



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

El análisis comparativo de la poesía rusa y mexicana del siglo XX

Tesis

Para obtener el grado de
Maestra en Literatura Mexicana

Presenta:

Lic. Elmira Khamatova

Director de tesis:

Víctor Manuel Contreras Toledo

Octubre 2015

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización de la presente tesis.

Agradezco a mis padres que han dado todo el esfuerzo para que yo ahora este culminando esta etapa de mi vida y darles las gracias por apoyarme en todos los momentos de mi vida.

Me gustaría agradecer sinceramente a mi asesor de Tesis, Dr. Victor Manuel Contreras Toledo, su esfuerzo y dedicación.

Sus conocimientos, sus orientaciones, su manera de trabajar, su persistencia, su paciencia y su motivación han sido fundamentales para mi formación.

Él ha inculcado en mí un sentido de seriedad, responsabilidad y rigor académico sin los cuales no podría tener una formación completa. A su manera, ha sido capaz de ganarse mi lealtad y admiración, así como sentirme en deuda con él por todo lo recibido durante el período de tiempo que ha durado esta Tesis.

Índice

Pág.

Introducción.....	1
Capítulo I: Poesía rusa y mexicana del siglo XX.....	5
1.1 Revolución Rusa y Mexicana en el contexto poético.....	5
1.2 Teoría de la Literatura Comparada.....	14
1.3 Introducción a un análisis comparativo de la poesía rusa y mexicana.....	17
Capítulo II: Poesía mexicana del siglo XX.....	21
2.1 Poesía moderna en México.....	21
2.2 Vanguardia, Estridentismo.....	28
2.2.1 Los manifiestos estridentistas.....	34
2.3 Los Contemporáneos.....	36
2.4 Simbolismo mexicano.....	40
2.5 Post- contemporáneos.....	42
Capítulo III: Poesía rusa del siglo XX (el siglo de Plata).....	45
3.1 El decadentismo. Poesía moderna rusa.....	45
3.2 La vanguardia rusa: el Futurismo.....	49

3.3 Simbolismo.....	52
3.4 Acmeísmo.....	58
3.5 Después de Siglo de Plata	60
Capítulo IV: Especificidades poéticas rusas y mexicanas.....	62
4.1 La revolución en V.Mayakovsky y G.Arzubide.....	62
4.2 La música y la poesía en B.Pasternak y C.Pellicer.....	75
4.3 El tema religioso y la búsqueda de lo sagrado en O.Paz, J.Brodsky y C.Pellicer.....	92
4.4 La muerte en la poesía de O.Mandelshtam y X.Villaurrutia.....	108
4.5 El mito clásico en O.Mandelshtam y A.Reyes.....	119
Conclusiones.....	135
Bibliografía.....	142

INTRODUCCIÓN

“Para los poetas del siglo de Plata “la poesía no representó una ocupación entre otras ni una afición personal encubierta ni un oficio a secas, sino ante todo una forma de existencia, una manera de vivir y de construirse a sí mismo”. (Bubnova, 2002: 35).

Los años finales del siglo XIX y los primeros del siglo XX se consideran como un tiempo rebelde en la historia de Rusia. En este período se renovaron radicalmente todos los aspectos de la vida de la sociedad: la economía, la política, las ciencias y la cultura. En el campo de literatura y del arte llegó la época de la diversidad estética. De una forma más dinámica se estaba desarrollando la poesía, que posteriormente se nombró *La poesía del siglo de Plata*.

El cambio hacia una nueva época se entendió como la transición hacia un nuevo estado de la humanidad. *La poesía del siglo de Plata* reflejó en sí misma una etapa complicada del desarrollo social, político, espiritual y cultural de Rusia debido a las revoluciones y a las guerras. Los eventos acontecidos en el país influyeron mucho en las obras de los poetas de este período. Las memorias de los poetas de esta época han sido publicadas, como las de Z. Gippius (“*Caras vivas*”), V.Jodasevich (“*Nekropol*”), Y.Terapiano “*Encuentros*”, S.Mayakovski “*En Parnas del siglo de Plata*” y otros. Muchos investigadores tanto rusos como extranjeros, tales como R.D. Timenhik, V. Orlov, L.K. Dolgopolov, M.L. Gasparov y otros que de alguna manera llegaron a analizar la cultura del siglo de Plata. Así, Smirnova L.A., F.A.Stepun, I.V. Kondakov, N. Bogomolov, V. Kreid y otros más quienes escribían sobre la unidad de las aspiraciones espirituales en la literatura de este tiempo.

Una mirada original a la historia del siglo de Plata desde el psicoanálisis ha sido representada en los trabajos de A. Etkind, S. Vengerov, A. Klimentov, V. Zhirmunski, M. Gofman, G. Florovski, N.A. Berdiayev, V.V. Zenkovskyi y otros que han caracterizado a la cultura del *siglo de Plata* como neo-romántica. En los tiempos soviéticos y post-soviéticos A.L. Kazin y M.G. Nekliudova analizaban el mismo tema. Habían sido publicados muchos trabajos, que analizan las corrientes literarias y las uniones, la poesía de algunos poetas, en particular de los de aquel período. En pocas palabras, la literatura sobre el siglo de Plata es bastante extensa y sigue aumentando, pero al mismo tiempo son pocos los trabajos dedicados a la influencia de lo acontecido en este siglo a la poesía de poetas, aunque el tema ha sido

tocado en los trabajos de A.G.Sokolova, Smirnova L.A., Nekliudova M.G., Kondakov I.V. y otros, éste sigue siendo poco investigado.

