, tormenta e ímpetu, representaba claramente lo que se buscaba en esta nueva etapa; inspiración natural, desbocamiento por las emociones, disfrutar del torbellino extático provocado por las sensaciones, resumidas en la palabra romance, no limitado al sentido amoroso, sino, referido al amplio espectro de sensibilidades que el ser humano alcanza a experimentar. Basave Fernández del Valle expone que los poemas producidos por este grupo son «tiernamente sentimentales, patrióticos, religiosos, con acendrado amor a la naturaleza y la tradición» (p. 94).

Este pensamiento fue bien recibido en Francia quienes tras agregarle sus particularidades, logran la demarcación entre el romanticismo alemán de Novalis, profundamente orgánico, y el romanticismo francés; este último incorpora reminiscencias medievales y el retorno del estilo griego, recrea las sensaciones clásicas junto a las columnas imágenes con mayor exaltación, lo denominarían Parnasianismo. A juicio de Friedrich «La lírica romántica francesa posee vastas y al mismo tiempo sutiles experiencias íntimas, una viva capacidad de vocación de ambientes meridionales, orientales y exóticos, sabe crear una poesía bucólica y amorosa encantadoras y dispone de un gran virtuosismo de la versificación» (p. 41). En concreto, el aporte más valioso que pervivió del romanticismo francés hacia la lírica moderna es la designada teoría de lo grotesco y lo fragmentario. Originalmente, «grotesco» fue referido a pintura; posteriormente, fue asimilado en todos los

aspectos para denotar lo que usualmente había sido apartado del ideal de belleza, es decir, lo extraño, burlesco, curioso, deforme y fuera de serie. En otras palabras, ya no se habla de *lo feo* solamente como el antónimo de lo bello, la fealdad adquiere su propia categoría, este nos permite descansar de la belleza. A la vez, la obra lírica nunca completará el «todo» de lo que quiere decir, solo nos hablará a través de fragmentos y estos se presentarán en completa desarmonía, por todo esto, no se llega a comprender a simple vista lo que pretende expresar el texto. En seguida, la comicidad de lo grotesco da paso al sarcasmo entre otros elementos que dinamizarán la estructura poemática.

Se destaca que el más significativo paso adelante fue dado por Charles Baudelaire, el iniciador de la «modernidad», Friedrich explica que él mismo recurrió por primera vez el término en 1859, ratificada como «la cualidad del poeta para ver en el desierto de la gran ciudad, tanto el declive del hombre como la belleza misteriosa anteriormente no distinguida» (p. 47). Por su parte, Edgar Allan Poe incorporó el término «embriaguez del corazón» con la finalidad de crear una poesía despersonalizada, apartada de las subjetividades del autor, el poeta evita a toda costa influenciar su obra con aspectos íntimos, nos referimos a que su obra debe ser interpretada solamente con la valoración de los elementos que la componen (p. 50).

6.1.3. Carlos Martínez Rivas en la posvanguardia nicaragüense

Esta investigación no se propuso explicar la línea histórica de la literatura nacional, de modo que, prefiere destacar los postulados de la posvanguardia. Este movimiento fue la primera manifestación que no aspiró a romper relaciones con su antecesor directo, en su lugar, rescató lo más valioso del conjunto de expresiones innovadoras y chispeantes aportados por la Vanguardia. Y, todavía más atrás, restauró relaciones con el fundador de la lírica nacional, Rubén Darío, posicionándolo en el pedestal meritorio, implementando su ideal de libertad creador adaptado a la novedad de la época. De este modo lo explica Valle-Castillo (2005) «El exceso de experimentación y libertad de la vanguardia, provocaron un retorno a las formas clásicas o tradicionales y a otro rigor formal. El culto a las imágenes y metáforas y los elementos oníricos se atemperaron» (p. 17). Las principales figuras del vanguardismo nicaragüense fueron los maestros de la generación siguiente, aunque instruidos en la tradición conservadora granadina, los pupilos se apartarán de los límites

establecidos luego de sus primeras publicaciones bajo el manto de Cuadernos del Taller San Lucas, como sucedió en específico con Carlos Martínez Rivas.

Desde la revelación de su genio literario a la edad de quince años, demostrado en la creación de sus primeros versos como *Invocación final por la comarca del Cabo Gracias a Dios*, *Una rosa para la niña que volvió de su muerte* y su ópera prima, *El paraíso recobrado*, el cual, según Centeno-Gómez (2014) tuvo por nota de presentación:

Carlos Martínez Rivas es el poeta más joven de Nicaragua. Su *Paraíso recobrado* que hoy publicamos es el más puro anuncio y presencia de él y de su poesía. Poseedor de un admirable talento poético, de una exquisita conciencia de lo artístico, ha hecho de sus experiencias creativas una expresión poética original y diáfana. Y esto no es solo una cualidad sino un milagro de claridad en medio de todo lo que se llama la poesía nueva, evidentemente elemental y obscura. (p. 259)

Pero toda esa luminosidad admirada en 1943 fue sepultada por la nueva perspectiva combativa al mundo que el poeta presentó al realizar en México 1951 la primera publicación de *La insurrección solitaria*, poemario de gran unidad temática que, como su nombre lo indica, es la revelación de la lucha que el autor se echó al hombro, él solamente, contrario a diversos puntos críticos que la sociedad consideraba como inamovible, lo que en nuestra época conocemos como *stablishment*.

6.2. La estilística en la poesía

A continuación, se referirá a uno de los dos aspectos fundamentales que conforman todo texto literario, comúnmente conocidos como fondo y forma. En la crítica literaria son denominados temática y estilística, cada uno de ellos provee métodos críticos que al ser utilizados en conjunto nos permiten comprender de una mejor manera lo que nos comunica el poema. Parafraseando a Eagleton (2010) llamaremos contenido a lo que el poema dice y la forma se refiere a cómo lo dice, también aclara que estos valores –ambos importantes, ligados uno al otro– no se pueden considerar como el mismo término, y enfatiza «las formas literarias tienen su propia historia; no son sumisas expresiones del contenido» (p. 81).

Los teóricos se esfuerzan en ubicar a la estilística como un método de análisis, no como una ciencia, puesto que no implementa una red completa de normas para estudiar el

poema, es un estudio centrado solamente en un aspecto del texto. Por presentar un ejemplo, para Fernández (1984) «la estilística se define como la ciencia del estilo; es decir, el estudio crítico y analítico del estilo» (p. 1), sostiene que, es necesario limitar el campo de estudio de la estilística. Por otro lado, desde la perspectiva de Paz Gago (1993) la estilística, «al tratarse de una disciplina esencialmente metodológica, en ella se confunden método y objeto: la Estilística se ocupará de investigar sobre el propio método crítico que constituye, tratando de encontrar la aplicación más adecuada y eficaz al análisis de los textos literarios» (p. 8). Es necesario, por lo tanto, determinar el concepto de estilo.

6.2.1. Definición de estilo

Todos los lectores poseen una idea de lo que estilo se refiere, en sencillas palabras podemos decir que es el conjunto de rasgos distintivos utilizados por un escritor cuando presenta su obra, debe ser identificable y homogeneizante, sin embargo, no se cierran las puertas a que este estilo evolucione conforme al paso de los años. Ortega y Gasset, citado por Fernández, en un aspecto más filosófico, sostiene que estilo es «la peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas» (p. 12).

El estilo admite diferentes tipos de clasificación, ya sea según la época y escuela artística, el movimiento literario, el género literario y el estilo personal de cada autor, al punto que Vossler en Reis (1985), sostiene «recordemos que toda expresión hablada debe ser explicada como libre creación individual del individuo del habla» (p. 126).

6.2.2. Componentes de la forma

Como antes se ha descrito, la estilística tiene al estilo como objeto de estudio, el estilo está referido a la forma y forma es el modo de decir el mensaje, es el vestido del contenido. De acuerdo con Eagleton:

Parece como si la poesía, por encima de todo, revelase la verdad secreta de todo escrito literario: que la forma es *constitutiva* del contenido y no un mero reflejo de éste. El tono, el ritmo, la rima, la sintaxis, la asonancia, la gramática, la puntuación y el resto de los aspectos formales son, en realidad, generadores de significado, no simples contenedores de éste. Modificar cualquiera de ellos es modificar el significado mismo. (2010, p. 83)

En el mismo sentido, el modo, la métrica, la voz, la dicción, la sintaxis, la cadencia, son también componentes de la forma, y aunque usualmente se relacione forma con la apariencia, sería erróneo limitar el análisis estilístico a la composición del texto.

6.2.3. Análisis estilístico

Para llevar a cabo el análisis del texto, se deben especificar los aspectos a estudiar, Paz Gago explica que, «a la Estilística como método crítico no le corresponde más objeto que aquel al que se aplica su aparato metodológico de análisis y descripción: los textos literarios. Y como disciplina específica integrada en la ciencia de la literatura le corresponde un objeto que no es otro que su propio método» (1993, p. 22). Hay que tener en cuenta, que estos comentarios sobre estilística se refieren al contexto donde sea empleada como método de análisis parcial aplicada al texto literario, puesto que un estudio basado únicamente en el estilo resultaría incompleto.

6.2.3.1. Desvío y elección

Entre las técnicas empleadas por los escritores para desarrollar las variantes de su propio estilo se encuentra el desvío, definido por Valéry en Paz Gago como «falta voluntariamente buscada para lograr formas nuevas en el lenguaje» (1993, p. 28). Debido a que los teóricos consideran a la lengua literaria como lengua desviada, en el sentido que, para lograr la diversificación del texto, se auxilia de los desvíos disponibles para decir lo que requiere, según el modo que el autor desee, así mismo realizará la elección que convenga para su estilo.

Por otra parte, Genette (1970) afirma que, Cohen postula dos principios claves en la poética, de los cuales el primero corresponde al apartamiento de la norma. Sin embargo, este autor se aparta del término desviación y prefiere llamarla infracción, ya que, «la poesía no se desvía respecto del código de la prosa como una variante libre respecto a una constante temática; lo viola y lo quebranta, es su contradicción: la poesía es la *antiprosa*.» (p. 10).

6.3. La temática en la poesía

Como se ha acordado, forma es el equivalente a estilo, del mismo modo que el tema es correspondiente a fondo, la agrupación e interacción continua de estos elementos se vuelve ineludible desde la creación de todo texto literario hasta su final análisis. En palabras de Fernández, citando a Flaubert: «la forma sale del fondo como el calor del fuego» (p. 19). Del mismo modo, considerando que Núñez Ramos (1998) destaca «la fusión de la expresión con el contenido, la imposibilidad de separar o distinguir lo que se dice con cómo se dice es, todos los especialistas están de acuerdo, uno de los rasgos más destacados del discurso artístico» (p. 77), se puede comprender que para obtener el comentario un texto literario más detallado sea necesario abordarlo desde el relacionamiento que surge entre estas dos disposiciones: la temática y la estilística.

6.3.1. Concepto de tema

Al igual que las dos caras de la misma moneda, al otro lado del estilo está situado el tema; desde el punto de vista de Luján Atienza (1999) «el tema es aquello de lo que habla el poema, y no exactamente lo que dice, ya que lo que dice es el significado global, que surge de la colaboración de todos los elementos discursivos» (p. 41), más allá de significar un simple asunto que es abordado en el poema, el tema es el hilo conductor que está presente en todo el desarrollo del texto literario. Correa Calderón y Lázaro Carreter (1994) brinda luces para aclarar el término y propone «si del asunto, tal como arriba lo hemos contado, quitamos *todos los detalles* y definimos sólo *la intención del autor* al escribir esos párrafos, obtenemos el tema» (p. 31). Para conseguir una mejor visión de lo que conlleva el tema, Luján Atienza (1999) nos sugiere:

Hay que pensar pues en el tema como un eje de sentido que recorre todo el poema y constituye su “mundo”, lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros poemas y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estudiamos (p. 44)

6.3.2. Elementos del contenido

Esta sección se explica debido a que Luján Atienza (1999) prefiere hablar de «contenido» respecto a «tema», porque los considera análogos para fines prácticos (p. 41). Por tanto, resulta válido el corpus mencionado por Eagleton, el cual dicta que «el contenido

comprende, entre otros elementos, el significado, la acción, el personaje, la idea, la trama, la visión moral y el argumento» (2010, p. 82); además, el componente principal del tema son los pensamientos y sentimientos que el escritor pretende comunicar. Por otra parte, como plantea Luján Atienza, diferentes autores sugieren usar «argumento» cuando analizan poesía debido a que esta carece de ello, en su lugar, sugiere buscar un «motivo» recurrente (1999, p. 42). El mismo autor define el motivo como «una situación significativa que se convierte en una vivencia espiritual, o la concretización de un significado conceptual como portador de un mensaje espiritual» (1999, p. 42).

6.3.3. Análisis temático

Esta sección estará basada en el modelo propuesto por Correa Calderón y Lázaro Carreter quienes rápidamente definen los conceptos anteriormente mencionados: fondo, asunto y tema (1994, p. 30). El tema, al ser la partícula más elemental del texto, debe ser claro y breve, se podría empezar por determinar una palabra que englobe todo de lo que habla el poema, pero no debe limitarse solamente a este término abstracto. Es imperativo que se amplíe hasta formar un enunciado coherente y sencillo, sin vacías añadiduras, pero tampoco con faltas de elementos fundamentales. Por su parte, Luján Atienza propone la realización del análisis temático valorando dos aspectos «el tema como motivo o conjunto de motivos que constituyen los elementos concretos sobre los que se apoya el significado global del poema, y el tema como representación de una entidad abstracta y universal» (1999, p. 43); estos se implementarán según el grado de referencialidad y abstracción que el poema presente.

6.3.3.1. Identificación del tema

Para este fin se recomienda ir de lo poco a lo mucho, de menor a mayor, como se expresó anteriormente, desde una palabra, hasta el enunciado. Para la determinación del tema se seguirá método propuesto por Luján Atienza en su manual *Cómo se comenta un poema* (1999) por ser de fácil seguimiento. Primeramente, se pueden establecer las líneas isotópicas resultantes de la lectura analítica del poema, se afirma que isotopía «designa la redundancia de significados que aparecen en un texto y que a la vez que orientan su sentido hacen posible su lectura como discurso homogéneo» (p. 46, citando a Greimas y Courtés, 1982), enfatizando que para el uso en la lírica es válida toda repetición de unidad lingüística, rozando

la redundancia. Otra alternativa surge de la misma tradición poética, la cual se ha encargado de conglomerar una serie de tópicos válidamente aplicables a pesar del transcurso de las épocas y sin estimar la locación, «aunque el tema no siempre coincida con uno de los motivos, estos pueden servirnos de orientación... estos motivos, llamados “tópicos”, forman un conjunto reconocible y bastante cerrado, son fácilmente identificables, están codificados por una tradición y aparecen a lo largo de toda la historia de la poesía o caracterizan un período completo» (p. 51). Es a través de alguno de estos dos accesos que se podrá identificar la intención del autor y concebirlo en lo que se ha llamado tema, que, junto al estilo, permitirán una comprensión del texto mucho más amplia y acertada.

6.4. Características de la lírica moderna

La presente investigación se fundamenta en las características de la lírica moderna presentadas en la propuesta de Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* (1959), las que sean identificadas serán presentadas como categorías de análisis para el posterior estudio de los poemas. Los rasgos temáticos con mayor presencia en *La insurrección solitaria* son la reminiscencia de motivos clásicos, la ruptura con la tradición, la interpretación variable del texto y el concepto de *homo faber*. Respecto a la estilística implementada, destacan la metáfora como imagen absoluta, la sonoridad, la sucesión de imágenes incoherentes y la inversión de sentido de las palabras. El funcionamiento de cada una de ellas será explicado según el aporte moderno que le atribuyan a la lírica.

6.4.1. Los motivos clásicos

La modernidad se destacó por volver la vista hacia los relatos tradicionales como leyendas, fábulas y narraciones mitológicas; también se retoman estructuras como la oda, la elegía y el soneto. El mismo Friedrich sostiene «en ella es lícito que aparezcan reminiscencias folklóricas y que reaparezcan asuntos y leyendas medievales» (p. 251), sin embargo, explica «estos fenómenos no derivan ya de una auténtica vinculación con la tradición, que presupondría el sentirse identificado con una época histórica unitaria y cerrada.» (p. 251). Es decir, el poeta moderno captará los motivos clásicos con el propósito

de modelarlos, volverlos transgresores en diferentes sentidos como método de acción contra lo estipulado.

Es así que encontraremos poemas con referencias a episodios de la cultura judeocristiana y mitos europeos en sus títulos y contenidos, además de epígrafes constituidos por citas bíblicas. Se cumple entonces la concepción de Camarero (2008, p. 23) sobre la literatura como una gran biblioteca con miles de obras en almacenamiento, también vislumbra la posibilidad de establecer redes de relaciones entre esos textos, a este proceso lo llama intertextualidad. Por tanto, el texto moderno se constituye como una composición que remite a múltiples obras de existencia anterior, de las cuales retoma cierto componente y lo presenta de manera renovada.

En la lírica moderna no solamente se guardan lazos intertextuales con obras literarias, Friedrich también mencionó la relación que mantiene con la pintura moderna y la música, además de varias analogías a la poesía barroca (p. 11). En el poema moderno se exhibirán alusiones a obras pictóricas, músicos clásicos y se equipará el proceso para elaborar un poema con la creación de una pintura. Respecto a la pintura, la poesía abstracta influirá en la modelación de pintura abstracta llena de líneas y colores. Pongamos por caso cuando «Baudelaire dijo: “Quisiera prados teñidos de rojo, árboles teñidos de azul”. Rimbaud compondrá poemas sobre tales prados, y en el siglo XX habrá artistas que los pintarán.» (p. 84). En relación con la música, Friedrich señala que:

Sus formas métricas son libres, pero el trabajo de precisión se demuestra en su refinado modo de repetir algunos versos y en la disposición de sus poemas más largos a la manera de las composiciones musicales en varios tiempos. (p. 246)

6.4.2. Ruptura con la tradición cristiana

Determinante para la lírica moderna es el sentimiento de «sentirse apátrida en el mundo tradicional de lo objetivo, espiritual y sensato.» (Friedrich, p. 102), el poeta intentará por todos los medios transitar por el camino que previamente se le ha establecido. De tal modo que, el texto moderno se definirá por abarcar temáticas con carácter contrario a lo tradicional; por ejemplo, negarse al cumplimiento de las costumbres cristianas como el establecimiento del matrimonio o asemejar este acto a una ejecución, transformar el imaginario que se tiene de la divinidad.

Si la lírica moderna retoma un motivo clásico, es con la finalidad de trastocarlo. Tomará como medio un relato tradicional para comunicar una posición que en su actualidad se considere rebelde a las instituciones morales. También puede, a través del texto, traer al presente a algún personaje que haya sido rechazado por sus acciones, juzgado por desobediencia, y les permite reivindicarse, defenderse, ser escuchado. Es, por tanto, que Friedrich enfatiza que la lírica moderna «No tiene ninguna necesidad de la tradición cristiana, humanística ni literaria; se prohíbe a sí mismo toda intromisión en el presente. (...) También respecto al futuro se manifiesta solitaria.» (p. 219). El poeta moderno no teme ser apartado por esa sociedad que lo aborrece, decide posicionarse junto con los demás desechados de la historia – y de su presente– que, a juicio de los muchos, resultan extraños y difíciles de mirar. «El poeta está solo frente a su lenguaje. En él tiene su patria y su libertad, a cambio de que nada le importe que o no.» (Friedrich, p. 220); el poeta moderno tiene su propio mundo, donde disfruta de sus rarezas y desde donde combate las que considera injusticias de la comunidad.

6.4.3. Interpretación variable

Correa Calderón y Lázaro Carreter (1994) brindan luces sobre el proceso de análisis que conlleva sobre un texto literario «En el comentario precisamos combinar una serie de condiciones personales (sensibilidad, agudeza) con un conjunto de conocimientos, elementales o no, pero necesarios.» (p. 20). Quiere decir que la comprensión de toda obra literaria dependerá en gran medida de los conocimientos, sentimientos y experiencia que tenga el lector que esté realizando el ejercicio.