Los marcos cronológicos de este período por lo regular consideran de 1890 a 1917. Una de las particularidades más características de esta literatura es la variedad de caminos de su desarrollo, nunca antes en la literatura rusa existieron al mismo tiempo tantas corrientes diferentes y tanta cantidad de escuelas, como en éste. El proceso literario, como la misma vida se estaba desarrollando intensamente en una fuerte polémica de los poetas entre sí, en un rápido cambio de formas y estilos, en la elaboración de los sistemas individuales de arte y de nuevas corrientes. Quizá, los logros más importantes de la poesía del siglo de Plata están relacionados con nuevas corrientes modernistas: simbolismo, acmeísmo y futurismo.

Según la teoría del simbolismo, la poesía se debe acercar hacia la realidad mediante las alusiones, los teóricos del simbolismo opinaban que el poeta debe crear el arte a través de las imágenes-símbolos, que expresan de manera más refinada los sentimientos del autor. Aparte de la simbolización, es decir de la percepción asociativa de las cosas del mundo exterior, los elementos principales del nuevo arte son: su contenido místico y la extensión de impresionabilidad artística. El maestro reconocido del simbolismo ruso fue V. Brusov. En Rusia esta corriente se consideraba la más fuerte, y se dividía en simbolistas menores o neo-románticos (A.Bloc, A.Belyi) y simbolistas mayores o neoclasicistas (Z.Gippius, K.Balmont).

Durante la polémica con el simbolismo se creó una nueva corriente literaria- el acmeísmo. El acmeísmo según sus creadores, se tenía que referir a la realidad real tratando de lograr de una manera más completa toda la diversidad del mundo. Con esta corriente están relacionada los trabajos de N. Gumiliov, A. Ahmatova, O. Mandelshtam, una de sus particularidades era su apolitismo, por lo tanto el acmeismo pronto dio paso atrás ante una nueva corriente- el futurismo.

El futurismo se caracteriza por la rebeldía revolucionaria, el espíritu opositorio contra la moral, la cultura y las relaciones de la sociedad burguesa. No es casual que la primera antología de los futuristas tuvo el título tan provocativo: *“Una bofetada al gusto social”*. El futurismo es caracterizado por la forma revolucionaria del poema, por la independencia de forma y de contenido, por el culto de la voluntad subjetiva del artista y por la aspiración al deslumbramiento. Con esta corriente están relacionadas las vidas de V. Mayakovsky, V. Jlebnikov, B. Pasternak, N. Aseev, V. Kamenskyi.

Las figuras características de la época eran los poetas que estaban de un lado de la polémica literaria entre los grupos. Son tales poetas como M. Tsvetaeva, M. Vooshin, M.Kuzmin. De un lado estaban los poetas novo campesinos- E. Esenin y N. Kliuev, que organizaron un propio grupo junto con los escritores S. Shiriaev, S. Klychkov, P. Karpov y otros.

También debe ser mencionada la creación de Sasha Chernyi- el representante más destacado de la poesía satírica, que no aceptaba muchas innovaciones poéticas del modernismo. A esos poetas los literatos por lo regular los incluyen a los poetas del siglo de Plata.

En la poética del siglo de Plata están claras varias tendencias universales, se reconstruye el régimen temático de la lírica; vuelve más activa que antes el uso de la lírica de rol, cuando la enunciación poética es construida de parte del personaje introducido al texto (V. Busov "*Soy caudillo de reyes terrenales y el zar, Assargadon*", M. Tsvetaeva "*Soy la reina Kabatskaya, y tu el zar kabatskyi*", N. Gumiliov "*Soy conquistador en caparazón de hierro*". En la poesía de esta época se aumenta el rol del juego, de teatralización. El "yo" lírico se descubre mediante varias reencarnaciones, disfraces, se valora la diversidad de rol y de objetos, del contraste estético. La relación entre el poeta y el lector es construida de manera diferente: el poeta no siempre trata de ser comprendido, él se dirige al lector- creador, lector-colaborador. El poema no sólo tiene que transmitir los pensamientos y sentimientos del autor, sino despertar en el lector sus propios sentimientos.

La época que podríamos llamar vanguardista mexicana abre el período contemporáneo. En México como tal podemos destacar dos vertientes: una, representada por los estridentistas y, la otra, que es más duradera, por los Contemporáneos. Aunque los estridentistas nunca definen sus principios estéticos, ellos siguen los conceptos del futurismo italiano, basado por su interés por las máquinas, la búsqueda de un nuevo lenguaje poético que se debe basar en nuevas imágenes nunca antes vistas del modernismo. Dentro de su gran aportación podemos incluir el esfuerzo de combinar la rebelión literaria con la rebelión social, su principal objetivo es la idea de creación de un sentido de choque para atacar la retórica de los antecedentes literarios. Los estridentistas más conocidos son Arqueles Vela, Germàn List Arzubide y Manuel Maples Arce. Sus primeras manifestaciones literarias constan de poemas, relatos y manifiestos de reacción y burla de la literatura. Los estridentistas trataban de convocar a una

revolución poética, que podría exaltar el mundo moderno maquinista. Podríamos decir que era un intento de expresar los acontecimientos sociales y políticos que estaban viviendo.