No obstante, en la lírica moderna, surgen ocasiones cuando, a pesar del análisis que se haya realizado, no hay certeza de lo que el texto quiere comunicar. Por que el poema comunica, Luján Atienza (2005) revela «siempre que tomamos la palabra nos embarcamos obligatoriamente en una actividad comunicativa compleja» (p. 273) y, posteriormente, define a los poemas como actividades comunicativas, con un emisor, un receptor y un mensaje que transmitir. En la poesía clásica, el título correspondía a una clave de lectura, en la modernidad, podrá presentar tendencia a tener significaciones contrarias con el contenido del poema. Ya Friedrich lo había comentado sobre la obra de T. S. Eliot: «El poema entra en nuevo juego de significados que tiene sus derechos propios, aunque se aleje de la intención

del autor –intención que, por lo demás, no se había precisado–.» (p. 272). De este modo, se presentarán textos con palabras imprecisas cuya significación final será dada e interpretada por el lector debido a que el autor no le impone a su obra lo que debe ser, lo que debe comunicar, la interpretación queda libre.

La lírica moderna requiere de un lector comprometido, dispuesto a zambullirse en el mar de interpretaciones que puede tener un poema. La sintaxis del verso está alterada, los términos son imprecisos, los sonidos son envolventes –aunque en ocasiones lo distraen del contenido–, además, puede resultar frustrante enterarse que el poema está construido, con esas dificultades, a propósito. El lector debe estar dispuesto a enfrentarse a todos estos obstáculos con tal de intentar comprender el poema. Ni siquiera completando toda esta travesía el lector podrá confirmar que su interpretación del texto es la definitiva, debido a que ni el autor mismo lo ha cerrado a determinado significado. Friedrich explica, sobre la poesía de Mallarmé y la de su discípulo, Valéry:

La infinita potencialidad en que este lenguaje se mueve solo alcanza al lector en cuanto le impulsa a buscar una potencialidad igualmente infinita de significados. Lo que importa no es tanto que el lector descifre, como que entre a su vez en el misterio, intuyendo soluciones pero sin precipitarse al final, e incluso pensando en interpretaciones del poema que ni siquiera figuraban en el plan del autor. (p. 190)

6.4.4. El *homo faber*

Friedrich explica que Valéry describió al pintor moderno como alejado del desordenado estudio de artistas, en contraposición, lo ubicó en el «laboratorio de pintura», donde el técnico con la instrumentación y vestuario adecuado, se instalará en la labor creativa de pintar. Exactamente lo mismo sucedería con la poesía, «da a esta palabra su originario valor griego y use la voz “*fabrication*”, pensando menos en la obra que en el acto de su composición» (p. 243-244). El artista en general se deslinda de la espiritualidad y se dispone a fabricar el poema, asegura que el primer verso le viene por inspiración, pero le corresponde al poeta seguir labrando el texto, pulirlo hasta la perfección. *Homo faber* es la locución latina adecuada para este evento, puesto que los artistas traspasan el conocimiento brindado por el *homo sapiens*, para comenzar el camino a la acción de construir el poema.

6.4.5. Metáfora como imagen absoluta

A diferencia de la metáfora clásica, la cual se constituye como una comparación entre dos componentes que comparten un rasgo en común, la metáfora como imagen absoluta «ya no se trata de términos de comparación o metáforas, sino de interferencias de otro mundo» (p. 316). Para lograr esta imagen absoluta es necesario relacionar dos elementos que a simple vista parecen no tener ningún vínculo, sin embargo, sí existe un punto en común es el poeta moderno quien logró ubicarlo. La unificación de estos términos bien puede parecer grotesca a lectores poco acostumbrados a este tipo de soberanía total. La poesía moderna, por tanto, desarrollará imágenes que enlacen dos conceptos cuyo resultado puede ser abstracto, se requiere una gran capacidad imaginativa para concebir esta unión, el lector se vuelve presa de la fantasía creadora. Friedrich lo resume como «Para Baudelaire, un arte nacido de la fantasía creadora podrá definirse como “*surnaturalisme*”» (p. 84), del cual Apollinaire derivaría luego el surrealismo.

La capacidad de asociación entre estos términos opuestos es solamente posible gracias a la imaginación dictadora capaz de destruir la realidad como se le conoce, pero también, capaz de reconstruirla según su ordenanza. Sobre la misma, Friedrich manifiesta:

Aquella frase baudeleriana según la cual la imaginación empieza descomponiendo y deformando y luego recompone de acuerdo a sus propias leyes, no solo se confirmó en la práctica poética del siglo XX, sino también en las afirmaciones de los propios poetas y de los artistas plásticos. (p. 310)

6.4.6. La sonoridad moderna

Es sabido que el sonido es un aspecto fundamental para la lírica, el propósito de la poesía es reconfortar el alma ante los sufrimientos de la vida. En la antigüedad, se lograba por medio de la belleza, para este fin se componían versos armoniosos, con suavidad rítmica que decoraran el contenido. El cambio ocurre con el levantamiento del romanticismo y la posibilidad de crear versos que surjan desde la combinación de elementos rítmicos. Es decir, el sentido del poema estará muy influenciado por el sonido, más que del contenido literal en sí, porque «deriva de esta combinación, no del programa temático: es un sentido flotante e impreciso, cuyo misterio no depende tanto del significado básico de las palabras como de su poder sonoro y sus marginalidades semánticas.» (Friedrich, p. 73). La inversión se observa

cuando el texto moderno se comunica a través de sonidos en específico: desde implementar determinado fonema para transmitir cierta sensación, carencia de ortografía puntual y encabalgamientos para incentivar el ritmo, hasta estructurar versos sin sentido aparente donde el protagonismo es la musicalidad.

Aunque en la lírica moderna se transforme la apariencia de la sonoridad, esta continúa existiendo hasta incluso convertirse en el origen del texto, como ya se ha explicado. Además, la nueva sonoridad grotesca toma valor por sí misma ya no solo como contraria a la hermosa, sino que *lo feo* adquiere una nueva impresión. En el postulado de Víctor Hugo «lo feo aparece en la obra de arte como grotesco, como imagen de lo incompleto y de lo desarmónico. Pero ser incompleto “es la mejor manera de ser armónico”» (Friedrich, p. 44).

Esta nueva sonoridad sigue cumpliendo con el propósito de capturar la atención del lector, a pesar de que intente estar concentrado en lo que el texto le parece comunicar «la plurivalencia de la lírica mallarmeana subyuga al lector porque el oído de éste no puede escapar al extraño hechizo de la sonoridad del lenguaje» (p. 189). La aplicación de la sonoridad desarmónica se constituye en una nueva manera de presentar el texto ante los lectores acostumbrados a la belleza, y –aunque en un principio les parezca chocante– es inevitable que también sean conquistados por la originalidad e innovación.

6.4.7. Imágenes incoherentes

Para la poesía moderna, el poeta podría ser un humano como los demás, con la diferencia que ha sido dotado con el poder transformador de la palabra. Este don fue otorgado por una fuerza sobrenatural y es mediante este que el poeta crea su propio mundo de ensueño con el propósito de huir de la realidad que lo aprisiona. Al poema vienen secciones de este mundo fantástico, sobre los cuales, Friedrich sostiene «Todos los fragmentos de estas imágenes son sensibles, pero las imágenes son irreales porque en ellas se funde lo incongruente: irrealidad sensible» (p. 309). Es decir, aunque pueda parecer que la imagen a primera vista no tenga sentido como conjunto, no pierde su atracción por eso; al contrario, al detenerse a observar en detalle cada una de las secciones, se puede llegar a reconocer algún hilo conductor –aunque sea susposición– para lograr comprender el poema. Recordemos que, según Correa Calderón y Lázaro Carreter para la explicación de textos literarios «Serán

buenas todas las explicaciones que, razonadamente, establezcan una relación clara y ordenada entre el fondo y la forma de un texto» (1994, p. 21).

El concepto de fragmentarismo está fielmente relacionado con la ceración de imágenes incoherentes. Pongamos por caso la poesía de T. S. Eliot, toma fragmentos del mundo real para unificarlos en el texto, pero dejando a la vista los puntos de encuentro, en el resultado se podrán ver la composición de cada una de las secciones. A propósito, Friedrich plantea «lo mismo ocurre con las imágenes y los acontecimientos, que son un centón de fragmentos de origen heterogéneo, sin ordenación ninguna en el tiempo ni el espacio» (p. 305). Como resultado se obtiene una imagen caleidoscópica donde cada segmento capta la atención del lector de una manera distinta, una tras otra y sin aparente conexión entre ellas, conforman un todo embelesante del cual no se puede apartar la vista, a como sucede con el caso de la sonoridad. En palabras de Friedrich «incluso el espacio se descompone, perdiendo su coherencia y el orden normal de orientación de las dimensiones (...) un poema moderno puede pasar sin transiciones de unas partes del espacio a las más alejadas de ellas» (p. 311-312).

6.4.8. Alteración de sintaxis

Otro recurso implementado por la lírica moderna con el fin de dinamizar las estructuras clásicas es un desvío gramatical a través de la trasposición de la sintaxis. La figura retórica encargada de este juego estilístico es el hipérbaton. Más allá de solamente usarse para encajar en el ritmo que se trabaja por alcanzar, Cohen (1977) resalta el fundamento científico sobre la inversión de palabras «La estilística responde generalmente a esta pregunta invocando la verdad psicológica del ordenamiento invertido. La inversión nos haría entrega de los contenidos mentales en el orden en que se producen.» (p. 193). Por tanto, se comprueba que la alteración del orden sintáctico es clave para dar realce a la composición poemática debido a que el cerebro está predispuesto a recibir el mensaje con cierta estructura gramatical que, al ser alterado, genera un atractivo distinto al que se produce respecto a la prosa.

7. Preguntas directrices

- ¿Cuáles son los principales temas que se abordan con insistencia en *La insurrección solitaria*?
- ¿Qué recursos estilísticos se utilizan en *La insurrección solitaria* para lograr la modernización de las temáticas clásicas?
- ¿Cómo se produce la articulación entre los contenidos tradicionales y los renovados aspectos formales de la poética martineana?
- ¿Qué particulariza la producción poética de Carlos Martínez Rivas frente a las demás propuestas poéticas de los autores nacionales?

8. Diseño metodológico

La presente investigación está desarrollada en el campo de la literatura porque la investigadora prefirió enfocarse en el área de la poesía, sobre las demás que ofrece su carrera profesional. Se implementó el paradigma interpretativo porque a través de este se logra comprender los elementos que conforman el texto y el mensaje que pretende comunicar.

Los enfoques aplicados son el cualitativo textual y descriptivo. En primera instancia, a través del enfoque cualitativo textual, se identifican los dispositivos que constituyen las temáticas más reiterativas y las figuras estilísticas que Carlos Martínez Rivas implementa con mayor frecuencia en *La insurrección solitaria*.

Posteriormente, mediante el enfoque descriptivo, se explica la interacción que mantienen los contenidos correspondientes al fondo con las expresiones formales atribuidas al estilo. Las utilidades otorgadas a cada uno de las dos unidades en el poema, el mecanismo de colaboración interno y el cómo es imposible –y no recomendable– trazarse el propósito de emprender un análisis que aspiren a realizarles estudios de manera separada. Asimismo, como resultado del análisis se presenta una poemática compleja y abundante en aristas para ahondar a través de nuevas investigaciones.

Entre los métodos generales utilizados se encuentran el método de análisis y síntesis para reconocer los componentes temáticos y recursos estilísticos que se presentaron con mayor incidencia en el poemario. También, discernir el mecanismo de acción entre estos elementos y determinar si se corresponden con las características que se definen como propias de la lírica moderna. Además, se implementó el método documental para obtener la información necesaria que conformaría el marco teórico, que es la base científica de esta investigación y sobre la que sustentaremos el análisis.

Los métodos específicos aplicados para la realización del análisis son el estilístico, estructural, semiótico y de análisis del discurso. El método estilístico resulta útil para el reconocimiento de los aspectos formales y recursos estéticos aplicados con mayor incidencia para conseguir una actualización en la poemática. Por su parte, el método estructural es requerido para la identificación de los contenidos recurrentes y determinación de las

principales temáticas desarrolladas a lo largo del poemario, las cuales funcionan como enlace con la lírica tradicional. Además, se implementa el método semiótico para examinar al texto literario como un signo complejo, que, a la vez, está compuesto por símbolos los cuales deben ser debidamente reconocidos para conseguir su interpretación. Finalmente, el método de análisis del discurso está aplicado para comprender la intencionalidad de los distintos discursos sociales expresados de manera implícita o explícita, a través de los poemas; los cuales, como se observa en esta ocasión, tienen el propósito de revalorizar las acciones de personajes intertextuales antes castigados por no someterse a convicciones que no son las propias.

Para esta investigación, el universo valorado es el poemario titulado *La insurrección solitaria* por Carlos Martínez Rivas. Se seleccionó la edición de 1982 que incluye el poema *El paraíso recobrado*, pero este no es tomado en cuenta para el análisis.

La muestra está conformada por aquellos poemas que presenten atributos propios de la lírica moderna, ya sea en el aspecto formal o estructural, y sean, por tanto, válidos para su inserción en esta investigación.

El apartado de *La insurrección solitaria* está dividido en seis secciones:

- I. La insurrección solitaria
- II. Noviembre fue los tres ángeles
- III. Tres elegías
- IV. El monstruo y su dibujante
- V. Dos epitafios
- VI. Mecha quemándose

De la totalidad de 39 poemas que integran el poemario, se identificaron evidencias de la lírica moderna en 24 de ellos, es decir, en el 61.53 %. Los poemas en los que se fundamenta el análisis son:

- Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos
- Petición de mano
- Beso para la mujer de Lot
- Memoria para el año viento inconstante

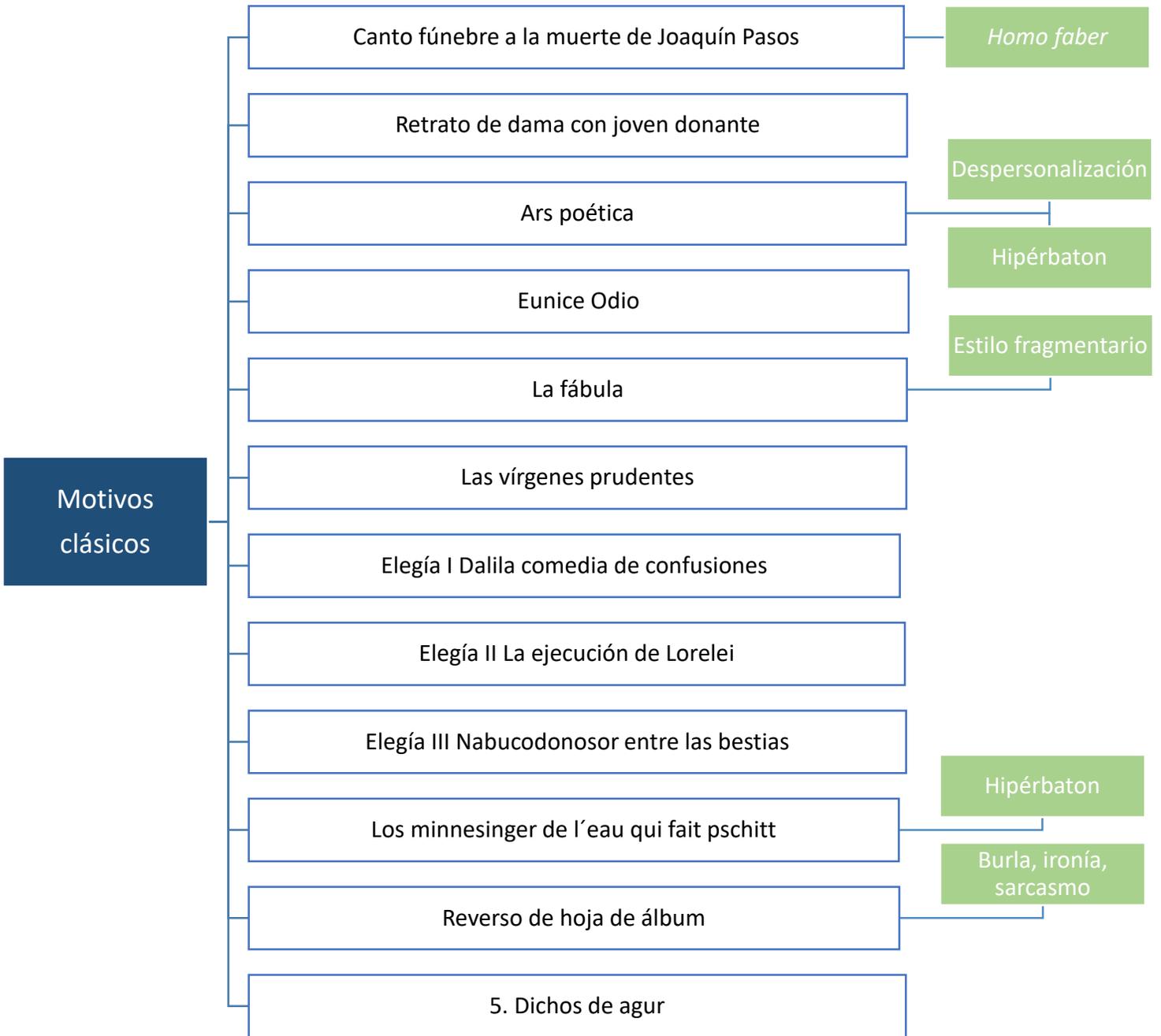
- Retrato de dama con joven donante
- La sulamita
- Las vírgenes prudentes
- Eunice Odio
- Ars poética
- La fábula
- Cuerpo Cielo
- I Dalila. Comedia de confusiones
- II La ejecución de Lorelei
- III Nabucodonosor entre las bestias
- Los minnesinger de l'eau qui fait pschitt
- Arete
- Alba y mi modo
- Reverso de hoja de álbum
- Epitafio I (T.E.S. 338.171)
- Epitafio II (A.R.N.)
- 1
- 2. NO
- 5. Dichos de agur
- 6. Nota social

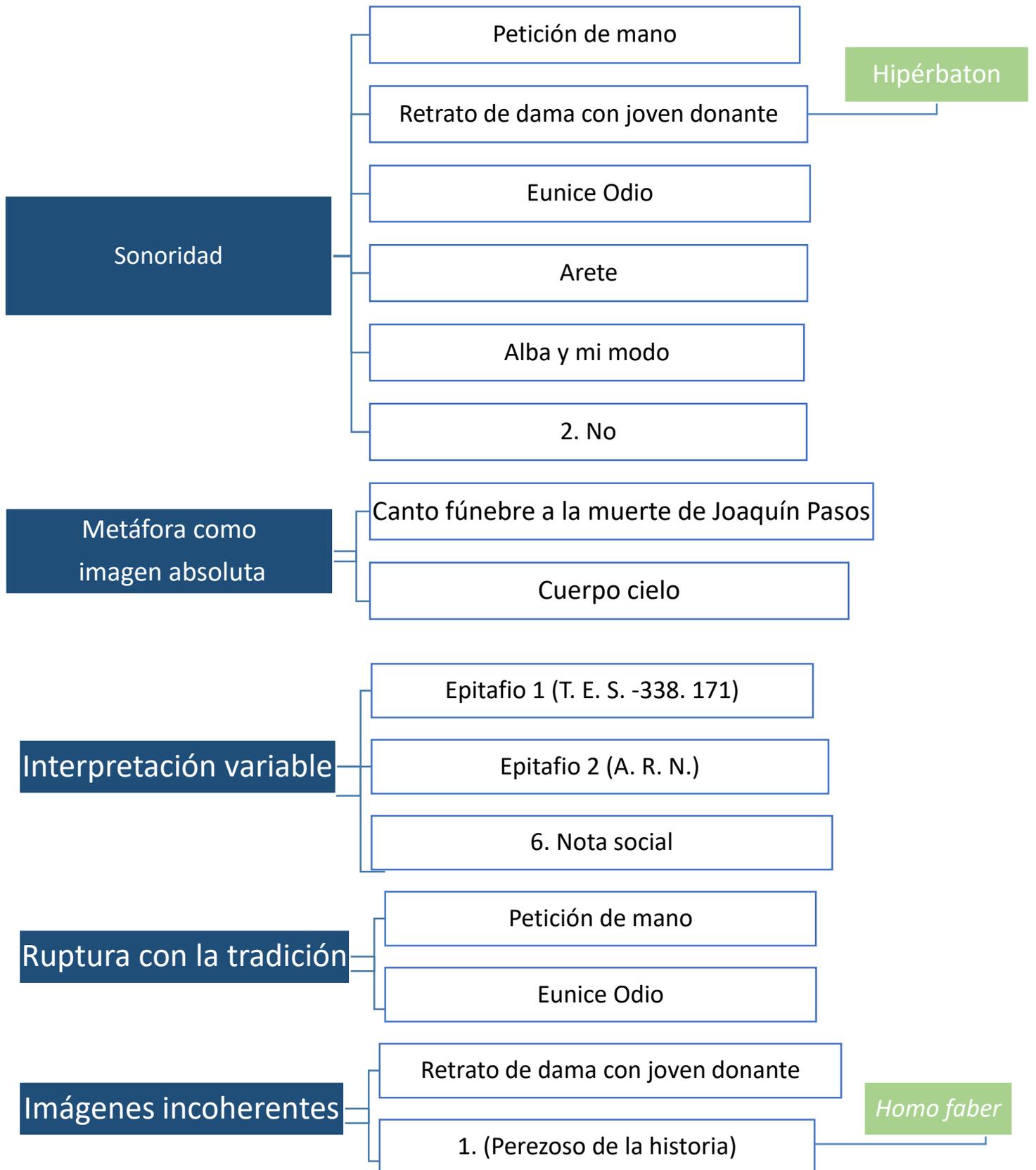
9. Análisis

En este acápite, se presenta el estudio esquematizado que recoge las temáticas y rasgos formales que se presentan reiteradamente en una selección de textos de *La insurrección solitaria*; a la vez, se estableció la relación que estos elementos sostienen con las características propias de la lírica moderna, ya mencionadas con anterioridad. En los apartados siguientes se describe la utilización de elementos temáticos como: las reminiscencias folklóricas, la ruptura con la tradición, interpretación variable del texto y el concepto del *homo faber*. Además, los recursos estilísticos: la sonoridad, la inversión de palabras, la metáfora como imagen absoluta y la sucesión de imágenes incoherentes. También, es posible comprender el funcionamiento de estos elementos como un tramado que se entrecruza de manera coordinada, cuyo resultado es la poética en sí, «la fuerte correlación fondo y forma que da mayor unidad al texto» con el que se identifica la poesía lírica según Álvarez Ruiz y Campos Ruiz, (s.f., p. 131). Cabe destacar que el enfoque de este análisis es de naturaleza inmanentista, es decir, solamente se remite a lo que el texto expresa sobre sí para obtener el sentido del poema; en palabras de Pozuelo Yvancos (1988):

Quiere ello decir que se marginan los fenómenos extra-textuales, y toda búsqueda de una trascendencia explicativa del texto. Dejan de interesar los problemas de origen o génesis de la obra, tanto desde un punto de vista individual (el de la Estilística y la Psicocrítica), como social (el de la crítica sociológica). La explicación del lenguaje literario debía hacerse desde el interior de los estudios lingüísticos. (p. 25)

Para facilitar la organización del análisis, se ha creado el siguiente esquema que identifica cuáles poemas se corresponden con determinada categoría de análisis. Posteriormente, se presentará el comentario de los poemas en estudio.





9.1. Los motivos clásicos

El tema en cuestión se presenta de manera muy evidente en *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*, el título es de gran interés porque el establecimiento de motivo clásico aparece desde el formato en que está construido el poema. Es una oda, canto tradicionalmente utilizado para alabar las hazañas de los grandes héroes épicos; en esta ocasión se cantará a un nuevo tipo de héroe, el héroe poético. En el apartado I, el hablante lírico expresa cómo le gustaría realizar la ceremonia mortuoria de su estimado amigo, sin embargo, más que hablar de su dolorosa partida, su deseo es exaltar el legado del siempre joven poeta.

*Con el redoble de un tambor
en el centro de una pequeña Plaza de Armas,
como si de los funerales de un Héroe se tratara;
así querría comenzar. Y lo mismo
que es ley en el Rito de la Muerte (...)*

Entonces, se muestra aquí una forma clásica con contenido moderno, sobre lo que Basave Fernández del Valle (2014) señala:

Los cánones de la poesía clásica no son excluidos del todo de la poesía romántica. Lo helénico no desaparece nunca –como pretenden A. W. Schlegel y Tieck– del escenario romántico. Díganlo o no Hölderlin y Nietzsche, lo antiguo se funde con los nuevos ímpetus y sueños. Pero no hay ley del clasicismo que paralice la libertad del poeta romántico. (p.96)

Asimismo, para el apartado II se remonta al nacimiento de Joaquín, el recorrido sigue desde su alegre infancia hacia la juventud, donde el poeta permaneció hasta su muerte. He aquí el núcleo del poema, se equipara a Pasos con un personaje del cuento *Herodías* de Gustave Flaubert, llamado Iaokanann en la obra, mayormente conocido como Juan El Bautista, nombre que resuena y del cual se conoce su labor incluso hasta nuestros días. Para la clasificación de Genette (1989) sobre los tipos de transtextualidad, este caso correspondería a la llamada intertextualidad, la cual se define «como una relación de copresencia entre dos o más texto, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (p. 10) presentada para esta ocasión como una *alusión* porque «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro

enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.» (p. 10).

El objetivo de la intertextualidad bíblica resulta completo porque tanto Juan como Joaquín, cumplieron con la misión divina de denominar las cosas, –esta indeterminación de *las cosas* será sumamente recurrente en la poética martiniana y se explicará más abajo–, como se observa: «*como sabemos que a Iokannan llegaban / los hombres más oscuros, a recibir un nombre / con el que desde entonces / pudieran ser llamados por Dios en el desierto.*» De los protagonistas de la estrofa, el primero, tras realizar el bautismo, les asignaba un nombre nuevo a las personas que eran sumergidas y renacían con una nueva vida al ascender del agua; mientras que, el segundo, de profesión poeta, tuvo por labor artística el renombrar los elementos de la realidad con un propósito artístico.

Es en la reflexión siguiente donde se intensifica un diferente rasgo moderno, la transformación de la realidad a través del lenguaje «*Y para todo eso solo se te dieron palabras, / verbos y algunas reglas. Nada tangible.*». Esta imagen de otorgar la palabra proviene la teoría especulativa del lenguaje, retomada por los simbolistas franceses, de la que Friedrich (1959) revela «según la cual, la palabra no es una creación casual del hombre, sino que responde a la unidad cósmica primigenia; el simple hecho de pronunciarla provoca un contacto mágico entre quien la pronuncia y aquel origen remoto» (p. 76).

Esta capacidad metamórfica es otorgada por una fuerza sobrenatural –Dios, en este caso–; quiere decir, que los objetos más ordinarios de la vida, son modificados en su composición, de tal modo que, mediante las palabras, se convierten en arte. Se establece firmemente este concepto de libertad creadora en Friedrich, de la lírica de Baudelaire respecto a la realidad, explica: «aspira, no a ser una copia, sino una transformación» (p. 78). Hay que resaltar el poder extraordinario que se le atribuye a la palabra; es a través de ella que el poeta, un humano con todas las limitaciones de su especie, se convierte en semidiós capaz de modelar los elementos de su ambiente, renombrarlos y otorgarles un propósito artístico. En este sentido, el poeta se vuelve también un tipo de Mesías; como el segundo salva a la humanidad por la palabra –mediante la predicación–, el primero salvará al mundo a través de la palabra poética, lo que sea apreciado y nombrado por él, es salvado de la cotidianidad.

*Y esa lista de nombres y esa suma total tú la tendrías
que hacer para el día de la ira o del premio.
Y al hacerla, pasar tú a ser ella misma.
Porque también te dieron a ti un nombre. Para
que de todo eso lo llenaras como un vaso precioso.
Que de tal modo dentro de ti lo incluyeras
—las noches estrelladas, las flores,
los tejados de las aldeas, vistos desde el camino—
que al nombrarlo te nombraras
tú: suma total de cuanto vieras.*

Por otro lado, también se resalta el pensamiento moderno de Stravinsky en Friedrich «la tarea artística debe realizarse bajo conciencia de la propia labor» (p. 246). Lo cual significa que, el artista, poeta o pintor, debe estar dispuesto a cumplir con su responsabilidad de modelar la realidad sin importar qué tan alienador sea el resultado y aunque la noble labor no sea bien valorada por los demás mortales porque la consideran improductiva. La idea se logra vislumbrar cuando el hablante lírico afirma «*Y a la dura tarea mandada te entregaste del modo / más honorable que he conocido. Eso sí / tú sabías bien en qué te habías metido*».

Una distinta cualidad moderna, explicada por Friedrich, consiste en ver el «acto poético un acto de precisión, que lleva consigo obligaciones parecidas a la de la construcción de una máquina o del torneado de la pata de la mesa» y enfatiza que «el artista es el tipo más elevado de *homo faber*» (p. 246). Más allá de ser un hombre que piensa, el poeta requiere hacer y fabricar el poema, el sentido de la obra depende de la utilización de las diferentes categorías gramaticales como herramientas constructivas del texto. No obstante, resulta destacable que, el acto poético descrito por T. S. Eliot y Válerly, difiere del que se presenta en la lírica de Martínez Rivas. El *homo faber* anteriormente presentado concuerda con la versión intelectual de la composición del poema, ellos lo visten como científico que crea su poema en un laboratorio; mientras que, en la obra del autor en estudio. Se visualiza al poeta como un típico maestro de obra que emplea las palabras para construir su mundo. No lo identifica con el alto rango, ni siquiera en alto rango —no es arquitecto ni ingeniero—, su labor es más humilde, y

por esto, de mayor carga simbólica y admiración. Por tanto, este tipo de poeta carlosmartineano es diferente, apartado, incluso del arquetipo de poeta moderno; está del lado de los marginados. El ejemplo en *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*, el hablante lírico le recuerda al poeta «*A los obreros viste cuando van a la tienda. Observaste / cómo examinan ellos las herramientas y palpan el filo*» y después, «*De este modo elegías tú el adjetivo,*».

De manera similar ocurre en la sección *Mecha quemándose*, el numeral 1 es el que introduce a los demás poemas. En su parte final se entiende la relación que el contenido guarda con el título, de modo que explica el proceso que atraviesa el autor para la creación de un poema. Además, resulta interesante la carencia de signos de puntuación –solo una coma vocativa y el inevitable punto final– con el propósito de lograr el estilo fragmentario que vuelve al texto pausado y da la sensación de que avanza con lentitud:

*Tan estremecedoras inconfundibles
y me voy hacia ellas directo
sin dudar
las veo saltar caer sacudirse
sobre el papel y digo ¡aquella
sí esta no! Y me hundo en su armonía
nada trago
y así hasta que nace
mi canto, crédulo e irritado.*

En el apartado III acontece la muerte del protagonista, sin embargo, el hado impone su voluntad de mantener el ejercicio transformador de la palabra, para lo cual, tras Joaquín, crecerán más poetas «*entrenados con gran maestría para el ejercicio de la Nada.*». Es necesario destacar acá la imprecisión de los contenidos de *nada* y *lo otro*, estos conceptos se desarrollarán más adelante. Friedrich la cataloga como influencia mallarmeana en la lírica moderna y explica que, *la nada* funciona como ser absoluto transformador de objetos cotidianos en enigmas y misterios (p. 150). Es precisamente esta la labor del poeta, aunque

no todos los seres humanos la valoren y la llamen *nada*. Así, el propio Martínez Rivas y demás colaboradores del arte mantendrán el legado de Joaquín.

Por otro lado, la característica de mayor incidencia a lo largo del poemario es la alusión mitológica hacia diferentes culturas, a lo que Friedrich explica que la lírica moderna se nutrirá de diversos asuntos míticos para alcanzar resonancia universal. De este modo, convertirá al sujeto poético en sujeto colectivo, ya que rescata los asuntos representativos de diversas naciones (p. 251). Por tanto, encontraremos a lo largo de este mismo texto una compilación de referencias a prácticas culturales grecolatinas como el rito a la muerte y símbolos como el Olimpo y el Orco. Las reminiscencias alcanzan su cúspide en el apartado IV mediante la imagen que describe cómo el canto saldrá de los labios de Joaquín y se esparcirá por el mundo «*Y al igual que las abejas de Tebas / conforme al viejo Eliano cuenta iban / a libar la miel del joven Píndaro;*». Esta cita refiere a la mítica ciudad, sitio de múltiples historias, el reconocido profesor latino de retórica, especialista en griego y el célebre poeta lírico de la Grecia clásica. Así, para el hablante lírico, Joaquín Pasos se ha ganado, por el cumplimiento y disfrute de su deber, el categórico de héroe poético, por tanto, requiere de estas especiales honras fúnebres.

En *Memoria para el año viento inconstante*, se confiesa la actitud del enunciador lírico, quien, con carácter irreverente establece su posición de negarse a producir un escrito que los críticos consideren obra maestra. La actitud de estos especialistas le parece repugnante y no quiere tener ningún relacionamiento con ellos. Por su parte, según la tipología de Genette, las siguientes estrofas constituyen alusiones textuales a la música y pintura de diferentes épocas en la historia; las cuales demuestran nuevamente el vínculo existente entre poesía, música y pintura que la lírica moderna se esfuerza por mantener:

*Sé cómo amáis la Música.
No la de los negros, por su puesto. Ni la guitarra
a lo rasgado, por tientos, esa
brisa seca de uñas y plata. Ni el endiablado
son de la Múcura que está en el suelo, o Rosa de Castilla
con su largo alarido al comienzo...*

sino ¡BACH!

Ultimamente sobre todo Juan-Bautista Bach.

(...)

Y ya cerrarlo con doble llave.

Y haber cumplido con la tercera y última de las variantes de Battaglia.

Irse sin dejar nada pendiente con la figura

que toca el pífano y el tambor en el Cristo de los Ultrajes de Grünewald.

En paz con el exigente Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula.

Por otro lado, en *Retrato de dama con joven donante* se inicia con una sucesión de imágenes que evocan al movimiento además de presentar una referencia bíblica en8 «*La Juventud no tiene donde reclinar la cabeza*» y «*Las aves del cielo tienen sus nidos. Nidos curiosísimos. / Los zorros y las raposas tienen alegres madrigueras donde hacen de todo.*», con el versículo de Mateo 8:20 «Jesús le dijo: Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos; mas el Hijo del Hombre no tiene dónde recostar su cabeza.» (MacArthur, 2011). Estos versos aportan una dosis de estabilidad al lector, debido a que el relato cristiano le es familiar y lo prepara para el desconcierto de imágenes alucinantes que le sucederán en el texto. Se realiza una degradación de la falta de privilegio, el suceso de no poseer un espacio para descansar atribuido al creador humanado, se le atribuye en general a los jóvenes normales, con sus problemas comunes que los atormentan.

Sobre otro importante recurso aplicado en la lírica moderna, Cohen (1977), explica que la poesía francesa había sido respetuosa de las reglas de la gramática, hasta que surgió Mallarmé, quien «parece haber buscado en la desviación gramatical el recurso fundamental de sus escritos poéticos» (p. 181). La figura retórica reconocida por alterar el orden de las palabras es el hipérbaton y es validado por críticos como la forma preferida para expresar la pasión (Cohen, 1977, p. 193). En el *Ars poética* carlosmartineana, el hipérbaton se presenta en «*Pues más hospitalario / que el mío un corazón no halló jamás para posarse el falso amor.*». Similar figura se muestra en *Los minnesinger de l'eau qui fait pschitt*, cuando el

relato informa «*Todo esto levantándose y sentándose / orinando y se telefoneando.*» se manipula el orden del pronombre reflexivo.

Respecto al epíteto *Hijo de Hombre*, utilizado por el autor en su propia *Ars poética*: «*No intentes, si una chispa / del hijo del hombre ves en mis ojos, / descifrarla, ni trates de inquirir mucho / en mi acento y en el fondo de mi risa.*», consiste, también, en una intertextualidad cristiana. En sus notas de estudio sobre la cita bíblica, MacArthur (2012, p. 1261) explica que este era el nombre que Jesús utilizaba para referirse a sí mismo, señala que es un título mesiánico que destaca la humanidad y humildad de Cristo. Por consiguiente, el poeta busca negar su naturaleza humana y volverse uno con el arte, con la poesía; práctica que concuerda con el pensamiento propuesto por Rimbaud sobre la poesía deshumanizada. Respecto a esta, Friedrich aclara uno de los postulados modernos de Mallarmé: «La literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla» (p. 172) debido a que este limitarse a leer el poema desde los pocos rasgos biográficos que se observen puede interferir con el conocimiento del contenido poético (p. 105). La poética carlosmartineana retoma esta idea y la pone en práctica para mantener su aislamiento del mundo y refugiarse en su arte, para este caso se preferiría hablar de una poesía despersonalizada –T. S. Eliot hablaba de la despersonalización del sujeto poético (p. 242) –, es decir, que pretende estar alejada de los sentimientos.

En este aspecto, debemos recordar que el poema en sí resulta ser un proceso más amplio que un simple acto de habla, así, Luján Atienza (2005) propone «considerar al género de la poesía lírica como un conjunto de textos que tienen cada uno su poesía ilocutiva y constituyen una actividad comunicativa de tipo concreto» (p. 273). Para comprender el poema debemos identificar los elementos que componen la actividad comunicativa específica. Se sabe que el autor difiere del enunciador lírico, así también, lo que se dice en el texto no pretende estar siempre dirigido hacia el lector. Se podría decir que, a lo interno del poema, existe un «yo» emisor –ausente o presente, ficticio o no– que se dirige hacia un «tú» receptor –ausente, presente, capaz o incapaz de comunicarse–, al cual le comunica la temática del texto. Estos son los modelos de actividades comunicativas y sus efectos, propuestos por Luján Atienza (2005, p. 289), los cuales serán de gran utilidad para comprender la poética despersonalizada que se muestra en el *Ars poética* de Martínez Rivas.

Este enunciador lírico concuerda con las actitudes tomadas por el «yo» pretendidamente no ficticio y presencia de un destinatario capaz de comunicarse, pero este «tú» es distinto al lector. En el texto, el enunciador lírico le pregunta a la poesía si, como él, ella es esquivada al compromiso que conlleva el amor. Friedrich asegura que Rimbaud creó un sentido unidireccional en el que los versos se dirigen desde la luz hacia la oscuridad, sin participar en el estado anímico del texto, resume «toda posible emoción del corazón queda excluida» (p. 108). Por tanto, el enunciador lírico exalta el desapego emocional; esto sigue concordando con el carácter deshumanizado de la poesía moderna, resaltado en los versos «Igual / que llegué, parto: solo, y cuando mudo / de cielo mudo también de corazón.». Nuevamente, el enunciador lírico intenta negar su naturaleza humana, se despoja de sus emociones y huye para que las demás personas penetren en su privacidad:

*No intentes, si una chispa
del hijo del hombre ves en mis ojos,
descifrarla, ni trates de inquirir mucho
en mi acento y fondo de mi risa.*

Además, pretende mantener el distanciamiento con la sociedad para evitar la divulgación de sus intimidades y no ser vulnerable a la crítica pública sobre hechos que no acontecían a su obra poética, así, afirma «Donde quiero destierro y silencio / no traspases la linde.» y «Allí el buitro blanco del Juicio anida y sólo el / ceño de la vida privada ¡canta!». Se confirma que es esta una poesía que existe para sí misma, no para los demás ni para ser comprendida por ellos, busca la soledad y el estado de apartamiento. Se relaciona con la práctica de la poesía deshumanizada de Rimbaud, sobre la que Friedrich destaca «No habla a nadie, monologa y ninguna de sus palabras solicita auditorio; parece hablar con una voz para la que no existe ningún soporte concebible» (p. 106). Esta actitud alimenta la imagen del poeta genio que escribe versos indescifrables, de significado oculto, incomprensible para el lector común.