El grupo fue patrocinado por las revistas *Horizonte e Irradiador*. Se aspiran por adoptar nuevas perspectivas ante temas emotivos. Sin embargo, su intención de crear versos sociales no tuvo mucho éxito. Si los estridentistas hicieron mover la literatura estancada por un pequeño período, los Contemporáneos abrieron las puertas a una poesía duradera. El grupo estuvo constituido por escritores muy diversos. Ellos ponen menos énfasis en definir su actitud ante la literatura que en crear obras originales, artísticas y valiosas. Los poetas que nacieron entre 1899 y 1905 llegan a la madurez en el momento cuando López Velarde había muerto y el modernismo estaba pasado de moda y no se estaba escribiendo mucha poesía importante. Sin embargo cabe mencionar que anteriormente podemos percibir unos cuantos experimentos literarios de parte de Tablada y Maples Arce.

En la prosa mexicana el énfasis cae en los temas revolucionarios mexicanos con una orientación social. En busca de una literatura más constante, los jóvenes poetas descubren en la obra de López Velarde su carácter antirracionalista y su búsqueda de lo esencial. También les empieza a interesar el objetivo estético de Tablada y la dedicación a la poesía. Pero estos jóvenes se interesan además en la literatura europea contemporánea: en la poesía francesa, en el surrealismo, en la literatura inglesa y en la vanguardia española. Algunos de ellos empiezan a publicar poemas en las revistas *Gladios* (1916), *Pegaso* (1917) y *México Moderno* (1920-1923) y fundan *La Falange* (1922-1923) y *Ulises* (1927-1928). Los Contemporáneos ponen gran énfasis en el poema como creación independiente e integral, que gracias a su forma contiene propios significados.

CAPÍTULO I. POESÍA RUSA Y MEXICANA DEL SIGLO XX.

1.1 Revolución Rusa y Mexicana en el contexto poético.

El siglo XX es una época de mucho movimiento en el cual se presentaron revoluciones sociales, guerras civiles y mundiales. Es el tiempo de descubrimientos únicos de la ciencia y el desarrollo máximo del arte. Grandes innovaciones y el éxito del progreso científico técnico cambiaron en un corto tiempo histórico la forma material del mundo y el bienestar de las personas, las condiciones de la existencia humana, y por lo tanto el carácter de la percepción del mundo. La atención de los poetas estaba enfocada en los eternos problemas de los rumbos de Rusia y de todo el mundo, el destino del pueblo y de la identidad, el sentido de la vida y la esencia del arte. Este período fue el tiempo del desarrollo del pensamiento religioso filosófico. La antología filosófica publicista “*Hitos*”, publicada por N. Berdiayev, S. Bulgakov, entre otros, jugó un papel muy importante en la historia de Rusia, a lo que posteriormente A. I. Solzhenitsyn va a exclamar:

“*Hitos* hasta hoy nos parecen enviados del futuro”(Solzhenitsyn, 1973: 102).

La participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial la llevó al momento pico de la catástrofe. La coyuntura que se estaba desarrollando en Europa provocó una serie de medidas violentas aplicadas por parte de los políticos a todos aquellos que iban en contra del gobierno zarista. La anarquía provocada por caos político y el fracaso en la guerra llevó a Rusia a comienzos de 1917 a la revolución de febrero que meses más tarde derivó en la Revolución bolchevique de Octubre. Tras el triunfo de ésta, el país viró la forma en que se impartía la educación estatal.

El siglo XX fue una etapa de gran importancia, de una larga época de confrontación y convergencia de ideas y de fuerzas sociales. Es ahí donde los poetas del siglo de Plata sentían una conexión inseparable con lo sucedido en el país, deseando así expresar de una forma poética el pensamiento de la conexión del poeta con el tiempo, a lo que O. Mandelshtam dijo lo siguiente:

Es hora de saber – yo también soy el modernista,
Soy el humano de la época de aparición de Moscú,
¡Miren, como se me ve el traje,
cómo puedo caminar y sacar discursos!
Inténtenme arrancar del siglo.
Les prometo- torcerán su cuello... (Mandelshtam, 1973:24).

Los poetas de diferentes corrientes literarias soñaban con que Rusia fuera un Estado progresista a escala mundial:

Amo la tristeza de tus plenas libertades,
Mi querido lugar, santa Rusia.
Los destinos de las sentencias tristes
No les tengo miedo, ni me avergüenzan (Sologub, 2012: 128).

A pesar de que la creación era la percepción inconsciente intuitiva de algunos sentidos secretos que era imposible de transmitir racionalmente, en muchos poemas los poetas escriben sobre la vida y el destino de un simple pueblo: “Me quitaban el derecho de escribir sobre el pueblo ruso sólo porque yo soy el autor de “sinfonías decadentistas”- decía A. Belyi (Belyi, 1994: 38).