Una referencia similar se evidencia en el texto *Eunice Odio*, por usar como epígrafe la cita bíblica de Éxodo 33:20, la cual expresa «Dijo más: No podrás ver mi rostro; porque no me verá hombre y vivirá.» (MacArthur, 2012). Aquí también se trata de un discurso autobiográfico, esta vez en femenino. El motivo clásico se remonta a la tradición cristiana, la

cual dictaba que el ser humano no puede soportar ver la gloria de Dios cara a cara. El poema es una detallada descripción de la poeta Yolanda Eunice Odio Infante. El retrato es descendente: rostro, pecho, abdomen y al mencionar el vello bajo el vientre, todo en conjunto forma una isotopía de cuerpo. El término *musgo* actúa como la única vestimenta que la poeta usa en ese momento de la imagen, y representa el espíritu interior de la mujer; se remite al concepto aplicado por Baudelaire, donde «lo inorgánico es un símbolo de espiritualidad superior a la vida» (Friedrich, p. 302), espiritualidad de la que Eunice forma parte. Finalmente, el enunciador lírico reflexiona sobre el propósito de la belleza de la dama, explica «ese penoso y duro oficio de las cosas bellas / que, tras de su dorada corteza luchan para / salvar al hombre de su Divinidad en bruto.»; es decir, Eunice es la capa que nos protege del castigo por ver *lo otro*.

Seguidamente, *La fábula*, desde y como su título lo indica, está compuesta en su totalidad por una reminiscencia griega y judeocristiana; Solares (2012) asegura que durante el siglo XIX los románticos parecieron compartir con los ilustrados la misma concepción de mitología: fábula o ficción alegórica, y que los mismos contribuyeron a situar el mito grecolatino como «matriz modélica del imaginario occidental» (p. 27-28). En el texto se lee «*Los centauros están dormidos*», es por tanto una composición clásica cuyos protagonistas son personajes fantásticos que se retiran a sus aposentos: los centauros, las nereidas y los ángeles son observados por el lector en una interacción creada por el hablante lírico. En esta ocasión, la fábula estipulada como forma narrativa, se vuelve lírica mediante una transformación, así lo afirman Álvarez Ruiz y Campos Ruiz, citando a Luján, «existe una distinción bastante clara entre género codificados, o géneros clásicos, y géneros modernos, o ruptura del marco genérico» (p. 135). El texto es moderno por retomar la apariencia clásica, pero, presenta un quiebre con la forma establecida al incorporar al lector a través de una pregunta que le realiza el enunciador lírico en el verso final.

Además, se muestra la utilización del estilo fragmentario, del que Friedrich citando a Ungaretti, sostiene: «La palabra, como él mismo dice, es una breve interrupción del silencio: lo mismo que en Mallarmé» (p. 274). Este recurso, tan propio de la lírica moderna, se ve plasmado en el texto con las pausas creadas por la aplicación de signos ortográficos, como puntos seguidos y comas:

*Bajo el pórtico, como bajo una ceja,
se cerró esa visión. Se retiraron
a dormir los centauros. Los varones.
A distancia unos de otros.
A un golpe de casco entre dos sueños.*

La aplicación del estilo fragmentario también se emplea como método narrativo, ya que el enunciador lírico describe lo que va sucediendo en la escena contemplada, pero se dinamiza en el último verso al incluir al lector con el cuestionamiento «-Y tú, necio ¿qué haces tú despierto?».

Otras intertextualidades bíblicas se presentan en *Las vírgenes prudentes*, su título, como marco de poema, y contenido se relaciona con el relato bíblico del Nuevo Testamento en Mateo 25:1-13, y su epígrafe “... vendrá en la noche, / como ladrón” (MacArthur, 2012), se corresponde con 1 Tesalonicenses 5:2, entre otras citas bíblicas. Del mismo modo, para *La sulamita* toma por referencia a una esposa del rey Salomón con quien protagoniza en Cantar de los Cantares. Es la cara contraria a lo que será *Petición de mano*, allá se opondrán al matrimonio y aquí, se presenta la imagen de la vida conyugal ya establecida. La mujer está contentada en su estatus de cumplimiento con el deber moral –del sacramento, incluso puede ser ya la gravidez– «Muy sola en sus cosas pero / con aire de saberse dos», pero, vista como monótona y banal «Sin hablar, cortando papeles / y pegándolos. Hogareando.». Del mismo modo sucede en la tercera elegía, *Nabucodonosor entre las bestias*, cuyo título y epígrafe se conectan con el relato del profeta del Antiguo Testamento. Según la tipología de la intertextualidad creada por Camarero (2008), los tres casos corresponderían a una referencia, que, «como la cita, es una forma explícita de intertextualidad, pero en ella no se reproduce el texto referenciado, sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o de una situación concreta.» (p. 36).

Por otro lado, se registran también intertextualidades bíblicas en *Beso para la mujer de Lot* y la elegía *I Dalila: comedia de confusiones*. Al tomar como protagonistas a dos mujeres que no poseen una apreciación positiva ante los seguidores del cristianismo, por ser catalogadas, la una como desobediente y la otra, como manipuladora; los poemas ofrecen

una explicación al motivo de sus acciones. La poética martineana retoma a estas mujeres – que en el texto bíblico son castigadas con la muerte y el desprecio–, las revaloriza y brinda una nueva oportunidad de presentarse ante el mundo. El hablante lírico celebra el valor de la mujer de Lot, quien, a pesar de la amenaza de muerte, asume el riesgo y se atreve a desobedecer la ordenanza de los ángeles; con tal de permanecer fiel a sí misma, a su amor. Este es el amor que la poética martineana aspira a alcanzar –ya lo veremos en *Petición de mano*–, libre de convencionalismos, no sometido a las instituciones, rebelde. El texto es, para ella, un medio de salvación, a través de la palabra se gana la redención ante el hablante lírico, por haber sido transgresora. Y Dalila, quien es conocida por el cariño que el juez israelita Sansón manifestaba hacia ella, mismo que aprovechó para debilitarlo y entregarlo a sus enemigos los filisteos, su pueblo de origen.

Situación similar, aunque la referencia es germánica, sucede con la elegía *II La ejecución de Lorelei*. El título se remonta al mito europeo de una joven que, desolada por la infidelidad de su amante, se lanza al río y se convierte en sirena para atraer y destruir a los pescadores. El poema trata de la preparación de Lorelei y el cortejo hacia su ejecución, en la estrofa final, antes de la muerte, se indica que intenta comunicar un secreto, pero el enunciador lírico no lo revela tan fácilmente «*Pero nos miró. Confiándonos / –delante de todos y de nadie–. / su secreto, que he de revelarle / al mundo en lenguaje cifrado.*». El trayecto, junto con la finalidad del camino, comparte figuración con el séquito que acompaña a la novia cuando está por entregarse en matrimonio; en esta dirección, la ejecución significaría la consumación de este sacramento. La realización de este acto tradicional equivale, simbólicamente, la muerte de la protagonista: muere su vida de soltería, su individualidad, su libertad de ser; para entregarse al sistema convencional que aprisiona a quienes lo permiten. En la opinión de Friedrich, la lírica moderna, busca «sentirse apátrida en el mundo tradicional de lo objetivo, espiritual y sensato» (p. 102).

Por su parte, *Los minnesinger de l'eau qui fait pschitt*, pertenece a la sección *de El monstruo y su dibujante*, donde se logra interpretar que el monstruo constituye parte de las actitudes reprochables de la sociedad de la época y su dibujante, el hablante lírico que las «dibujará» y criticará mediante los textos. El título se traduce a «Los trovadores del agua que hace *pschitt*». *Minnesinger* es el término germano para referirse a trovadores; le continúa

como epígrafe una sección del poeta latino Horacio –personalmente muy valorado por el autor–, la cual también se refiere a bebedores de agua que escriben canciones, es decir, poetas. Sobre la función del epígrafe en la poesía moderna, Luján Atienza (1999), indica «La costumbre de poner citas a los poemas es relativamente nueva, ya que en la época clásica todo poema se podía considerar una cita reconocible con la tradición. Cuando el romanticismo privilegia la originalidad, relega la cita directa al margen del poema.» (p. 37); recordemos que el concepto de modernidad fue principalmente promovido por románticos y simbolistas.

Se confirma la referencia clásica con la mención del filósofo griego Diógenes y su relato cómo se deshizo de su tazón. Se activa la sonoridad en el texto gracias a los versos «*Diógenes tirando / su escudilla, en el culto en cuclillas / del ribazo (eso lo paso)*,». El hablante lírico menciona que los jóvenes se encontraban bebiendo en el bar y expresando su desacuerdo contra cuestiones de su época, sustentándose recíprocamente en sus opiniones. Al llegar la medianoche, se despiden y cada uno se retira a sus residencias para continuar con su labor de escribir.

En el caso de *Reverso de hoja de Álbum*, su epígrafe se traduce a *¡Niñita, niñita...! (canción popular)*. En los primeros versos del poema, el enunciador lírico revela aspectos de su autopercepción: desde niño se sintió cómodo describiendo el mundo que le rodeaba. En su experimental juventud, los personajes mitológicos le proveyeron de suficiente material para continuar con su dibujo y pintura –con palabras–, realizando su versión de ellos. En este aspecto se marca la influencia medieval en la temática del texto «*los Baales, / las Astartés, esfinges y hamadriades, / me respondieron, no me interrogaron.*».

En la sección *Mecha quemándose*, todos los poemas están numerados. El número 5, que tiene por subtítulo *Dichos de agur*, guarda relación con el folklore vasco. El término *agur* es una expresión coloquial utilizada para ofrecer saludos, sea bienvenida o despedida; está cargada de un gran simbolismo en el idioma euskera porque denota buenos deseos hacia quien se le emite. Al ser el penúltimo texto del poemario, puede ser interpretado como la despedida hacia el lector. Le sigue una intertextualidad bíblica de «*Tres cosas hay que me han impresionado / y una cuarta sigo sin descifrar:*», con el verso de Proverbios 6:16 «*Seis cosas aborrece Jehová, / y aun siete abomina su alma:*» (MacArthur, 2012). El mismo autor

declara que este recurso de sucesión numérica es utilizado varias veces en la Biblia para resaltar lo que se dirá a continuación (p. 828). Lo envolvente del poema reside en que, de las cuatro acotaciones siguientes, ninguna guarda relación una con la otra, y, ciertamente, las tres primeras son difíciles de comprender. No obstante, la cuarta consolida el sentido al texto, ya que el término filosófico *aporia* –actualmente, *aporía*–, es el «enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional» (Real Academia Española, s.f., definición 1). Es decir, los cuatro enunciados son razonamientos surgidos de contradicciones, este hecho es el que conecta cada uno de los cuatro acontecimientos que han desconcertado tanto al hablante lírico.

A continuación, se presentan tablas que resumen aspectos puntuales de los motivos clásicos en algunos poemas de *La insurrección solitaria*.

Rasgo	Texto
Canto fúnebre a la muerte a la muerte de Joaquín Pasos	
Formato de oda, ritual funerario griego, nuevo héroe poético.	<i>que es ley en el Rito de la Muerte, de su muerte olvidarme y a su vida, y a la de los otros héroes apagados que igual que él ardieron aquí abajo, volverme.</i>
Intertextualidad bíblica, poder divino de transformar la realidad a través de la palabra.	<i>como sabemos que a Iaokannan llegaban los hombres más oscuros, a recibir un nombre con el que desde entonces pudieran ser llamados por Dios en el desierto.</i>
Poeta como homo faber, técnico que construye el poema.	<i>cómo examinan ellos las herramientas y palpan el filo (...) De este modo elegías tú el adjetivo la palabra y el verso cuyos rítmicos pasos como los de un enemigo acechabas.</i>
Imprecisión de contenidos.	<i>Desde muy niños son / entrenados con gran maestría para el ejercicio de la Nada. Mucho hay que afanarse porque lo otro / sea advertido.</i>
Alusiones a personajes de la Grecia y Roma clásica.	<i>Tú, desde el Orco, gallo, despiértanos. (...) Y a igual manera que las abejas de Tebas –conforme el viejo Eliano cuenta– iban a libar la miel de los labios del joven Píndaro.</i>

Memoria para el año viento inconstante

<p>Relación que sostiene la poesía moderna con las demás artes plásticas y la pintura.</p>	<p><i>son de la Múcura que está en el suelo, o Rosa de Castilla (...)</i> <i>Ultimamente sobre todo Juan-Bautista Bach. (...)</i> <i>Y haber cumplido con la tercera y última de las variantes de / Battaglia.</i> <i>Irse sin dejar nada pendiente con la figura que toca el pífano y el tambor en el Cristo de los Ultrajes de / Grūnewald.</i> <i>En paz con el exigente Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula.</i></p>
--	--

Retrato de dama con joven donante

<p>Referencia bíblica Mateo 8:20.</p>	<p><i>Las aves del cielo tienen sus nidos. Nidos curiosísimos. Los zorros y las raposas tienen alegres madrigueras donde / hacen de todo.</i></p>
<p>Degradación de la falta de privilegio.</p>	<p><i>La juventud no tiene donde reclinar la cabeza. (...)</i> <i>La juventud no tiene donde apoyar la cabeza.</i></p>

Eunice Odio: es el reflejo de la gloria de Dios, nos permite ver un poco sin merecer el castigo.

<p>Epígrafe es cita bíblica Éxodo 33:20.</p>	<p><i>Y añadió: / –No podrás ver mi faz pues el hombre no puede verme y vivir. /Éxodo, xxxiii, 20</i></p>
<p>Intertextualidad judeocristiana.</p>	<p><i>que, tras de su dorada corteza luchan para salvar al hombre de la Divinidad en bruto.</i></p>

Ars poética

<p>Referencia bíblica a uno de los nombres de Cristo. Poesía despersonalizada.</p>	<p><i>No intentes, si una chispa del hijo del hombre ves en mis ojos, descifrarla, ni trates de inquirir mucho en mi acento y en el fondo de mi risa.</i></p>
--	---

La fábula: demarcación de géneros, fábula con estructura de poema.

<p>Reminiscencia griega y judeocristiana</p>	<p><i>Los centauros están dormidos. (...)</i> <i>Las Nereidas respiran ciegas y dormidas.</i> <i>y los ángeles / amontonados en su incomodidad de alas</i></p>
<p>Estilo fragmentario.</p>	<p><i>En la cañada, entre el rocío / y las anchas hojas, el grito de la cerda salvaje / se apagó.</i></p>

Beso para la mujer de Lot: propone una explicación a la desobediencia de la dama.	
Intertextualidad bíblica	<i>¿Quién fue ese amante que burló al bueno de Lot y quedó sepultado bajo el arco / caído y la ceniza?</i>
Cuerpo cielo: dualidad de lo carnal y lo espiritual.	
Cita textual al poeta alemán Novalis.	<i>Tocar un cuerpo es tocar el Cielo</i>
Elegía I Dalila Comedia de confusiones: traicionera a Sansón, toma la voz principal del texto.	
Intertextualidad bíblica	<i>Coro: ¡Un hombre sobre cuya cabeza no pasó cuchilla!</i>
Elegía II La ejecución de Lorelei: el matrimonio como la muerte del individuo.	
Título en referencia a mito alemán.	<i>De negro y pálida entró / la maga, mi Lorelei.</i>
Elegía III Nabucodonosor entre las bestias	
Referencia bíblica en título y epígrafe a Daniel 4:33	<i>Yo supe de lugares de donde regresé / henchido y por días mi fisonomía hablo a los extraños</i>
Los minnesinger de l'eau qui fait pschitt: Título francés que se refiere al término alemán que se traduce trovador.	
Epígrafe que cita al poeta latino Horacio.	<i>“... ni pueden vivir canciones están escritos por bebedores de agua.”</i>
Intertexto al relato del filósofo griego Diógenes.	<i>de plata y roca o Diógenes tirando su escudilla, en el culto en cuclillas</i>
Reverso de hoja de álbum	
Influencia medieval en la temática	<i>me hice entendido en mitos: los Baales, las Astartés, esfinges y hamadriades,</i>
5. Dichos de agur: término del folklore vascuence, usado para despedirse.	
Intertexto a frase bíblica usada para denotar realce a lo que se dirá después.	<i>Tres cosas hay que me han impresionado y una cuarta sigo sin descifrar:</i>

9.2. La sonoridad moderna

Es debido retomar la importancia del aspecto sonoro de la lírica moderna y el cambio de paradigma que este tiene, especialmente, en la poética de Carlos Martínez Rivas. En la poesía clásica se primaba la búsqueda de lo bello; es decir, que el texto, tanto su contenido como su estilo, estuviese construido para el disfrute de sonidos agradables al lector. Los versos debían ser melódicos y suaves, la función ornamental de los fonemas no debía intervenir o distraer de lo que se intentaba expresar. Sobre la inversión de esta cualidad, Friedrich había explicado la teoría de lo grotesco implementada por Víctor Hugo, quien extiende el término hacia *lo feo*, «Ya no se trata únicamente del término antagónico de lo bello, sino de un valor en sí» (p. 44). Lo grotesco, lo chirriante, lo desarmónico, le permite a la lírica moderna descansar de la perfección; los textos se despreocupan por el afán de la hermosura y se permiten explorar nuevas oportunidades de fealdad. Por su parte, el estilo martineano, por el propósito de transmitir su convicción no teme implementar combinaciones de sonidos que resulten poco conocidos para el lector. Por tanto, en algunos versos de *Petición de mano*, se identifica la reincidencia del fonema fricativo alveolar sordo «s» para transmitir la sensación de hablar en susurros, y de la vibrante alveolar sonoro «r» (simple y múltiple) como forma de ruptura con quienes pretenden dominar a la amada:

*Déjalos bisbiseando, abriéndose
y cerrándose, los labios de la Excusa.
Aparta tu oreja de la boca
de tu runruneante preceptor.*

Por otra parte, Basave Fernández del Valle sí valora el papel de la sonoridad en el poema, pero, asegura que, no puede construirse un texto solo basándose en ella, «Si la poesía fuese sólo una *música verbal*, entonces habría de suprimir todo el significado de las palabras y quedarse con los puros fonemas.» (p. 272). Esto es observable en la poética martineana que aplica la sonoridad a su propia manera. En lugar maniobrar el verso para lograr el sonido bello, a esta poesía no le preocupa obtener una melodía estridente con tal de presentar la imagen que se está pintando. Esto sucede en *Retrato de dama con joven donante*, donde se aprecia este tipo de sonoridad moderna: el fonema alveolar lateral sonoro «l» aporta

delicadeza y musicalidad a los versos donde se ha implementado, también se presenta una alteración de orden sintáctico, exactamente en la segunda estrofa de la tercera sección:

*La ola de la Tontería, la ola
tumultosa de los tontos, la ola
atestada y vacía de los tontos
rodeándola ha, hala atrapado.*

Otra categoría de la lírica moderna, identificada en *Eunice Odio*, consiste en que, cuando el texto marcha sobre cierto sentido, se implementan técnicas como imprecisiones de palabras para desviar la comprensión; porque, según Friedrich (p. 108), al poeta «la necesidad de lanzarse a *lo desconocido* le hace hablar». En este poema se logra observar este significado indeterminado sumado a la distintiva sonoridad «*Un poco más y habría sobrevenido eso / de lo que nadie osa hablar*». Resulta que, en la temática del poema, las *cosas* bellas son el recodo a través del cual apreciamos un poco de la divinidad, y que, a la vez, nos protegen de la penitencia que recibiríamos por atrevernos a tanto.

También, *Arete* posee una gran carga sonora con su rima consonante perfecta junto con una aliteración presente en el quinto verso «*Si la rama llegara lo que sobrevendría / (...) en la mano hilando la ronda de los resentidos lo que habría*». Otro valor moderno de este poema se presenta al trasponer el orden de las palabras; el autor sacrifica el sentido lógico del texto con tal de cumplir con el propósito de la musicalidad y ritmo, los cuales dominan el texto. Estas imágenes resultan carentes de coherencia y son imposibles de comprender objetivamente, solo importa el realce que se le atribuye a los sonidos «*lo que si eso si la rama llegara si la brisa*». Friedrich ratificó que el concepto al que Rimbaud llamó *alquimia de la palabra*, se refiere a cuando «el anhelo de sonoridad domina hasta tal punto que el verso o la frase por él gobernados, carecen totalmente de sentido o solo lo tienen totalmente absurdo» (p. 143).

Por su parte, en *Alba y mi modo*, sí se logra comprender cierto sentido en el texto. Aquí el enunciador lírico busca la manera en que su modo sea aceptado por Alba, porque este modo lo representa a él mismo como varón pretendiente; es decir, persigue la aceptación de su cortejo «*Porque el modo es el hombre. Ellas / son sólo darse cuenta*». Desde la

posición de Friedrich «A partir del romanticismo, el estado de las cosas cambia. Se escriben versos que *suenan* más que no *dicen*. El material sonoro del lenguaje adquiere poder sugestivo. (...) Este verso no pretende tanto ser comprendido como ser acogido como sugestión sonora.» (p. 72-73). Entonces, se comprenden versos como los siguientes, donde nunca se confirma lo que se quiere decir, todo el poema es una sugestión que carece de conclusión. Cabe destacar que, la sonoridad, junto a la rima asonante y las anáforas empleadas, logran un tono lúdico en el texto para compensar su falta de sentido:

*Se le presenta como
Se le recomienda solo
Si la despierta con su codo
Si le restriega un ojo
Para que vea con el otro.*

Del conjunto *Mecha quemándose*, el numerado 2, subtulado *No*, es una meditación donde el enunciador lírico busca estar alejado de las banalidades del mundo superfluo. El poema presenta alta sonoridad, ayudado por su rima asonante y la repetición de palabras «buen gusto» como motivo en el poema. Por su parte, Friedrich explica que, en la lírica moderna, los únicos contenidos anímicos que el texto se permite expresar –fuera de la deshumanización– es el aislamiento y la angustia (p. 259) y en efecto, el aislamiento se desborda desde este poema «*Decoradores bien avenidos viviendo en medios / de un miserable e irreprochable buen gusto. / Yo sólo disgusto tengo. / Un excelente disgusto creo.*». Se presenta la tabla que resume los ejemplos de la sonoridad moderna.

Rasgo	Texto
Petición de mano	
Reincidencia de “s” para transmitir la sensación de hablar en susurros y de “r” para comunicar su intención de quiebre.	<i>Déjalos bisbiseando, abriéndose y cerrándose, los labios de la Excusa. Aparta tu oreja de la boca de tu runruneante preceptor.</i>

Retrato de dama con joven donante	
Sonido “l” que aporta musicalidad y delicadeza, uso de hipérbaton.	<i>La ola de la Tontería, la ola tumultosa de los tontos, la ola atestada y vacía de los tontos rodeándola ha, hala atrapado.</i>
Arete	
Rima consonante perfecta y aliteración, resultado de imagen incoherente.	<i>Si la rama llegara lo que sobrevendría / (...) en la mano hilando la ronda de los resentidos lo que habría (...) lo que si eso si la rama llegara si la brisa.</i>
Alba y mi modo	
Versos sugestivos que comunican poco.	<i>Se le presenta como Se le recomienda solo Si la despierta con su codo Si le restriega un ojo Para que vea con el otro.</i>
2. No	
Rima asonante y repetición de palabras:	<i>Decoradores bien avenidos viviendo en medios de un miserable e irreprochable buen gusto. Yo sólo disgusto tengo. Un excelente disgusto creo.</i>

9.3. La metáfora como imagen absoluta

Para comprender inicialmente el por qué la metáfora se ha convertido en uno de los tropos preferidos para la lírica en general, se pueden tomar las palabras de Basave Fernández del Valle:

El poeta usa la palabra para crear su propio lenguaje porque, de no ser así, no saldría del mundo de lo inefable. El poeta quiere revelar algo que solamente él experimenta, algo que la palabra en su forma universal es insuficiente para revelar, algo que le obliga a trastocar los términos tópicos, comunales, mostrencos. Por eso echa mano de la metáfora. (p. 269)

Según Rodríguez de Grzona (2017), la concepción de la metáfora tradicional proviene desde Aristóteles, quien aportó una definición genérica como es «la translación del nombre de una cosa en otra» (p. 16), pero no fue muy determinante al especificar cuáles son las

metáforas apropiadas respecto a sus componentes, ya que solamente se orientó a «recomendar que la semejanza de los análogos, sobre la cual se fundan la metáfora, no sea ni demasiado alejada ni próxima en exceso» (p. 23). Es decir, la metáfora tradicional permite la creación de un mundo nuevo según las palabras del poeta, los términos relacionados no deben ser muy próximos, para no caer en la obviedad, ni muy alejados, para no caer en la oscuridad, o sea, la dificultad de comprensión.

No obstante, la práctica de la metáfora como imagen absoluta, implementada por Rimbaud, resultó ser idónea para la lírica moderna. Friedrich sostiene que la creación de la metáfora como imagen absoluta no obedece a una simple comparación como en la metáfora clásica, al contrario, surge de «un salto extraordinario» entre los elementos que la conforman; la metáfora moderna «atenúa o destruye la analogía; no expresa una relación mutua, sino que fuerza a unirse cosas entre sí incoherentes» (p. 317); la metáfora se vuelve imagen absoluta porque «nace más que de una comparación, de un salto» extraordinario en busca de su propia existencia (p. 318). Por ejemplo, el momento cúspide de *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*, el verso que resume el contenido del texto es «*Hacer un poema era planear un crimen perfecto.*». Existe, por tanto, un gusto por lo prohibido, hay belleza en la infracción, un doble deleite por ser oposición y ser desechado por su extrañeza.

La frase sintetiza todo el procedimiento de elaborar un poema en una sola acción, la del crimen. Con el objetivo de crear un nuevo camino paralelo –pero distinto– al tradicional, utiliza un sistema de antítesis en el que se puede encontrar placer en el dolor: el poeta disfruta el proceso creativo de su arte y aunque ante los ojos de la sociedad les parezca un crimen, escribir de manera reaccionaria a lo establecido –y reciba como castigo ser apartado de la comunidad–, siente satisfacción en este estado de marginalidad donde se ha ubicado. Siente un tipo de salvación en la condena mediante el estado de soledad en el que se encuentra, no se arrepiente de haber ofrecido una alternativa a lo normal, porque en los elementos apartados por grotescos también hay belleza.

Además, se observa otro breve ejemplo del poder moldeador de la palabra «*Era urdir una mentira sin mácula / hecha verdad a fuerza de pureza.*»; en estos versos se valora más el proceso de trabajo que lleva la palabra, hasta convertirse en belleza, sin importar de dónde proviene su origen.

Asimismo, en la *Teoría de los planos de la obra* (s.f.), el autor sostiene que la metáfora moderna surge cuando el autor «gracias a su capacidad de asociación, confronta a dos objetos (y sus denominaciones respectivas) muy alejados, descubriendo al lector una semejanza sorprendente inesperada, insospechada.» (p. 138). De manera similar, en *Cuerpo Cielo*, el poema se introduce parafraseando a Novalis, la cita original reza «*Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano.*», estos versos eminentemente románticos darán guía a todo el desarrollo del poema. Su temática consiste en la reflexión de la dualidad del concepto cuerpo-cielo; para este propósito, el autor muestra otra cualidad de la poesía moderna, y es la relación que esta guardará con la música y demás artes plásticas. Se destaca la mención de la obra pictórica de Francisco de Goya; para ampliar la idea del cuerpo-cielo, el hablante lírico utiliza el cuadro de *La Maja*. Esta pintura consiste en una dama posando recostada, de la cual existen dos versiones: una está vestida y la otra, desnuda —esta permanecía oculta por considerársele atrevida—; así, los versos siguientes toman sentido por su relación con el cuadro «*cuerpo desnudo está cerrado*». Luego, el hablante lírico resuelve su propio dilema y agrega una sinestesia «*Sordo al dedo, a la consciencia / esquivo, murado al contacto.*». El cierre concluyente se logra a través de una metáfora absoluta que a primera vista parecería una imagen sin sentido «*Fórmula Cuerpo Cielo Cero.*», pero que en realidad se refiere a que solo lograremos tocar verdaderamente el cuerpo humano, cuando sea tocado el cielo.

Se muestra la tabla con la ejemplificación de la metáfora como imagen absoluta.

Rasgo	Texto
Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos	
Momento cúspide que resume el contenido del texto en una sola imagen, utiliza un sistema de antítesis, placer en lo prohibido. El poeta trabaja la palabra hasta volverla bella.	<i>Hacer un poema era planear un crimen perfecto. Era urdir una mentira sin mácula hecha verdad a fuerza de pureza.</i>

Cuerpo cielo	
Reflexión en la dualidad cuerpo-cielo, lo terrenal y lo celestial, lo tangible y lo etéreo.	<i>Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano.</i>

9.4. La interpretación variable

El epitafio es la inscripción dedicada en la lápida del difunto con motivo de honrar su vida, en esa sección denominada *Dos epitafios*, los títulos de los poemas no son de fácil comprensión. Al primero lo titula *I (T. E. S. -338. 171)* y no se entiende su relación con el contenido del texto. El hablante lírico comenta brevemente la despedida al desconocido que intentó vivir apartadamente pero su grandeza fue descubierta; el hablante, por otro lado, se regocija de no recibir este reconocimiento, o, verdaderamente lo envidia. Sobre este aspecto, la *Teoría de los planos de la obra* (s.f.) indica que «en el texto hay (o quedan) siempre cosas que admiten interpretaciones distintas de la intención del autor; hay en él cosas a las cuales da significación concreta el propio lector, de acuerdo con sus experiencias, sentimientos, ideas y anhelos individuales.» (p. 83); es decir, el poema puede tener diversas explicaciones, según las experiencias de la persona que lo lee.

En la misma dirección, Oller (1994), manifiesta que la «“construcción del sentido” debe entenderse como cualquier tipo de contenido que, inmanente y trascendente al texto mismo, aparece como contenido de la conciencia y suscitado por y para la realización del texto.» (p. 191). Lo cual indica que, las unidades que configuran el texto siempre aportan algún valor en la construcción del sentido del poema, aunque en una primera lectura no lo parezca. Pongamos por caso, el segundo título de los epitafios: *A. R. N.* resulta mucho más íntimo que el anterior, debido a que podría estar dedicado a la madre del autor, Berta Rivas Novoa (las letras significarían A Rivas Novoa). Con carácter autobiográfico, el yo lírico intenta justificarse con su mamá sobre las acusaciones que los ángeles realizaban sobre él «*Secos de corazón, pulcros vistiendo, / voz en coro todo te lo dijeron:*», reproches de los que

él se defiende ardientemente. Así, se logra observar que esta sección del poemario tiene un amplio rango de interpretaciones.

Por su parte, Friedrich, sobre la lírica de T. S. Eliot, destaca este rasgo determinante de la lírica moderna cuando postula que la imprecisa intención del autor no limita las interpretaciones que el lector tenga del texto porque «el poema es un objeto independiente» respecto a su autor (p. 271). Tomando esto en cuenta, para *Nota social*, que es el numeral 6 de la sección *Mecha quemándose*, el título de la sección hace referencia a la fase final del poemario. La nota es un llamado de atención a la sociedad; funciona como un tipo de posdata, debido a que *Dichos de agur* es, en sí mismo, la despedida. El carácter indeterminado del texto consiste en no definir a qué se refiere: «*Vi también a las madres / de nuestra América, en París.*», podría ser la casta europea o inmigrantes del nuevo mundo; «*con los cadáveres / de sus hijas / de plumero y tacón. Listas.*», estas damas son de clase alta, o sirvientas, o prostitutas; «*Embalsamadas para el matrimonio*», consorcio por conveniencia o eufemismo de esclavitud. Otra vez, el contenido se prestará a diversas interpretaciones, según sea la perspectiva del lector.

En la siguiente tabla se muestran los poemas que no poseen solo una interpretación definitiva.

Rasgo	Texto
1. (T. E. S. -338. 171)	
<p>Significado del título desconocido, sin relación del título con el contenido. No se comprende si desea o no la fama.</p>	<p><i>Aprendió a caminar sin dejar huellas en la arena. Habló en una lengua muerta. No añadió la cornisa al sólido Error. Pero sus pasos fueron rastreados. Impuestos a los niños del país sus dichos. Trinan a la orilla de su tumba las sirenas. Y</i></p> <p style="text-align: center;"><i>yo tarareo mi envidia.</i></p>

2. A. R. N.	
<p>Es más íntimo, pero se desconoce el motivo de su título. El enunciador lírico se justifica ante su madre.</p>	<p><i>Junto a tu muerto fueron a sentarse. Y oí cómo te hablaban los sin sangre contra mí, haciéndote sangrar, madre.</i></p> <p><i>Secos de corazón, pulcros vistiendo, voz en coro todo te lo dijeron: todas mis caídas, chicas y grandes. Ellos estaban enterados, madre.</i></p> <p><i>Ah, pero algo te callaron. Sólo una cosa (jy yo río ahora!): que nunca quise jugar al más listo con nadie. Lo que ellos no me perdonan, madre.</i></p>
6 Nota social	
<p>Carácter indeterminado, no se confirma la clase social de las señoritas, si son sirvientas o damas de compañía. Eufemismos para desviar la interpretación.</p>	<p><i>Ví también a las madres de nuestra América, en París. Pasearse por los Grandes Bulevares con los cadáveres de sus hijas de plumero y tacón. Listas. Embalsamadas para el matrimonio. No he querido negarles el lugar que merecen en “El Monstruo y su Dibujante”.</i></p>

9.5. La ruptura con la tradición

Se podría decir que una de las líneas directrices de la lírica moderna es la ruptura que realiza con los elementos y prácticas tradicionales; desciende desde Rimbaud esta «actitud de ruptura con la tradición y exacerbado odio contra ella» (Friedrich, p. 96). Es el caso de *Petición de mano*, donde el hablante lírico propone seguir al amor sin cumplir con el matrimonio. El poema se desarrolla en tono suplicante hacia la amada, le confiesa que juntos pueden abrirse camino hacia el futuro «Solo juntos podemos volcar el matrimonio.». En el

mismo sentido, establece su posición contraria a la forma de vida conservadora, demuestra que ama a su pareja y está dispuesto a una vida con ella, pero, no es su deseo el transitar por el camino de la legitimización cristiana; por tanto, desconfía de quienes se someten a las rutinas de antaño «*Ten cuidado de quienes se retiran temprano*» y «*Es contra nosotros que se han casado*». El tedioso trabajo mencionado es la absurda repetición de la costumbre, el cumplimiento de lo que se espera de ellos, todos los casados participan ceremoniosamente en esto «*que ellos se retiran temprano a su trabajo*» y «*Es el Diablo y su banda de muertos laboriosos.*». Para el hablante lírico, la vida normativa le es contraria, resulta en estorbo para su amor:

*Si oyeres algún ruido. Cualquier ruido
al otro lado del mundo, al otro lado
de la noche;
cualquier ruido sospechoso y prudente de falso día,
de clandestino poder sepulcral,
de disimulada fábrica de pasado;*

En oposición a este pasado tradicional, el hablante ordena «*aviva tu ocio*», donde ocio es antónimo directo al trabajo de los casados. Para poner esto en práctica, resuelve dejar correr su libertad y aprovechar la juventud que pronto se acabará, propone el movimiento modificador que venza a la estática costumbrista. La última imagen reflexiva de los cuatro versos finales enfatiza la banalidad del hábito cíclico, al punto que los practicantes están muertos en vida por repetir sin término los actos del pasado «*¡Desenterrándolos / y enterrándolos / y volviéndolos / a enterrar!*».

De manera similar, en Sucre (1990), ratifica la poética del modernismo como «Crítica, en una palabra, a la poesía representativa: Darío iba a situar el acto poético en una experiencia individual, no en las formas ya dadas de la tradición» (p. 20). En la lírica moderna es destacable la distancia que intenta marcar con el conglomerado de valores tradicionales, por lo cual, siempre apuntará hacia una dirección contraria y apartada de lo común. En otro sentido, en *Eunice Odio*, se devela de modo brevísimo el carácter irreverente de la poética martineana, debido a que el hablante lírico nos revela lo que sucede tras la belleza de la poeta.

De esta manera se rompe el ideario tradicional cristiano del Creador sentado en su trono majestuoso, rodeado de ángeles que le adoran y le sirven; al contrario, se atreve a figurarlo con cualidades humanas— como el agotamiento y cansancio— por la constante labor de preservar la vida y el cosmos. La idea de esta imagen puede resultar desconcertante:

*Para ocultarnos lo que nos haría enrojecer y temblar:
el ajetreo de los ángeles, las poleas de lo monumental
y al Dios mismo en plena tarea, con las dos
medias-lunas de sudor en las axilas.*

Finalmente, el hablante recalca que, para Eunice Odio, ser la hermosa protectora del castigo divino es una tarea que realiza con mucho gusto. Es a esta mujer carnal que se le otorga el poder de salvación —así como a Eva—, es protectora de la vida, por tanto, guardadora de la misma. A ella, siendo personaje maldito, en el texto se le permite salvar a los demás malditos de su misma categoría, los artistas, los poetas. La moralidad cristiana es quien condena a estos inadaptados, pero la salvación les viene a través de la palabra, les ofrece otra opción de vida, solitaria y diferente a lo esperado, pero no terrible por eso; sus actos transgresores son reivindicados como símbolos de libertad y fortaleza por ir contracorriente. Aquí no se debe confundir el cumplimiento del deber de los artistas, como el caso de Joaquín, con esta diferente responsabilidad asignada a Eunice por el hecho de ser hermosa, que sí sucede con esta dama:

*Pero tú entretanto, así
como una estrella dentro de su armadura
sonriendo
pones a todo esto un nombre
animador y andadero: belleza.*

Si retomamos el contenido de *Reverso de hoja de Álbum*, encontraremos otros rasgos característicos de la poética de Carlos Martínez Rivas: la burla, la ironía y el sarcasmo. Desde la tercera estrofa, el yo lírico procede con el relato en tono burlesco, enfrenta con altanería las dificultades que surgen en su trabajo porque utiliza su arte del bien decir para resistir a

sus adversarios «*A las viejas púseles pico / sin verbo. A los viejos los pinté verdes.*». Pero, al referirse a la niña citada en el epígrafe, no tiene nada que decir sobre ella, no tiene nada para pintar o escribir, no existe referencia alguna «*Nuestros proveedores de mitos, los / refinadores de nuestros errores, / no te han fijado aún.*». Solamente añade un comentario sarcástico respecto a su belleza «*No hallará el hombre / de la azada el fragmento de la diorita / con tu perfil como un hilo de oro.*»; esto quiere decir, que no se ha registrado la existencia de ella, ni siquiera desde los mitos, porque nada tiene que ver una piedra volcánica con una preciosa –es lo que se sabía hasta entonces–. De igual forma, emplea la ironía para vencer a sus juzgadores, pero con la niña no es necesario, ya que, al ser tan insípida y plana, no le brinda material para desahogarse «*Vacía de incurable variedad / no has recibido nada, nada has dado.*». Es necesario aclarar que, se desconoce a quién está dedicado el poema, no hay registro de las iniciales de la señorita.