Pero al ver toda la existencia miserable y triste de la gente rusa, el poeta con mucha tristeza exclamaba:

Se va volando todo tras las cortinas;-
Y kabak, y el cementerio, y el niño,
que está a punto de dormir en el pecho:-
allí- una bandada miserable de las casitas,
allí- una bandada miserable de la gente (177).

Belyi, como los otros autores, sufre un shock al enfrentarse con las crueles realidades de la vida nacional. Ante la mirada lírica del héroe se abre un panorama sin salida de miseria y sin voluntad. El poeta no se separa del pueblo: “Mi pueblo en la humillación y en la prisión” (182).

Los futuristas que de una manera más agresiva piensan en la construcción del mundo burgués, también veían el destino de la construcción social:

El mundo muere,
si nosotros debemos detener
si nosotros pudiéramos detener el desprendimiento de tierras
está falleciendo un hermoso mundo (Kruchenyj, 2012: 145).

El mismo mensaje se encuentra en el poema “14 de diciembre” de Gippius, dedicado a los decembristas:

Nosotros somos sus hijos, sus nietos...
Ante las tumbas no justificadas
Estamos encorvándonos en el mismo sufrimiento,
Y cada día más tenemos menos fuerza (Gippius, 2001: 68).

La poetisa sufría porque Rusia estaba lejos de la vida según su fe, amor y respeto. El poema más conocido de A. Blok "*Fábrica*", pinta una imagen infeliz: el sonido de silbido que llama a la gente agachar las espaldas ya tan más sufridas. El dramatismo de la gente de labor es evidente. El poeta, al observar la vida del simple pueblo, se adentra en un mundo muy conflictivo de la vida cotidiana, sintiéndose participante de todo lo acontecido. En la poesía de Blok aparece la atención hacia la tristeza del pueblo y su problemática social. En este y en otros poemas parecidos como: "*De periódico*", "*Por la orilla iba un hombre enfermo...*", se destaca la posibilidad de próximos cambios en los poetas, que se demostrarán posteriormente. La fuerte vida infeliz del pueblo en vísperas de la revolución, influyó mucho en los poetas de siglo de Plata, reflejándose en la estructura temática de los poemas y de su contenido conceptual.

Uno de los acontecimientos más importantes del siglo XX fue la Primera Guerra Mundial, ésta influyó en la poesía de muchos poetas de siglo de Plata. Es sorprendente que los acmeístas que negaban la solución de problemas sociales y demostraban el principio de "el arte por el arte", no pudieron quedarse fuera de lo acontecido, quizás, precisamente la Primera Guerra Mundial haya servido de impulso para la consolidación de esta corriente. Creemos que al ver la imposibilidad de quedarse de un lado de los cataclismos sociales y políticos que sufría el país, los acmeístas más talentosos se sintieron asfixiados por los contextos, en los que se pusieron uno al otro y cada uno de ellos eligió su propio camino.

Gumiliov, que se había ido por su propia voluntad al frente, observó todo el terror de la guerra desde adentro. Por lo que la romantización de la lucha se puede encontrar en sus obras literarias, mismas que reflejan la gran valentía de la identidad del poeta. También la guerra imperialista influyó en la construcción temática de los poemas de Gumiliov, quien fue el poeta que comenzó a escribir con mayor frecuencia de Rusia.

V. Mayakovskiy, quien también aspiraba a ir al frente, pero sus problemas políticos no se lo permitieron, sin embargo, la guerra influyó en su poesía. El poema "A Ustedes" está

dedicado a la gente que en los tiempos de la Primera Guerra Mundial hablaba mucho del destino de la patria, pero que aun así, no se negaban ninguno de los placeres:

¡A Ustedes que viven orgía tras orgía,
que tienen el baño y un tibio cuarto!
Cómo no les da vuerguenza
leer de las tablas de los periódicos
presentados a Jorge?
Si saben, Uds, la mayoría de los cuales son inhábiles
que sólo piensan en cómo comer mejor,
¿Cómo quizás ahora con una bomba
Le arrancaron la pierna al teniente de Petrov?... (Mayakovsky, 1968: 37).

En este poema, el autor define abiertamente su posición, revelándose contra la existencia burguesa. A los poetas les importaba la vida de la gente simple, ellos pensaban sobre el futuro de la construcción social de Rusia y soñaban con ver su país libre.

La Revolución de Octubre fue un acontecimiento de carácter global, que cambió el rumbo de la historia mundial, por lo que dejó sentir su influencia en cada uno de los aspectos de la vida de Rusia. Los poetas de siglo de Plata concibieron de una manera diferente la revolución y reflejaron su pensamiento sobre esto en su poesía.

A. Blok percibía la Revolución como una tormenta purificadora, un festejo del fenómeno natural que estaba destinado a destruir lo viejo. En los poemas “Doce”, “Escitas”, el autor muestra lo grande que fue la Revolución y la razón que puede tener, ya que de alguna manera, ésta lleva la venganza al mundo viejo. Blok veía en el sentido de la revolución la renovación del mundo mediante la explosión de fenómeno natural de música mortal y profunda de espíritu.