La tabla siguiente tabla ejemplifica con fragmentos de poemas la característica ruptura con la tradición cristiana.

Rasgo	Texto
Petición de mano:	
<p>El enunciador lírico se niega a participar de la tradición del matrimonio. Banalidad de las costumbres.</p>	<p><i>Solo juntos podemos volcar el matrimonio, (...)</i> <i>Ten cuidado de quienes se retiran temprano. (...)</i> <i>Es contra nosotros que se han casado. (...)</i> <i>Opónles tu presente de poderosa caducidad.</i></p>
Eunice Odio	
<p>Rompe el ideario tradicional cristiano del Creador rodeado de majestuosidad. Aquí es figurado con cualidades humanas.</p>	<p><i>Para ocultarnos lo que nos haría enrojecer y temblar:</i> <i>el ajetreo de los ángeles, las poleas de lo monumental</i> <i>y al Dios mismo en plena tarea, con las dos</i> <i>medias-lunas de sudor en las axilas.</i></p>

9.6. Las imágenes incoherentes

Una diferente categoría se presenta en *Retrato de dama con joven donante*; en la sección I, el hablante lírico describe a un joven que desaprovecha su tiempo esperando lo mejor, mientras labura en un museo reflexiona viendo los cuadros de importantes personajes de la historia y arte. Para la sección II se explaya otra valiosa categoría de la lírica moderna, la secuencia de imágenes incoherentes, sobre la que Friedrich indica que, el poeta moderno desde Rimbaud, «está impulsado por una pasión creadora de imágenes, que, aunque revestidas de cualidades sensibles, ya no pertenecen a ninguna realidad» (p. 308). En esta ocasión, la secuencia de imágenes corresponde a los diferentes cuadros artísticos en exhibición que, al ser observados en conjunto y a la vez, se vuelven ilógicos «*Todo incomprensible (en apariencia) o idílico, pero inasistido,*». De forma similar, en el poema 1 de *Mecha quemándose*, el yo lírico confiesa evitar relacionarse con el periodismo y la publicidad editorial; le interrogan, a lo que da respuesta con una imagen de confuso entendimiento, pero que develan su verdadero propósito en la vida, la escritura:

– *¿Qué entonces? – El decorado inmediato
y las palabras del presente
desvanescentes necesitando
de muy pocas letras para morir.*

En el apartado II se presentan las imágenes como en un caleidoscopio, el lector no logra enfocar la mirada en un solo punto porque hay demasiados eventos presentándose a la vez:

*el árbol con piel de caimán.
La esponja con cara de queso Gruyere,
y viceversa.
El viejo de la esquina, el que vende cordones para zapatos,
peludo de orejas, animal raro,
Nabucodonosor amansado.
Una lora en su estaca moviéndose
peculiarmente. Mostrándonos su ojo
viejo, redondo, lateral.
Los moluscos, temblorosa vida*

*en la canasta que contemplan
tan serios el niño y la niña.
El perro en la cantina, debajo de su mesa favorita,
temible a causa de su bozal
Un par de hombres solitarios bañando un caballo
con un cepillo grande a la orilla del mar
en una perdida costa pequeña y abrupta.
Los grandes bueyes lentos de fuerza y peso,
cargados de su propio poder, y los caballos
pastando con sus cuellos inclinados igual que las colinas...*

Continuando con la sección III aparecerá un distinto vestigio moderno que desciende desde Baudelaire, aquí se describe lo que le sucedería al alma si decidiera hundirse en la banalidad del mundo. Friedrich prefiere llamarlo vacuidad del ideal, sobre el que explica «El ideal vacuo, lo *otro*, indeterminado, que en el caso de Rimbaud es más indeterminado todavía y en el de Mallarmé se convierte en la *nada*, y el misterio de la lírica moderna que se cierra sobre sí mismo, se corresponden perfectamente.» (p. 71). El alma se entera de la absurda verdad que este mundo vacío le ofrece, por lo que decide no zambullirse en él. Sabe que entregarse a la contaminación de este mundo la llevará a su destrucción «*Y el pecado futuro, / ya en acción, zumbando desde lejos, / desde antes sabido, realizado y ceniza.*»; el yo lírico conoce bien el procedimiento cristiano para impugnar el pecado, el cual es prohibido, deseado, consumado y luego, castigado. El alma siente que no tiene escapatoria, su perdición es inevitable, rodeada de este desierto de nada, le surge una esperanza «*-Pero conocí una dama.*».

Esta dama se describe a lo largo de la sección IV con atributos maravillosos, le brinda al alma un espacio hacia dónde huir. Para comprender esta situación es necesario recordar a Friedrich (p. 71) cuando alude: «Lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad». El hablante lírico la define como *La Nada femenina*; es quien llevará al alma al *otro* mundo, mundo del que no se tiene conocimiento porque ni siquiera los mismos poetas osaron definirlo y, por ende, limitarlo. No, es el mundo aparte; el alma y el hablante lírico preferirán esta *nada*

desconocida, prístina y llena de infinitas posibilidades, a la realidad que aprisiona su capacidad creacionista porque les exige verosimilitud. La fantasía resulta superior a la realidad, es una fuerza dictatorial que dirige al alma, y esta la seguirá hasta donde vaya. En palabras de Basave Fernández del Valle: «No importa perder lectores. Lo que cuenta es la densidad de las imágenes, de las consonancias y disonancias de los giros y de los ritmos eslabonados.» (p. 83). Por tanto, es comprensible la secuencia de palabras para formar una imagen como la siguiente, donde se concluye que el deseo del alma es volver a este estado puro de precreación:

*La Nada femenina. Sola
ante lo último, lo límpido
donde lo resistente es nácar.*

Algunos ejemplos de imágenes incoherentes son presentados en la tabla a continuación.

Rasgo	Texto
Retrato de dama con joven donante	
Secuencia de imágenes de pinturas y retratos de un museo, unificadas y vistas a la vez, resultado abrumador e incomprensible.	<i>Y en la Pinacoteca de Munich, bajo el gran hongo, a la afable sombra de los Viejos Maestros, o en la olla del placer, derramando en el suelo su futuro dice a su juventud, a su divino tesoro dícele: —Sólo espero que pases para servirme de tí.</i>
1 (Mecha quemándose)	
El enunciador lírico responde a la pregunta con una imagen confusa que devela su propósito de vida.	<i>— ¿Qué entonces? —El decorado inmediato y las palabras del presente desvanecientes necesitando de muy pocas letras para morir. En textos que encuentro o en mi propio negro corazón tornasol hallo los signos las letras de hoy los calamares en su tinta.</i>

10. Conclusiones

A la poética de Carlos Martínez Rivas se le reconoce su pertenencia a las corrientes de modernidad surgidas a mediados del siglo XX; también, en Nicaragua es identificado como partícipe del movimiento de posvanguardia. Sin embargo, se ha estigmatizado a su poesía como cargada de hermetismo, oscuridad, de denso contenido y con aspecto inusual. Aunque abundan las valoraciones generales sobre el autor y su obra, no se había elaborado un análisis que cumpliera con el rigor que la crítica literaria exige para los textos de expresión artística. Esta investigación se propuso por objetivo averiguar los elementos temáticos y rasgos estilísticos que se presentan con mayor incidencia en una selección de poemas de *La insurrección solitaria*. Con base en el estudio realizado, se logró reconocer cuáles son los componentes temáticos y estilísticos que configuran la poética carlosmartineana en este poemario, además de las cualidades de la lírica moderna presente en los mismos.

Respecto a la temática, se destacan las constantes reminiscencias folklóricas, resurgen los asuntos clásicos y motivos medievales que participan activamente en el texto poético, desde una perspectiva novedosa e insurgente. Se logran apreciar dos posiciones ante la modernidad: la primera, que retoma los tópicos existentes en el ideario colectivo, y la segunda, que busca una ruptura con la tradición humanística y cristiana de la sociedad; ambas posturas logran su acometido de dinamizar los contenidos. Se advierte el poder atribuido al poeta, el cual consiste en transformar la realidad a través de la palabra. La poesía despersonalizada brinda una nueva propuesta sobre cómo analizar el texto moderno, se deben apartar las valoraciones personales sobre autor y centrarse en lo que el texto comunica por sí mismo. Se muestra la relación referencial entre la poética moderna y las demás artes plásticas. El anhelo de evadir la realidad dará lugar a la creación de secuencias de imágenes ilógicas que desconciertan al lector. La imagen del poeta como *homo faber*, un técnico que construye el texto, resultó novedosa para la concepción tradicional que se tenía de los artistas.

Conforme a la estilística, sobresale la distinta utilización que se le otorga a la sonoridad, son los sonidos desarmoniosos los que captan la atención del lector. Además, junto con la inversión de palabras, se dinamiza el formalismo del texto, no se aspira a alcanzar la belleza tradicional. El concepto de metáfora clásica se actualiza y cambia su composición

para volverse más audaz al relacionar dos elementos muy distintos entre sí; como resultado se obtiene la conformación de una imagen absoluta, de valor central en el texto, llamativa y desconcertante. La alteración de la composición sintáctica, la imprecisión léxica y utilización de imágenes aparentemente incoherentes permite la creación de un poema con múltiples opciones de interpretación en dependencia del lector que le corresponda.

Para finalizar, es posible concluir que se alcanzaron los objetivos propuestos para esta investigación. Se logró registrar cuáles son los principales componentes temáticos de la poesía de Carlos Martínez Rivas, también, se definieron los caracteres estilísticos de mayor incidencia en esta selección del poemario del autor. Además, se establecieron los mecanismos del relacionamiento entre las dos unidades indisolubles –fondo y forma– que constituyen el todo de la poesía martineana.

11. Recomendaciones

En resumen, con la realización de este trabajo investigativo se logró constatar que la poética de Carlos Martínez Rivas no es del todo impenetrable, a como se le ha categorizado. Por el contrario, si se realiza un estudio minucioso tanto de los elementos temáticos, como de los recursos estilísticos que se entrelazan en el proceso de creación del poema, se puede llegar a comprender el sentido prevaleciente de la expresión textual que se lee. Los componentes incorporados en la poética martineana aportan una variedad valores modernos que resultan interesantes de analizar. Por una parte, se espera que esta investigación haya marcado un precedente sobre la poemática de Martínez Rivas y que anime a futuros lectores a sumergirse en su interesante obra, a través de los procesos adecuados para su interpretación. Por otro lado, para alcanzar la ampliación de esta área de estudio, se recomienda a futuros investigadores que se motiven a realizar nuevos estudios literarios sobre el autor, abordándolos desde la perspectiva inmanentista. Asimismo, se les alienta a continuar identificando los mecanismos de interacción de las unidades de contenido y forma presentes en la poesía carlosmartineana. Además, una vez diversificadas las disertaciones sobre las primeras y más populares obras del autor, se sugiere avanzar la divulgación de otras colecciones de poemarios póstumos que son poco conocidas; con el fin de, posteriormente, realizar también las investigaciones apropiadas desde el enfoque de la teoría literaria.

12. Referencias

- Aguilar Leal, R. (20 de diciembre de 2009). Sobre un poema de Carlos Martínez Rivas. Asedio estilístico a «La puesta en el sepulcro», de CMR. *Lector disléxico*. <https://www.lectordislexico.net/2014/09/sobre-un-poema-de-carlos-martinez-rivas.html>
- Álvarez Ruiz, R. y Campos Ruiz, I. (s.f.). *Manual de comentario de textos literarios*. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Basave Fernández del Valle, A. (2014). *¿Qué es la poesía? Introducción a la filosofía poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Blandón, E. (2012). Revolución y sujetos micropolíticos en Carlos Martínez Rivas. *Revista Iberoamericana*, 89 (242, enero-marzo), 111-129. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7021/7160>
- Blandón, E. (2016). Carlos Martínez Rivas: un maldito entre el fulgor y la miseria. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 45(1), 79-89. <https://www.jstor.org/stable/24810878>
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Editorial Anthropos.
- Centeno- Gómez, P. (2014). *Carlos Martínez Rivas. Humanidad y sensibilidad artística*. Centro Nicaragüense de Escritores.
- Chavarría Alfaro, G. (1995). La voz lírica en el poema «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 21(1), 35-46. <https://doi.org/10.15517/rfl.v21i1.20261>
- Cohen, J. (1977). *La estructura del lenguaje poético*. Editorial Gredos.
- Correa Calderón, E. y Lázaro Carreter, F. (1994). *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural.
- Eagleton, T. (2010). *Como leer un poema*. Ediciones Akal.

- Fernández, P. H. (1984). *La estilística. Estilos. Figuras estilísticas. Tropos*. Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral.
- Genette, G. (1970). *Lenguaje poético, poética del lenguaje*. Ediciones Nueva Visión.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- MacArthur, J. F. (2011). *Biblia de estudio MacArthur. Reina Valera 1960*. Grupo Nelson.
- Lovo, A. (2012). Prólogo de “Carlos Martínez Rivas: una poética de dimensión humana.”. *Cultura de Paz*, 18(56), 63-64. <https://www.revistasnicaragua.net.ni/index.php/culturadepaz/article/view/358>
- Luján Atienza, A. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- Luján Atienza, A. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Edición Arco/Libros.
- Martínez Rivas, C. (1982). *La insurrección solitaria*. Ediciones Nueva Nicaragua.
- Núñez Ramos, R. (1998). *La poesía*. Editorial Síntesis.
- Oller, D. (1994). VIII. Teoría de la poesía en D. Villanueva (Coord.), *Curso de teoría de la literatura* (pp. 191-217). Taurus Universitaria.
- Paz Gago, J. M. (1993). *La estilística*. Editorial Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Ediciones Cátedra.
- Real Academia Española. (s.f.). Aporía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de octubre de 2021, de <https://dle.rae.es/apor%C3%ADa?m=form>
- Reis, C. (1985). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Editorial Gredos.
- Rodríguez de Grzona, M. (2017). Metáfora: significancia reflexiva. En M. Rodríguez de Grzona (Ed.), *La metáfora* (pp. 13-28). SS&CC Ediciones.
- Ruiz, V. (2010). *La poética de la Generación del 40. La poética de Ernesto Mejía Sánchez*. [Monografía para optar al grado de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua].
- Solares, B. (2012). Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico en B. Solares (Ed.), *Mito y romanticismo* (pp. 17-39). Universidad Nacional Autónoma de México.

Sucre, G. (1990). *La máscara de la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*.
Tierra firme.

Teoría de los planos de la obra, (s.f.).

Urbina, N. (1991). Palabras del silencio hablado. Introducción a la poesía nicaragüense. *Revista Iberoamericana*, 57(157, octubre-diciembre), 891-914.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4967>

Urbina, N. (2012). Mujer y paraíso en la obra de Carlos Martínez Rivas. *Cuadernos hispanoamericanos*, febrero(740), 43-49.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w190>

Valle-Castillo, J. (2005). *El siglo de la poesía en Nicaragua. Pos vanguardia (1940 – 1960) Tomo II*. Fundación UNO. [https://www.enriquebolanos.org/libro/El-siglo-de-la-poes%C3%ADa-en-Nicaragua-Pos-vanguardia-\(1940-%E2%80%93-1960\)-Tomo-II-Julio-Valle-Castillo-\(Selecci%C3%B3n-introducci%C3%B3n-y-notas\)](https://www.enriquebolanos.org/libro/El-siglo-de-la-poes%C3%ADa-en-Nicaragua-Pos-vanguardia-(1940-%E2%80%93-1960)-Tomo-II-Julio-Valle-Castillo-(Selecci%C3%B3n-introducci%C3%B3n-y-notas))

White, S. F. (1989). Carlos Martínez Rivas y Baudelaire: dos pintores de la vida moderna. *Cuadernos hispanoamericanos*, julio-agosto(469-470), 81-92.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcff4h8>

White, S. F. (1989). Entrevista a Carlos Martínez Rivas. *Cuadernos hispanoamericanos*, julio-agosto(469-470), pp. 93-104.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcff4h8>

13. Anexos

I-La insurrección solitaria

CANTO FÚNEBRE A LA MUERTE DE JOAQUÍN PASOS

I

Con el redoble de un tambor
en el centro de una pequeña Plaza de Armas,
como si de los funerales de un Héroe se tratara;
así querría comenzar. Y lo mismo
que es ley en el Rito de la Muerte,
de su muerte olvidarme y a su vida,
y a la de los otros héroes apagados
que igual que él ardieron aquí abajo, volverme.

Porque son muchos los poetas jóvenes que antaño han muerto.

A través de los siglos se saludan y oímos
encenderse sus voces como gallos remotos
que desde el fondo de la noche se llaman y responden.

Poco sabemos de ellos: que fueron jóvenes y hollaron
con sus pies esta tierra. Que supieron tocar algún instrumento.
Que sintieron sobre sus cabezas el aire del mar
y contemplaron las colinas. Que amaron a una muchacha
y a este amor se aferraron al extremo de olvidarse de ellas.
Que todo esto lo escribían hasta muy tarde, corrigiéndolo mucho,
pero un día murieron. Y ya sus voces se encienden en la noche.

II

Sin embargo nosotros, Joaquín, sabemos
tanto de ti. Sé tanto... Retrocedo
hasta el día aquel en brazos de tu aya
en que, de pronto, te diste cuenta de que existías.
Y ante ese percartarte fuiste y fueron tus ojos
y el ver más puro fue que hasta entonces sobre
los seres se posara. No obstante, los mirabas
sólo con una boba pupila sin destino.
sin retenerlos para el amor o el odio.
(Aun tus mismas manitas sabían ser más hábiles
en eso de coger un objeto y no soltarlo.)
Una mañana te llevaron a una peluquería, en donde
te sentaron muy serio, y todo el tiempo
te portaste como un caballerito
y bromearon contigo los clientes. Todo esto
mientras te cortaban los bucles y te hacían
parecer tan distinto.
A la calle saliste después. A la otra calle
y a la otra edad, en la que se le pintan
bigotes a la Gioconda de Leonardo
y se es greñudo y cruel...
Mas luminosa irrumpe pronto la juventud.

Después, todos sabemos lo demás: el impuesto
que las cosas te cobraban. El fluir de los seres
que a tu encuentro acudían por turno, cada uno
con su pregunta
a la que tú debías responder con un nombre
claro, que en sus oídos resonara distinto

entre todos los otros, y poder ser sí mismos;
como sabemos que a Iaokanann llegaban
los hombres más oscuros, a recibir un nombre
con el que desde entonces
pudieran ser llamados por Dios en el desierto.

Y ése fue en adelante tu destino. Por el que no podrías
ya nunca más mirar libremente la tierra.

Un mal negocio, Joaquín. Por él supiste
que ante todas las cosas en que te detuvieras
el tiempo mandado, temblarías. Que bastaba mirarlas
con los ojos que se te dieron un tiempo decoroso
para que se tornaran atroces:

el fulgor de un limón.

El peso sordo de una manzana.

El rostro pensativo del hombre.

Los dos senos jadeantes, pálidos, respirando
debajo de la blusa de una muchacha que ha corrido;
la mano que la alcanza. Hasta las mismas palabras...
Todo había una esencia dentro de sí. Un sentido
sentado en su centro, inmóvil, repitiéndose
sin menguar ni crecer,
siempre lleno de sí, como un número.

Y esa lista de nombres y esa suma total tú la tendrías
que hacer para el día de la ira o el premio.

Y al hacerla, pasar tú a ser ella misma.

Porque también te dieron a ti un nombre. Para
que de todo eso lo llenaras como un vaso precioso.

Que de tal modo dentro de ti lo incluyeras
—las noches estrelladas, las flores,
los tejados de las aldeas vistos desde el camino—
que al nombrarlo te nombraras
tú: suma total de cuanto vieras.