S. Esenin había aceptado la revolución al principio con “un ángulo campesino”, como lo decía él mismo (Esenin, 2015:119). El poeta soñaba el cambio de la gente y de la tierra, con el nacimiento de una nueva alma humana y una nueva fe. Sin embargo en sus primeras obras post revolucionarias (“*Camarada*”, “*Llegada*”, “*Llamada cantada*”) a veces se escuchan las entonaciones trágicas. Esenin veía al mundo como una especie de “vetrograd” (ciudad del viento) donde la gente con mucha sabiduría descansaría bajo los ramos de sombra de un gran árbol, llamado socialismo o el paraíso. Pronto el poeta empezó a entender la equivocación de su utopía y pronuncia una terrible profecía hacia la modernidad revolucionaria:

Con los remos de los brazos cortados,

Ustedes reman al país del futuro (Esenin, 2015: 38).

La imagen creada por el poeta refleja su presentimiento y su seguridad de que con el precio de violencia no se puede hacer feliz la humanidad. Como todos los poetas novocampesinos, Esenin escribió sobre la indefensa y fragilidad de la vida bajo la introducción de la técnica, civilización maquinaria, la tragedia de mundo vivo, apretado con “las patas” de hierro, viendo en eso el símbolo de su propio destino poético:

Las palmas no vivas, ajenas,
esas canciones no vivirán cuando estén conmigo (255).

El gran poeta Mayakovsky también cambió su punto de vista. El poeta había recibido la revolución como el festejo de la unidad de la gente, que habían adquirido la libertad. Su voz poética y el talento fueron sacrificados ante esta fuerza libertina: “Mi revolución. Fui a Smolnyi. Trabajé. En todo lo que pude”. (Mayakovsky, 1968: 73).

Posteriormente para Mayakovsky y para los demás, se abrió toda la mentira de la libertad obtenida. La preocupación por el futuro, en el cual no hay espacio para una auténtica humanidad también aparece en las obras satíricas (“*Chinche*”, “*Baño*” y otros). Yendo desde presente, el poeta se aspira y lleva consigo al lector a un futuro claro, que define el énfasis de sus obras.

A diferencia de Blok, Esenin y Mayakovsky; hubo una serie de poetas de siglo de Plata que desde el inicio no creían en los ideales revolucionarios, como Z.Gippius. El tema de Rusia, lamento sobre el presente y la profecía sobre el futuro por siempre, llegaron a ser los temas principales de su lírica. Su poesía es muy individual, llena de mucho sentimiento concentrado. En sus poemas sobre la revolución los símbolos tienen una intención baja, expresando su opinión hacia los cambios:

¡Cómo son resbalosos las calles asquerosas,
Qué vergüenza!
Cómo en estos días tan increíbles,
Uno se avergüenza vivir!
Acostados, escupidos y enlazados
En todos los rincones.
De las gotas marinas están embarradas
Nuestros frentes (Gippius, 2001: 74).

Z. Gippius al no comprender y al no recibir la Revolución, se alejó de los que la aceptaron, es decir, de Blok, Brusov, Belyi y emigra de Rusia. La influencia de la Revolución en sus obras, se demuestra en no aceptar toda la violencia y crueldad, se ha guardado hasta el final.

Hablando de N. Gumiliov y su poesía post revolucionaria, el poeta en ningún momento toca la Revolución, ni la guerra civil, ni los cambios pos revolucionarios. Él se alejó de un diálogo directo con el régimen moderno, se niega a hablar en su idioma. El poeta no estaba de acuerdo con la situación establecida en el país pero tampoco era un rebelde, se quedaba callado. Pero la realidad era muy ambigua, de tal manera que el mismo silencio también se interpretaba como un acto de elección civil, como una posición política. En sus poemas “Palabra”, “Tranvía perdido” se podía notar la energía de no seguir las reglas, una ética de oposición:

Y de todas maneras el corazón está furioso por siempre,
Y cuesta respirar, y duele vivir...(Gumiliov, 2014: 271).

Después de la revolución, la mayoría de los escritores e intelectuales fueron asesinados por la policía o bien permanecieron en los campos de Gulag o fueron exiliados de Rusia y hubo también quienes como buena parte de la población, murieron de hambre. Un paralelismo de la Revolución Rusa, aunque completamente distinto en sus orígenes y consecuencias, pero acaecida a principios del siglo XX y al otro extremo del mundo, fue la Revolución Mexicana, que al igual que la primera, dio origen a toda una serie de corrientes literarias y artísticas.

A principios de los años 20 la Revolución Mexicana se consideraba como un tema en cierto sentido difícil de tratar para la poesía culta. Al principio, los estridentistas tampoco quisieron ir a la aventura de revolucionar la escena literaria mexicana, se interesaron por la materia.

En el año 1924 en *El Universal Ilustrado* se publicó un artículo de José Corral Rigán denominado “*La influencia de la Revolución en nuestra literatura*”. En éste, el autor destaca a tres personas que considera los más importantes representantes revolucionarios, que son: Manuel Maples Arce, Diego Rivera y Mariano Azuela. En este artículo se volvió a analizar la obra *Los de abajo* de Mariano Azuela, se habló sobre la novela de la revolución y sobre el tiempo posrevolucionario, donde los poetas de alguna manera nos resultan bastante nacionalistas.