Y para todo esto sólo se te dieron palabras,
verbos y algunas vagas reglas. Nada tangible.
Ni un solo utensilio de esos que el refriegue
ha vuelto tan lustrosos. Por eso pienso que
quizás —como a mí a veces— te hubiese gustado más pintar

Los pintores al menos tienen cosas. Pinceles
que limpian todos los días y que guardan en jarros
de loza y barro que ellos compran.
Cacharos muy pintados y de todas las formas
que ideó para su propio consuelo el hombre simple.
O ser de aquellos otros que tallan la madera;
los que en un mueble esculpen una ninfa que danza
y cuya veste el aire realmente agita.

Pero es cierto que nunca
rigió el hombre su propio destino. Y a la dura
tarea mandada te entregaste del modo
más honorable que he conocido. Eso sí,
tú sabías bien en qué te habías metido.

A los obreros viste cuando van a la tienda. Observaste
cómo examinan ellos las herramientas y palpan el filo
y entre todas eligen una, la única: la esposa
para el alto lecho de los andamios.

De este modo elegías tú el adjetivo,
la palabra, y el verso cuyos rítmicos
pasos como los de un enemigo acechabas.
Hacer un poema era planear un crimen perfecto.
Era urdir una mentira sin mácula
hecha verdad a fuerza de pureza.

III

Pero ahora te has muerto. Y el chorro de la gracia contigo.

Mas dicho está, que nunca permitió Dios que aquello
que entre los mortales noblemente ardiera
se perdiese. De esto vive nuestra esperanza.

Difícil es y duro el luchar contra el Olimpo
acuoso de las ranas. Desde muy niños son
entrenados con gran maestría para el ejercicio de la Nada.

Mucho hay que afanarse porque lo otro
sea advertido. Y aun así, pocos son
los que entre el humo y la burla lo reconocen.

Pero, con todo, perseveramos, Joaquinillo. Descuida.

Redoblabamos nuestro rencor ritual, el de la cítara.

Nuestro alegre odio a saltitos.

La nuestra víbora de los gorgoros.

Y el Amor ganará.

Tú deja que tu sueño mane tranquilo.

Y si es que a algo has hecho traición muriendo,

allá tú.

No seré yo quien vaya a juzgarte. Yo, que tantas veces he traicionado.

Por eso

no levanto mi voz tampoco contra la Muerte.

La pobre, como siempre, asustada de su propio poder y de tantos ayes en torno al muerto, enrojece.

Tu muerte solamente tú te la sabes.

No atañe a los vivos su enigma, sino el de la vida.

Mientras vivamos sea ella olvidada como si eternos fuéramos, y esforcémonos.

Tú, desde el Orco, gallo, despiértanos.

IV

Y a igual manera que las abejas de Tebas —conforme el viejo Eliano cuenta— iban

a libar miel en labios del joven Píndaro;

llegue este canto hasta la pálida cabeza.

En tu pecho se pose y tu pico su pico hiera sorbiendo fuego. En torno de tu frente aletee tejiendo sobre ella una invisible corona.

Sus alas bata con más fuerza y hiendan un espacio más alto sus nobles giros.

El esfuerzo repita. Y otra vez. Y otra... Y su vuelo por el cielo se extienda en anchos círculos.

Madrid, febrero de 1947.

PETICIÓN DE MANO

Sigue amor mío, síguete, sigámonos.
Sólo estando juntos podremos despistarles.
Sólo juntos podemos volcar el matrimonio,
¡hacerlo saltar en astillas!

Déjalos bisbiseando, abriéndose
y cerrándose, los labios de la Excusa.
Aparta tu oreja de la boca
de tu runruneante preceptor.

¿Qué puede decirte? ¿Qué otra cosa
sentir tú en su aliento, amor mío,
sino el olor delicado y repugnante de la muerte
y el aire frío del vacío?

Asómate. . . ¿qué ves? ¿Qué
más podrías ver sino la rala oscuridad
y la mortaja, sola,
albeando en el fondo del sepulcro?

Ten cuidado con los casados que se retiran temprano.

Témeles.

Al Marido, a su Trabajo, a su Mujer, témeles.

No les toques ni te toquen. Yo, les tiemblo.

Es contra nosotros que se han casado.

Es contra tí y contra mí, amor mío,

que ellos se retiran temprano a su trabajo:

los productores, los engendradores, los publicadores de libros.

Son el Demonio. El Demonio, más activo que Dios.

Es el Diablo y su banda de muertos laboriosos.

Si oyes algún ruido. Cualquier ruido
al otro lado del mundo, al otro lado
de la noche;

cualquier ruido sospechoso y prudente de falso día,
de clandestino taller sepulcral,
de disimulada fábrica de pasado;

aviva tu ocio.

Opones tu presente de poderosa caducidad.
Que son ellos, amor mío, ¡siempre los mismos!
¡Los muertos enterrando sus muertos!

¡Desenterrándolos
y enterrándolos
y volviéndolos
a desenterrar!

BESO PARA LA MUJER DE LOT

*“Y su mujer, habiendo vuelto la
vista atrás, trocáse en columna de sal
Génesis, xix, 26.*

Dime tú algo más.

¿Quién fue ese amante que burló al bueno de Lot
y quedó sepultado bajo el arco
caído y la ceniza? ¿Qué

dardo te traspasó certero, cuando oíste
a los dos ángeles
recitando la preciosa nueva del perdón
para Lot y los suyos?

¿Enmudeciste pálida, suprimida; o fuiste
de aposento en aposento, fingiéndole
un rostro al regocijo de los justos y la prisa
de las sirvientas, sudorosas y limitadas?

Fue después que se hizo más difícil fingir.

Cuando marchabas detrás de todos,
remolona, tardía. Escuchando
a lo lejos el silbido y el trueno, mientras
el aire del castigo
ya rozaba tu suelta cabellera entrecana.

Y te volviste.

Extraño era, en la noche, esa parte
abierta del cielo chisporroteando.
Casi alegre el espanto. Cohetes sobre Sodoma.
Oro y carmesí cayendo
sobre la quilla de la ciudad a pique.

Hacia allá partían como flechas tus miradas,
buscando... Y tal vez lo viste. Porque el ojo
de la mujer reconoce a su rey
aun cuando las naciones tiemblen y los cielos lluevan fuego.

Toda la noche, ante tu cabeza cerrada
de estatua, llovió azufre y fuego sobre Sodoma
y Gomorra. Al alba, con el sol, la humareda
subía de la tierra como el vaho de un horno.

Así colmaste la copa de la iniquidad.
Sobrepasando el castigo.
Usurpándolo a fuerza de desborde.
Era preciso hundirse, con el ídolo
estúpido y dorado, con los dátiles,
el decacordio
y el ramito con hojas del cilantro.

¡Para no renacer!
Para que todo duerma, reducido a perpetuo
montón de ceniza. Sin que surja
de allí ningún Fénix aventajado.

Si todo pasó así, Señora, y yo
he acertado contigo, eso no lo sabremos.

Pero una estatua de sal no es una Musa inoportuna.

Una esbelta reunión de minúsculas
entidades de sal corrosiva,
es cristaloides. Acetato. Aristas
de expresión genuina. Y no la riente
colina aderezada por los ángeles.

La sospechosamente siempreverdeante Söar
con el blanco y senil Lot, y las dos chicas
núbiles, delicadas y puercas.

MEMORIA PARA EL AÑO VIENTO INCONSTANTE

I

Sí. Ya sé.

Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra.

Pero no la tendréis.

De mí no la tendréis.

Aunque se vuelva, comentando, algún maestro
del humor entre vosotros. —*Poco trabajo le costará cumplir...*—

Aunque sepa hasta qué extremo las amáis.

Sé cómo amáis la Música.

No la de los negros, por supuesto. Ni la guitarra
a lo rasgado, por tientos, esa

brisa seca de uñas y plata. Ni el endiablado

son de la Múcura que está en el suelo, o Rosa de Castilla
con su largo alarido al comienzo...

sino ¡BACH!

Ultimamente sobre todo Juan-Sebastián Bach.

Yo os he visto alzar la tapa de la discoteca,
oyendo en vuestros sagrados depósitos
de música estancada cómo cae
el Concierto, y tirar de la cadena
purificados por el suceso musical puro.

¡Con qué libertad respiráis! casi voy a decir
que vivís como hombres por un momento. De tal modo
saboreáis el aire salado de la emancipación
al salir por la puerta, la puerta
giratoria y afelpada —que se traba— del Museo de Bellas Artes.

Y ya cerrarlo con doble llave.

Y haber cumplido con la tercera y última de las variantes de la Battaglia.

Irse sin dejar nada pendiente con la figura
que toca el pífano y el tambor en el Cristo de los Ultrajes de Grünewald.

En paz con el exigente Maestro de la Leyenda de Santa Ursula.

Gran día para vosotros.

Ese de la Obra Maestra.

Una antigua necesidad: el holocausto
del propio ser. El deseo
de imponeros algo perenne y tribunal.

Y otro. Más rabioso,

más trémulo: el deseo de tener un pasado.

Un pasado por fin que oponer al maldito presente.

Un pasado adornado con todas sus plumas.
Con su perspectiva de adecuada jerga,
con sus *categorías históricas y su problematismo crítico-cultural*

precisado en función de una radical revisión de...

Y la larga, accidentada, alucinante teoría de los géneros y los estilos.

II

Si no estuviera el otro. El difuso
terco mundillo del amanecer
La pululante línea de la imperfección y el anonimato.

Más informe en el año del hombre y dudosa que
en el año exterior
los renacuajos moviéndose sin dignidad,
que la crisálida de una abeja en su célula
cuando no es sino un poco de saliva ciega y moho,
que esas medusas que olvida el mar
aún sin hacer, translúcidas al asco.

Ahí velaremos.
Como sagaces hijos del siglo.
Como el Iscariote, que no conoció almohada.

Alertas centinelas en la púrpura penumbra
del umbral. Celosos polizontes
con la diestra en la cartuchera de cuero al pie del sicomoro.

Cada hoja tendrá su guardián.

El más mínimo remolino de savia
el tiempo necesario de cumplir su revolución
su breve furor elipsoidal hasta pintarse
como un leopardillo y ya ni Salomón en toda su gloria

(o tendrá más tiempo: todo el vasto y soleado tiempo
de no cumplirla y abdicarse a sí mismo y perderse).

No es una amenaza.
Tampoco exageraremos.

Pero ni un solo murmullo será malogrado.
Ningún lenguaje estéril y ameno brutalizará
los recién nacidos, los brotes del presente
que asómanse predicando lo que todavía no es cierto.
La fina sombra de una lanza llena de tacto
guardará el paso cálido, distinto al anterior, casi indecente
de una pulsación de segundo. El milagro
de un entendimiento súbito entre dos sangres extranjeras.

Aceptaremos sin entender cualquier discordancia:
el más aprendiz de los palmoteos
el más inventado de los borbotones.

Porque de lo seguro salimos a reposar en lo inseguro.
En lo peligrosamente sesgado como doncella

cortante veloz como desde un puente. Del puente
a lo escapado a lo demasiado huído a lo frío
saltamos

¡impacientes!

Y más si se quiere. Que el tránsito
de una burbuja nos sea viaje largo y fatigante.
Una piragua de papiro en el centro del remolino
es fortaleza,
chato torreón de piedra, ante el inseguro
inestable vacilante hogar
de un corazón inclinado al esbozo.

De un corazón de hombres dóciles flexibles vulnerables
como un colibrí es siempre un colibrí agudo ardiente rápido
Y más hombres: los que llamaren. Como ese colibrí
es tantos diferentes colibríes agudos ardientes rápidos.
A cada arranque imprevisto ¡un nuevo colibrí sin memoria!

Agua fluctuante y pan preparado sin fatiga,
delicioso como agua desaprovechada que se mira correr
y riqueza no guardada para mañana (recibida prestada
en el viento escrita) agua
móvil como sólo ella sabe serlo y jirones de plata
donde ninguno se repite y de ninguno
es posible hallar vestigio...

Lo que a los planetas eternos les fue negado
y concedido a una chispa: desaparecer! —Ese lujo—
dice el coro. Y vuelta a lo mismo:

de lo seguro para girar en lo inseguro
en lo ondeante adoncellado y con andares aptos para el desmiembre

el date vuelta
en lo que como lomo de paloma amarillea
y ala untada de plata y gala de la mañana y que pasa
de nosotros con liberalidad projimal
o nos es quitado por asalto
o rechazado (arrebatado por rechazo) o birlado
vulgarmente
o registrado
chabacanamente destruido desplegado
con vocerrón devuelto
con las patas (;y para nosotros gala de la mañana!)

pero que vuela saca las uñas duerme
vive ahí
—¿en dónde?— ¡aquí aquí en el entornado
desierto mundo del amanecer.
Y no domado dulcificado acorderado
bajo vellocino

sino amenazante!

II–Noviembre fue los 3 ángeles

RETRATO DE DAMA CON JOVEN DONANTE

I

La Juventud no tiene donde reclinar la cabeza.

Su pecho es como el mar.
Como el mar que no duerme de día ni de noche.

Lo que está en formación
y no agrupado como la madurez.
Como el mar que en la noche
cuando la tierra duerme como un tronco
da vueltas en su lecho.

Solo.
Retirado a mi tos.
Desde mi lecho que gruñe oigo correr el agua.
Toda el agua que se oye pasar de noche bajo los lechos.
Bajo los puentes.

Las aves del cielo tienen sus nidos. Nidos curiosísimos.
Los zorros y las raposas tienen alegres madrigueras donde hacen de todo.

La juventud no tiene donde apoyar la cabeza.

Y rompe a hablar. A hablar. Toda la tarde
se la pasó el joven hablando delante de la mujer enorme.

Dejándola para mañana se le pasa la vida.

Y en la Pinacoteca de Munich, bajo el gran hongo, a la afable
sombra de los Viejos Maestros, o en la olla del placer,
derramando en el suelo su futuro
dice a su juventud, a su divino
tesoro dícele: —Sólo espero

que pases para servirme de tí.

Y aprender a sentarse.

Empezar a tener una cara.

Lo que hizo Míster Carlyle, el dispéptico.

Lo que hicieron Don Pío Baroja y su boina.

O Emerson (“...una fisonomía bien acabada es el verdadero y único fin de la Cultura”).

Y todos los otros Octogenarios,

los que no escamotearon su destino:

el propio, el que vuelve al hombre rocín

y acaba sólo gafas, hocico, terco bigote individual.

Los que llegaron hasta el final

y zanjaron el asunto y merecieron

un retrato en su viejo sillón rojo

calvo ya como ellos y hermoso.

Sentados para siempre. Fotogénicos.

Idénticos a su celebridad. Fijos los ojos

como si por encima del vano afanarse de la tribu

lo logrado miraran. ¡Lo logrado!

¿Lo logrado?

¿Y si fuera otra cara la verdadera y no ésta,

sino la otra, la mal hecha, la que no se parece

y es distinta cada vez? La del Hombre

del Trapo en la Cabeza, el que se cortó

la oreja con una navaja de afeitar

para dársela a la menuda prostituta?

Pero él fue solamente un pintor. Uno
entre los otros espantapájaros, minúsculos
en medio del gran viento que choca contra el cielo,
empeñados en añadir un paso más a la larga cadena.

Ocupados en cambiar la Naturaleza, como las estaciones.
Rehaciendo y contrahaciendo el rostro del mundo. El rostro
del vasto mundo plástico, supermodelado y vacío.

II

Aludo a,
trato de denunciar
algo sin un significado cabal pero obcecado en su evidencia:

el árbol con piel de caimán.

La esponja con cara de queso de Gruyere,
y viceversa.

El viejo de la esquina, el que vende cordones para zapatos,
peludo de orejas, animal raro,

Nabucodonosor amansado.

Una lora en su estaca moviéndose
peculiarmente. Mostrándonos su ojo
viejo, redondo, lateral.

Los moluscos, temblorosa vida
en la canasta que contemplan
tan serios el niño y la niña.

El perro en la cantina, debajo de su mesa favorita,
temible a causa de su bozal.

Un par de hombres solitarios bañando un caballo
con un cepillo grande a la orilla del mar
en una perdida costa pequeña y abrupta.
Los grandes bueyes lentos de fuerza y peso,
cargados de su propio poder, y los caballos
pastando con sus cuellos inclinados igual que las colinas...

Todo incomprendible (en apariencia) o idílico, pero inasistido,
no azotado por el error, vivo dentro de un cero
en la impotencia de lo sólo evidente.

El mundo plástico, supermodelado y vacío.
Como un infierno ocioso,
abandonado por los demonios,
condenado a la paz.

III

Pues si esta noche el alma.
Si esta noche quisiera el alma hundirse
en la infamia o la ira
hasta el fondo, hasta que el pulgar del pie
brille contra la roca en la tiniebla
del agua; y desde allí
intentara una vez más
bracear, cerrar los ojos,
hundirse aún más hondo, no podría.

La ola de la Tontería, la ola
tumultuosa de los tontos, la ola
atestada y vacía de los tontos

rodeádola ha, hala atrapado.

Inclinada sobre el idioma, sobre
el pastel de ciruelas, lo consume
y consúmese ella disertando.
Y danza. Pero no al son del adufe,
sí del castañeteo de los dientes
que agitados por el rencor y el miedo
producen un curioso tintineo.

Al son del *¡sún-sún!* de la calavera.

Y súbito el recuerdo del hogar.
De pronto, como una espina ardiente.
Como el sonido de un clarín de niño
en la traición, en las traiciones de las
que sólo el olvido nos defiende:
sólo otra traición del corazón
nos defiende. Y el pecado futuro,
ya en acción, zumbando desde lejos,
desde antes sabido, realizado y ceniza.

Hoyo, humo y ceniza. Es el desierto.
El sol huero, la arena y la pequeña
mata de llamas. A lo lejos, la nube
abstracta sobre la colina ocre.

Un pájaro atraviesa la tarde de borde a borde.

Una hoja seca araña el techo de zinc.

Un grifo vierte el tedio.

—Pero conocí una dama.

IV

Sola en principio y descastada
como un águila. El águila
de Zeus en el exilio, de
paso entre nosotros. El ruido
de sus garras sobre la mesa
y el ojo perspicaz. El ojo
que sólo ve, sin opiniones.

Así el suyo. Como el ojo
del ave: sin respuesta, puro
de voluntad óptica. Ojos
duros, pequeños y desiertos
delante de la ilimitada
extensión del yo varonil.

Rostro intemporal, zoológico.
Lleno de fanatismo, pero
frío. sutil, no sometido,
como escarabajo o bala.

Civilizaciones la han hecho.
Muchas estirpes habrán sido
necesarias delante de ella

como delante de los frutos
soles y siglos. Una hilera
de siglos como grandes filtros
para que al fin cayera —gota
pura— entre las fuentes públicas
y los hábitos de su raza.

No la dríada de los bosques
ni oréade, breve de seno,
oliendo el aire. No trirreme
a la luz de las olas. Ni algo
que el pueblo de Francia advertía.

Ni tocador lleno de dijes
fríos, colgantes como lluvia,
y revólveres relucientes
que enseñáronme tanto sobre
la naturaleza secreta
del níquel y el por qué las uñas
y lo dentado.

Pero sí

algo que entró en el cielo excluido
de lo suficiente. Sí algo
con la lógica de lo simple,
la forzosidad de lo perfecto,
la inteligibilidad
de lo necesario.

Ileso

eso se mueve en la tercera
rueda, nosotros aquí abajo
enronquecemos discutiendo.

Sin vacilaciones ni sombras.
Todo respuesta que el enigma
vano de la blancura oculta
y suplanta, el pecho ofrece
un fondo al rayo de la mano.

Tras la aislada frente monótona
(donde ensordece el apagado
barullo del mundo invisible)
se abre el perla, absorto, cóncavo
día solo de una mujer.

Es el interior de la concha.

La Nada femenina. Allí,
aún sin aletas y sin ojos
un caos se defiende, más
cerca del huevo que del pez.