Cabe mencionar que es de mayor interés resaltar tales obras de Maples Arce como *Vrbe. Superpoema en 5 cantos* (1924) y “*Revolución*” de los *Poemas interdictos* (1927), y los poemas de Salvador Novo que han sido ignorados *Poemas proletarios* (1934) que tienen muchos motivos revolucionarios en sus estrofas, aunque hay que destacar que el poema de Maples Arce no enfoca la revolución como tal, sino sus consecuencias sociopolíticas:

Desde el canto I, el yo lírico hace uso de fórmulas patéticas dedicadas a celebrar la nueva ciudad con sus trenes, cables, fábricas y su ola romántica de las multitudes, pero también a avisar “el viento de Rusia,/ de las grandes tragedias” y marcar su propia posición como la versión actualidad y secularizada del poeta vates, comprometido con el destino futuro de la urbe, pero ajeno a la propaganda ideológica. A las marcas iniciales de una ciudad de carácter sintético y futurista”. (Meyer- Minnemann, 1991: 107).

México es considerado un país nacionalista, ya que desde hace tiempo los poetas y escritores patriotas solían escribir sobre él. Ahí es en donde podemos ver que el tema revolucionario tiene su procedimiento.

Uno de los modernistas menores, llamado Rafael López fue de los pocos que trató de escribir poemas con motivos civiles y nacionalistas. Éste había presentado “*Oda a Juárez*”, “*La bestia de oro*” en donde podemos percibir el amor patriótico hacia su país. Está claro que el poeta tenía un conocimiento vasto sobre la historia de su país, sin embargo trato de evitar mostrar los problemas que había en la actualidad:

En su libro *La bestia de oro y otros poemas*, el poeta se definía lo mexicano como la labor de Cortés y como la oposición a los valores de “la bestia de oro” (los Estados Unidos) y se lamentaba que la falta de patriotismo volviera posible que algún día flotaran “las barras con las turbias estrellas [...] sobre el antiguo palacio de Cortes. (Mora, 1999: 30).

Kurz escribe: “La situación particular de los intelectuales bajo el Porfiriato- la abstinencia política les garantizaba paz y un margen bastante amplio de libertad para la rebelión literaria”. (Kurz, 2003: 5).

Otro poeta revolucionario podría ser Ramón López Velarde. Su obra “*La suave patria*” ha generado mucha polémica y al mismo tiempo, popularidad. Desde un principio se pueden observar los motivos patriótico-civiles del poeta:

Yo que sólo canté de la exquisita
Partitura del íntimo decoro,
Alzo hoy la voz a la mitad del foro
A la manera del tenor que imita

La gutural modulación del bajo
Para cortar a la epopeya un gajo.

Navegaré por las olas civiles
Con remos que no pesan, porque van
Como los brazos del correo chuan
Que remaba la Mancha con fusiles. (Velarde, 1990: 260).

El poeta nos dice que ya llegó la hora de escribir poesía civil. El poema en general versa sobre la belleza y la lucha de su tierra. Es como un despertar de conciencia, un grito de protesta. Podríamos considerar al poema como un canto a México, a las bellezas naturales, a sus orígenes, pero al mismo tiempo es una denuncia: la pobreza no tiene fin, la injusticia daña a las personas.

Meyer-Minnemann considera al poema de López Velarde como “un último ejemplo de la poesía civil cultivada en el entorno del Modernismo” (Meyer-Minnemann, 1995: 224).

La tradición de la poesía civil orientada hacia el presente o el futuro seguía desarrollándose. Aquí es donde podemos destacar a Carlos Pellicer, que a principios de los años 20 era militante en la Federación de Estudiantes y ayudante de José Vasconcelos. Él, desde un comienzo escribía poesía civil, cabe recordar su libro *Piedra de sacrificios*. En *el Poema iberoamericano (1924)* dedicado a Vasconcelos, es en donde el poeta marca con gran exaltación la naturaleza del nacionalismo y, del patriotismo mediante las imágenes históricas.

Hasta 1925 no se conocía la obra de Mariano Azuela: *Los de abajo*; así que a principios de 1920 el tema revolucionario no fue tratado por los poetas. En esta obra, Azuela habla sobre las soluciones armadas que pudieron cambiar el rumbo de los acontecimientos. Ya que se observan en la realidad del país varios conflictos sobre la distribución de las tierras y la riqueza entre los mexicanos y sobre el gobierno que favorece a su clase social.

Al hablar de Mariano Azuela nos acordamos que el crítico y escritor mexicano había imaginado un personaje llamado Valderrama que proclamó:

¿Villa?...¿Obregón?...¿Carranza?... ¡X...Y...Z! ¿Qué se me da a mí?... ¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!...Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importan a mí?...” (Los de abajo).

A finales de 1922 Maples Arce empieza el intento de establecer una relación entre la obra poética y la Revolución:

“Pasan las avenidas del otoño
Bajo los balcones marchitos de la música,
Y el jardín es como un destello rojo
Entre el aplauso burgués de las arquitecturas. (Maples Arce, 1981: 30).

La poesía de Manuel Maples Arce describe en sus poemas los aspectos negativos de la guerra y su fascinación por las máquinas como los trenes y los aviones:

...Manuel Maples Arce quiso hacer que la revolución removiera también el estado de la cultura. Y consciente de que nada ocurriría si se continuaba nutriendo la poesía con estímulos literarios referidos solo al espacio interno y a la moda, decidió abrir los ojos sobre su propia individualidad sumergida en el mundo tan variable, tan agitado a la sazón, e integrar con sus mismos estímulos y con los de las cosas circunstantes, una visión más cabal, completa y verdadera. (Nuño, 1986: 21).

En sus poemas podemos ver claramente que el poeta se pregunta acerca de la razón de la existencia también: “Yo soy un punto muerto en medio de la hora, equidistante al grito náufrago de una estrella” (Maples Arce, 1981: 12).

Manuel Maples Arce en la introducción de “El movimiento estridentista” escribe:

La revolución social de México se proclamó en la incidencia de dos fuerzas convergentes: el impulso dinámico del pueblo y el esfuerzo integral de los políticos. Al terminar la revolución por razones de orden estructural, la primera quedó trasegada en la segunda, y ésta, que en materia social y económica formaba “las izquierdas”, en cuestiones literarias y estéticas, por falta de preparación intelectual, no era sino una suma reaccionaria. Los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos. La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés. Se trataba simplemente de que, como pintorescamente dice Lasso de la Vega, el chimpancé tocara hoy el violón del cocinero. A los sacudimientos exteriores no correspondió ninguna agitación espiritual. En Rusia, los poetas y pintores del suprematismo afirmaron dolorosamente la inquietud del movimiento bolchevique. Lo mismo hizo el grupo de noviembre de Alemania. Pero los intelectuales mexicanos permanecieron impasibles. En el extranjero se nos siguió juzgando por la exportación limitada de baratijos literarios, cacharros emocionales y venenos execrables, agotados a precios irrisorios por algunas publicaciones hemerológicas. Pero las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podíamos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos (102).

“Somos- dice Arqueles Vela- los que le dimos un sentido estético a la revolución mexicana”:

No se queda únicamente en el aspecto esteticista que caracteriza a otras corrientes. La idea de la revolución está presente en los estridentistas con una insistencia que delata su valor humano (Bolaño, 1976: 55).

Los estridentistas no quisieron ser el instrumento de la propaganda, prefirieron estar al servicio de la revolución, tomando en cuenta el campo emocional.

Un lugar especial en cuanto a la Revolución Mexicana ocupa el poeta Germán List Arzubide, cuya poética revolucionaria está en el capítulo 4 de la tesis.

1.2 Teoría de la Literatura Comparada.

La literatura comparada surgió como una reacción a los estudios de historia de la literatura de carácter nacional:

tenía que haberse abierto camino, para que fuera posible la Literatura Comparada, la idea de literatura nacional y el sentido moderno de identificación histórica. Es decir, aquellos componentes sin los cuales no son fácilmente concebibles unos fuertes contrastes entre unidad y diversidad (Guillén, 1985: 39).

Desde el período en el cual los estudios literarios dejan de limitarse sólo hasta el ámbito de las literaturas nacionales es posible encontrar varias opciones: establecer comparaciones entre las diferentes literaturas nacionales o desarrollar una literatura general que pueda abarcar todas las literaturas existentes. Weliek recuerda que

la denominación de literatura comparada se ha utilizado para hacer referencia no sólo al análisis de las relaciones entre dos o más literaturas, sino también a otro tipo de estudios, como los relativos a las literaturas orales (Welek, 1999: 35).

Eduardo Cotinho señala que

el hábito de compararse literaturas tuvo origen mucho antes de la Literatura Comparada sea reconocida como una disciplina movida por ciertos principios y métodos. Sin embargo, es sólo en el siglo XIX que ella empieza a instituirse como un área del conocimiento y a definir sus rumbos y esferas de actuación (Cotinho, 2008: 37).

Pichéis y Rousseau tienen su propia definición de la literatura comparada:

Literatura comparada: descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano (Pichois y Rousseau; 1999: 200).

La literatura comparada se puede definir como una disciplina de los estudios literarios que estudia el texto literario desde un ángulo comparativo. En cuanto a la cronología, la literatura comparada se desarrolla después de las otras tres grandes corrientes de los estudios literarios que son: la crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria.

La revista *Comparative Literature* menciona que la literatura comparada es una forma de expresar el estudio de la literatura desde un punto de vista internacional. La disciplina como tal puede abarcar una gran multiplicidad de temas. Por lo tanto, los trabajos pueden ser de muchas y muy diferentes ramas de la investigación literaria, como lo son: la interrelación entre una o varias literaturas, la teoría de la literatura y la crítica literaria, los problemas generales o específicos de géneros, períodos literarios, temas, autores y obras desde los primeros tiempos hasta la actualidad. Ante toda esta gama de temas, no es difícil comprender la dificultad que puede provocar la definición de una materia que acepta colaboraciones de tantos y tan variados temas relacionados con el hecho literario.