Mordiente sol, limón de oro,
virginidad aceda. Es
la mujer, golpeando, matando
con su pico al hombre cálido.
Su pico de vidrio. El de hielo.

Púdica, insípida y hostil

con la terquedad espantable
y pacífica de la luz.

La Nada femenina. Sola
ante lo último, lo límpido
donde lo resistente es nácar.

Piedra vestida por la sombra
y desnudada por el sol.

1949-50. -18, Rue Cassette.- Paris.

LAS VÍRGENES PRUDENTES

“...vendrá en la noche, como ladrón”

¿Quién es esa mujer que canta
en la noche? ¿Quién llama a su hermana?
De país en país. esa rapsoda que vuela en el viento
por encima del mar tenebroso donde culebrea el cielo?

¡Salidle al encuentro!
Ella, la enamorada.
Ella nada más, y su hermana.
¿Ese viento que canta?

Es la voz del amor. La voz del deseo del amor que se alza
en la noche alta.
Sobre la potencia de la ciudad, esa voz que gira.
Esa aria exquisita!

Sólo esa nota vibra en la noche helada.
Esa arpa sola tañendo en la noche vasta.
Ese único silbo penetrante de la pureza.
Sólo esa serenata encantada.

Y el amor de las hermanas!
De las estrellas protegiendo sus llamas
para el Deseado que tarda.
Nada sino eso: el cañaveral de las desposadas
y la sombra alargada del Ladrón que escala.

Canta la noche y las llanuras solitarias
sometidas al hechizo de la luna. Claras,
vacías súbitamente al paso de las hermanas.
Al paso de la bandada blanca de las vírgenes hermanas.

Las que se entregaron al amor.
A quienes no se les concedió sino el amor.

Las Vírgenes Prudentes cuchicheando en la alcoba estrellada.
Bajando la voz y subiendo la llama.
Cerrándose en medio de su sombra. Desapareciendo detrás de su lámpara.

Aquí sólo tienes abismo. Aquí sólo hay un punto fijo:
el pábilo quieto ardiendo y el halo frío.

Aquí vas a rasgar el velo.
Aquí vas a inventar el centro.
Aquí vas a tocar el cuerpo

como toca un ciego el sueño.

Aquí podrás soplar y apagar tu secreto.

Aquí ya podrás quedarte muerto.

LA SULAMITA

En bata todo el santo día.

Muy sola y en sus cosas pero
con aire de saberse dos.

Flaca, secreta y rocallosa.

Sin hablar, cortando papeles
y pegándolos. Hogareando.

Confiando sólo en su marido
detestando los visitantes.

En bata todo el santo día
soporta la felicidad
bajo su camisa de noche.

EUNICE ODIO

*Y añadió:
—No podrás ver mi faz pues el
hombre no puede verme y vivir.
Exodo, xxxiii, 20*

Una visión legendaria, un elevado discurrir, un pensamiento.

—tal a Avila sus murallas y su gorjeante azul—

la rodeaban defendiéndola
de lo que, extranjero y hostil, podía herir.
Estoy hablando de tu frente.

A los lados están, asomando
como las alas de dos ángeles sumidos por un costado en el muro.
las dos orejas pálidas, acústicas,
precipitándose en el remolino del oído
hasta el fondo. Al estanque del tímpano
en donde se reflejan
el trino del ave, la nota del violín, el soneto.

Y sobre la pulida nariz que suele hundirse
nave en el oleaje de la rosa, buscando
una exacta respuesta de olor a su pregunta,
se encienden los dos ojos, desde la telaraña
redonda, minuciosa y azul del iris.

Y luego, del lecho fresco de los labios, donde tu juventud
parecía haberse tendido ya a sólo madurar,
de golpe, como el agua en los valles,
todo se lanza hacia los hombros y los senos...

Después todo es quietud y desnudez sin fin.
(Sólo en el vientre, el vello.
Creciendo allí tal vez por la misma
secreta razón —aún sólo sabida por él— del musgo)

Muchacha! tú estás sentada sobre la tierra. Miras.
Como lebreles tus largas manos posas:

seres armados, guardan la puerta de tu cuerpo.

Las dos perreras a la entrada del Jardín.

He tratado de decir cómo eres;

de ponerte de nuevo delante de mí

oh muchacha desnuda! forma! perfección!

Porque aunque a menudo te vimos,

apenas nos percatamos de tí.

Hablamos mucho de tu gracia porque eso distraía

pero ¡qué poco sospechamos bajo el cariño de la piel

y entre el ir y venir de tu sangre atareada!

Creímos que eras bella solamente para ser

lecho oscuro del sol o chispa de la atmósfera

y no advertimos cómo sobrellevabas

ese penoso y duro oficio de las cosas bellas

que, tras de su dorada corteza luchan para

salvar al hombre de la Divinidad en bruto.

Porque tras de esa membrana, de esa ala de cigarra,

está escondido, tirante, alerta, lo otro. Detenido

de pronto en su exceso cuando todo iba a estallar.

Un poco más y el compromiso se habría establecido.

Un poco más y habría sobrevenido eso.

De lo que nadie osa hablar.

Pero de ello, si unos pocos tuvieron noticia es mucho.

Porque tú corriste a ponerte disimuladamente en la puerta,

y entonces ya no te vimos sino a tí, Antifaz!
con un pétalo soportando el golpe del ariete sagrado,
con un dedo menudo y perfecto evitándonos
en un diálogo el mayor de los riesgos.

Tú bisel, bisagra, ángulo, eres,
allí el nudo ciego de la lid, del combate
entre lo que intenta revelarse, obtener,
y lo que trata de poner al hombre al amparo
de lo que no podría soportar.

Por eso, para hablar de tu cabello, quise
resistir hasta ahora. Para decir
que está detrás de tí como un árbol
y como un árbol mucho follaje y sombra esparce.
Para ocultarnos lo que nos haría enrojecer y temblar:
el ajetreo de los ángeles, las poleas de lo monumental,
y al Dios mismo en plena tarea, con las dos
media-lunas de sudor alrededor de las axilas.
A veces a tí misma te esquivamos.
Tratamos de cubrirte con palabras
y adjetivos espléndidos, por temor
a ver entre tus pliegues algo de lo desconocido,

pues ¿qué enorme compromiso no traería
haberlo visto aunque fuera una sola vez? Por temor
a conocerte demasiado, de llegar
a ser demasiado de ti y entrar en relación
con lo que ¿quién nos dice cuánto no sería capaz de exigir?

Pero tú entretanto, así,
como una estrella dentro de su armadura,
sonriendo
pones a todo esto un nombre
animador y andadero: belleza.
Y haces que de esta lucha, de esta
cuerda tensa
no brote ni oigamos los cercanos, nada,
nada, sino esa nota pura a la que el corazón
en medio de su afán y su gemir pueda un momento
asirse.

Diciembre, 1945. España

ARS POÉTICA

¿Que eres reacia al Amor, pues su manía
de eternidad te ahuyenta, y su insistente
voz como un chirriante ruiñeñor
te exaspera y quieres solamente
besar lo pasajero en la cambiante
eternidad de lo fugaz? —entonces
¡soy tu hombre! Pues más hospitalario
que el mío un corazón no halló jamás
para posarse el falso amor. Igual
que llegué, parto: solo, y cuando mudo
de cielo mudo también de corazón.

Pero, atiende: no vas a hacer traición

a tu alma infiel. No intentes, si una chispa
del hijo del hombre ves en mis ojos,
descífrarla, ni trates de inquirir mucho
en mi acento y el fondo de mi risa.

Donde quiero destierro y silencio
no traspases la linde. Allí el buitre
blanco del Juicio anida y sólo el
ceño de la vida privada ¡canta!

LA FÁBULA

Los centauros están dormidos. Ellos
los primeros, y hace tanto
tiempo, que no los hemos conocido.

Bajo el pórtico, como bajo una ceja,
se cerró esa visión. Se retiraron
a dormir los centauros. Los varones.
A distancia unos de otros.
A un golpe de casco entre dos sueños.

Entre sus velos que el agua no empapa.
Encandiladas
bajo el potente foco de las profundidades oceánicas,
ignorantes de sus burbujas

las Nereidas respiran ciegas y dormidas.

En la cañada, entre el rocío
y las anchas hojas, el grito
de la cerda salvaje
se apagó,

y los ángeles

amontonados en su incomodidad de alas
—de donde el aire sacudido
se desprende y viene
a veces y se esparce como un lienzo en la noche—
duermen también.

—Y tú, necio ¿qué haces tú despierto?

CUERPO CIELO

*Tocar un cuerpo es tocar
el Cielo* —quiere decir esto:
Cuerpo ni La Maja es visible.
Forma renuente que se expone
contra lo oculto que se entrega
cuerpo desnudo está cerrado.
Sordo al dedo, a la consciencia
esquivo, murado al contacto.

Lo que quiso decir Novalis.
Es intocable el cuerpo humano
como el Cielo es intocable.

¿O que será tocado sólo
cuando tocáramos el cielo
y tocar cielo es tocar cuerpo
y sólo entonces como puerto?

Fórmula Cuerpo Cielo Cero.

Tres elegías

I **DALILA** **COMEDIA DE CONFUSIONES**

—Yo no sé hasta qué extremo estoy disfrazada.

Si hablo Melba
me oigo Dalila.
Si me doy vuelta Dalila
salúdanme Melba.

Ni cuál de las historias contar.
Cuál de las mismas. Por dónde empezar:

se recorre trenza,
da zopetón de calva.
Se te enrolla en el dedo bucle

y te saca la colorada tijeras.

Esta e la Historia de Sansón.

La historia de Sansón y Dalila.

Coro:

¡La que lo rapó!

—Un hombre cuya madre
no probó el vino ni la sidra
para que él fuera aislado y poderoso
como el sol a mediodía.

Coro:

¡Un hombre sobre cuya cabeza no pasó cuchilla!

— ¿Habéis leído ya la historia
y todo lo que yo le hice?
En mi cuarto lo tuve cuatro noches. Al hombrón.
Allí lo peinaba.
“No lledes tan lejos mis cabellos” —me decía—
“No te alejes...” —Peinándolo
yo era una mujer que abandona y regresa
y torna a abandonar, y vuelve...

Coro:

¡Una ola de mar que se va y vuelve!

—En mi cuarto lo tuve cuatro noches. Una especie de bruto.
Las espaldas velludas,

y entre el vello algunas hebras de plata.

Alambres finos, plateados.

Coro:

¡En la redondez de esas espaldas
se incorporaba y se olvidaba toda la fuerza de Israel!

—La gran sombra subía y bajaba en la pared.

Coro:

Eran dueños sus movimientos y apacibles sus palabras.

—Pero yo lo irritaba y lo hacía palidecer inferiormente.

Coro:

Escudriñabas su corazón con un palillo de dientes.

—Una noche, mientras roncaba
sobre mis rodillas, lo rapé.

Lo sometí al tuteo de la navaja.

Coro:

Al manoseo barberil.

—Separé siete guedejas de su cabeza.

Siete gruesos chorros negros.

De allí salía su fuerza como de siete fuentes

De allí siete mechones como siete leones.

Coro:

Dejaste la fuente seca.

Dejaste vacía la leonera.

—Luego le sacaron los ojos. Así
lo expuse a la familiaridad
grosera. A la fisga de los muchachos.

Coro:

¡Pelón pelado quién te peló!

—Al querque. Al coscorrón. A la saliva.

Después hacía juegos de fuerza.
Como un forzado de feria, entre la matraca del pueblo,
hacía pruebas de fuerza en las barracas.
Un día estaban todos los príncipes
y los filisteos bebiendo en el palacio.
Y lo hicieron venir. Al campeón. En la azotea
todo el pueblo reunido veía el escarnio de Sansón.

Coro:

¡Allí fue que buscó las dos columnas,
allí fue que todo terminó!

—Después supimos muchas cosas...

Coro:

*Del que come salió comida
y del fuerte salió dulzura...*

—¡Sí! El cadáver del león lleno de abejas
y miel, como un panal, Y la mentada
quijada de burro. Y las altas puertas
de la ciudad dormida, a hombros en la noche...

Coro:

Y lo que nunca sospechamos:
que había juzgado a Israel
por espacio de veinte años.

—Basta! ¿Eso a mí, qué? Yo amo
rápidamente. Pero detestar es mi oficio.
Esa es mi lenta, mi delicada, parsimoniosa ocupación.
Corto el pelo. La barba. Pulo uñas.

Coro:

A la entrada de las ciudades estás.

—Yo vivía en el valle de Soreq
y mi nombre es Dalila.

Coro:

Tú vives en Managua. Junto a un lago.
Tu nombre es Melba.

Telón.

II

LA EJECUCIÓN DE LORELEI

a Ligia

Ya no la veremos más
mi compañero corazón.
Pero a nosotros nos miró
de últimos, ya al cerrar.

De negro y pálida entró
la maga, mi Lorelei.
Sin cabellera y al pie
del cadalso nos dijo adiós.

Sólo el arco de la nuca
rapada —vimos— y la marcha
lenta del cortejo y el hacha
con sangre como media luna.

Pero nos miró. Confiándonos
—delante de todos y de nadie—.
su secreto, que he de revelar
al mundo en lenguaje cifrado.

III NABUCODONOSOR ENTRE LAS BESTIAS

(Daniel, iv, 33)

Yo supe de lugares de donde regresé
hinchido
y por días mi fisonomía habló a los extraños
de ese secreto, indiscretamente;

tal era el gozo que contuve.

Son esos lugares: la atracción
de lo inicuo; el azoramiento
del genio tentado, vacilando; el horror
de un rostro voluble como el de Myriam
que al parecer no haría sino destruir;
la envolvente estupidez, tenaz nodriza
amamantándonos; el
aturdimiento de la mala música.

Sé de esos lugares y de peores no me quejo
ni mi estilo opacaron.

Pero hay un lugar, sólo advertido
por los augustos y colmado de sino inmortal.
Donde la forma más ardiente y deliciosa de una
virgen
ofrece a tu libertad un orden,
donde
el espacio se abre y vuelve a cerrarse
tras su acento exaltado.

Es de allí que volví embrutecido.

III–El monstruo y su dibujante

LOS MINNESINGER DE L’EAU QUI FAIT PSCHITT...

“...nec vivere carmina possunt

Quae scribuntur aquae potoribus.”
Horacio (Eps. 1, 19, 3)

Estaban en el Bar (no al pie del chorro
de plata y roca o Diógenes tirando
su escudilla, en el culto en cuclillas
del ribazo (eso lo paso), sino
que estaban en el Bar) y a mitad
de camino del vino, vaciando
su efervescente Castalia, su verde
botellita panzona y cantarina.

Y hablaban en desacuerdo con su época
y tan de acuerdo entre ellos compartiéndose
repitiendo n'est-ce pas? después de siempre.
Exigiendo el rigor, la probidad
estética, con sus largas orejas
golosas a la palabra precisa.

Todo esto levantándose y sentándose
orinando y se telefoneando.

A las doce se despidieron en
una placita, junto a la corriente
fuente y bajo el zumbido del gas.
Se estrecharon las manos dispersándose
hasta que pudo verse los traseros
regresando a sus fosas, ¡a escribir!

ARETE

Si la rama llegara lo que sobrevendría
es lo que te callaron lo que riza
la sombra como agua lo que quería
dar a entender Paul Klee en Suiza tiza
en mano hilando la ronda de los resentidos lo que habría
de arriesgado en la credulidad lo que la risa
lo que si eso si la rama llegara si la brisa

ALBA Y MI MODO

Si se da cuenta de mi modo
Si lo logro

Si le da la vuelta mi modo
Entera y en redondo
Y si mi modo a su manera
Se le presenta como
Se le recomienda solo
Si la despierta con su codo
Si le restriega un ojo
Para que vea con el otro
Y si se le pega su tono
Y ya le suena como propio

Si lo logro

Si de mi modo se da cuenta
Tomo lo todo que la quiera

Porque el modo es el hombre. Ellas
Son sólo darse cuenta.

REVERSO DE HOJA DE ÁLBUM

a Mademoiselle C. A.

*¡Fillette, fillette...!
(chanson populaire)*

No fui desobediente a mi porción
terrestre: la atracción de lo verdoso
unida a un sentido innato del
modelado. Y aptitudes para
lo oscuro empleadas parcamente.

Hojeando en la edad del hojear
me hice entendido en mitos: los Baales,
las Astartés, esfinges y hamadriades,
me respondieron, no me interrogaron.

Fingiéndome dotado para la injuria
afecté su retórica, y donde estaban mis enemigos y sus muecas
me presenté yo con mi cuadernito.

Meticuloso, desde mi pupitre
los dibujé ojo por ojo diente

por diente. A las viejas púseles pico
sin verbo. A los viejos los pinté verdes.

Y, sumidos en la falsa vigilia
de la blasfemia, círculos de cultísimos
poetastros maquinando novedades.

Pero contigo nada pude.
Fillette, primer-Ford, pichón de escoba,
árbol mocho de savia amanerada.

Nuestros proveedores de mitos, los
refinadores de nuestros errores,
no te han fijado aún. No hallará el hombre
de la azada el fragmento de diorita
con tu perfil como un hilo de oro.

En vano —desde el pelo hasta el premioso
pie de ninfa cristiana bien calzada—
busqué una clave, un signo, un sentido.

Vacía de incurable variedad
no has recibido nada, nada has dado.
Sólo guardé este asco de cristal
removido sin premio. Este partir
en blanco mi papel y en turbio mi alma.

DOS EPITAFIOS

I

(T. E. S. - 338. 171)

Aprendió a caminar sin dejar
huellas en la arena. Habló
en una lengua muerta. No añadió
la cornisa al sólido Error.

Pero sus pasos fueron rastreados.
Impuestos a los niños de país
sus dichos. Trinan a la orilla
de su tumba las sirenas. Y

yo tarareo mi envidia.

II

(A.R.N.)

Junto a tu muerto fueron a sentarse.
Y oí cómo te hablaban los sin sangre
contra mí, haciéndote sangrar, madre.

Secos de corazón, pulcros vistiendo,
voz en coro todo te lo dijeron:
todas mis caídas, chicas y grandes.
Ellos estaban enterados, madre.

Ah, pero algo te callaron. Sólo una

cosa (jy yo río ahora!): que nunca
quise jugar al más listo con nadie.
Lo que ellos no me perdonan, madre.

Mecha quemándose Suite

1

Perezoso de la Historia y de los diarios.
Nada tampoco con la profecía
atrezada
violando las novias antes de la boda.

— ¿Qué entonces? —El decorado inmediato
y las palabras del presente
desvanecientes necesitando
de muy pocas letras para morir.

En textos que encuentro
o en mi propio negro
corazón tornasol
hallo los signos las
letras de hoy los calamares
en su tinta.

Tan estremecedoras inconfundibles
y me voy hacia ellas directo
sin dudar

las veo saltar caer sacudirse
sobre el papel y digo ¡aquella
sí ésta no! y me hundo en su armonía
nado trago
y así hasta que nace
mi canto, crédulo e irritado.

2 **NO**

Me presentan mujeres de buen gusto
Y hombres de buen gusto
Y últimos matrimonios de buen gusto
Decoradores bien avenidos viviendo en medio
de un miserable e irreprochable buen gusto.
Yo sólo disgusto tengo.

Un excelente disgusto, creo.

5 **DICHOS DE AGUR**

Tres cosas hay que me han impresionado
y una cuarta sigo sin descifrar:

el choque sin persona de un muerto echado al agua.
Un vítor de volátil o silbato de policía en la selva.
El ¡clic! de un revólver al montarse.

Y la palabra APORIA, empleada
por el Dr. Pedro Laín Entralgo en uno de sus ensayos.

6 **NOTA SOCIAL**

Ví también a las madres
de nuestra América, en París. Pasearse
por los Grandes Bulevares
con los cadáveres
de sus hijas
de plumero y tacón. Listas.
Embalsamadas para el matrimonio.
No he querido negarles
el lugar que merecen en “El Monstruo
y su Dibujante”.