La literatura comparada no tiene que producir teoría, sino que partiendo de unos principios teóricos básicos y necesarios, propone métodos de análisis de los fenómenos literarios y culturales, que podrían ayudar a valorar la literatura desde nuevas perspectivas. Conviene señalar que la literatura comparada propone tomar diferentes perspectivas teóricas para poder interpretar con reflexión, sentido y técnica. El modelo que es necesario seguir, según Croce es “indagar las alteraciones en distintos discursos literarios, sus temas, sus ideas, su forma de composición, todo dependiendo de las interacciones que se puedan regular.”

C.M.Gayley opina que este método comparativo no permite analizar rasgos que vinculan dos o varios textos, el de las relaciones literarias entre las diferentes nacionalidades y el estudio de los préstamos, las imitaciones y las adaptaciones internacionales. Tomando en cuenta esta afirmación, podemos decir que la relación social es un factor importante para la literatura. Lo importante sería no solo encontrar similitudes, sino hallar las diferencias que siempre corresponderán a lo social. En pocas palabras es necesario observar el desarrollo entre una nación y otra en el mismo período de tiempo, teniendo en cuenta si poseen o no la misma evolución.

La influencia es uno de los rasgos más característicos dentro del análisis comparativo, ya que presupone desde un principio, la existencia de una obra primera y la de la obra que es influenciada. Sin embargo la relación de las influencias no siempre se da de modo directo. Podríamos afirmar que la influencia es inconsciente y la imitación, consciente. Por otro lado, la influencia lleva al autor a crear obras propias, de tal manera que los préstamos se integran en la obra literaria del autor, se fusionan con él y permiten crear algo nuevo e irrepetible. Es necesario estudiar las fuentes también para poder comprender las influencias y su relación.

La traducción también está estrechamente relacionada con el estudio de la literatura comparada. Las dificultades y los problemas de la traducción siempre han estado presentes en cada época. El traductor debe ser un lector ideal, un lector que ve más profundamente y se identifica con el autor. La traducción oscila entre la creación propia e imitación, de tal manera que no es creación propia del todo ya que no está escrito por el propio impulso sino más bien el del autor. Tampoco es por completo imitativa porque un buen traductor transforma y selecciona al traducir.

Para un análisis comparativo es necesario saber la época, el periodo, la generación, el movimiento y la corriente en la literatura comparada. A la literatura comparada le interesa seguir la línea de la influencia de unas obras sobre otras obras, la transformación de los géneros, la asimilación, la imitación y la parodia. Northop Frye, en su *Anatomy of Criticism*, propone la clasificación genealógica en cinco modos: el mítico, el romántico, el alto y bajo mimético y el irónico.

Manfred Beller en el momento de enumerar los principales elementos de la comparación destaca: el tema, la materia, la fábula, el motivo, la figura, el mito, la metáfora, la alegoría, el/los topos, la parábola, el símbolo, la imagen, entre otros. Beller insiste en incluir el estudio de la forma y el contenido. Además considera imprescindible superar los límites tradicionales de la comparación temática y propone varias posibilidades para ampliar el ámbito de estudio temático:

- a. Incluir la teoría del arquetipo desarrollada por Freud y Jung, estudiando los temas como constantes arquetípicas.
- b. Tener en cuenta el método de análisis estructuralista, vinculando el análisis de los temas con el de las estructuras textuales, tal como hace Jean Burgos al tratar de captar la unidad estructural de la poesía a través de sus redes de asociaciones míticas y simbólicas.
- c. Incorporar la investigación de símbolos.

- d. Tender hacia los estudios histórico-culturales y hacia la historia de las ideas como hace S.GUTHKE en *La mitología del mundo sin dioses*..
- e. Prestar atención a la relación tematólogica entre la literatura y las otras artes (Beller, 2008:49).

Para Tynianov ninguna obra literaria puede ser estudiada sin tomar en cuenta el contexto. Dámaso Alonso propone en su obra *Poesía española* dos caminos hacia el análisis comparado: examinar la forma desde el tema o el tema desde la forma. Alonso denomina la forma exterior a la relación entre el significante y el significado desde el primero hacia el segundo, y forma interior, a la misma relación desde el significado hacia el significante. Por lo tanto, en el momento de realizar el análisis es preciso elegir alguna de esas posibilidades.

Se han elaborado varias definiciones y criterios sobre el comparatismo. Elena Romiti considera necesario especificar los criterios del comparatismo:

- Criterio espacial: entendiéndose por tal un modelo que comunica a las literaturas entre sí, con sus rasgos específicos y diferenciales, pero que también rescata sus afinidades y elementos comunes.
- Criterio temporal: atiende el diálogo entre estructuras fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo por un lado, y por otro, el cambio, la evolución, la historicidad necesaria y deseable de la literatura y la sociedad.
- Criterio disciplinario: “la literatura comparada es el arte metódico, por la búsqueda de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de aproximar la literatura a otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, a condición que ellos pertenezcan a diversas lenguas y diversas culturas, y formen parte de una misma tradición, a fin de mejor describirlas, comprenderlas y apreciarlas (Romiti, 2009: 132).

Se entiende por literatura comparada, un método de análisis literario que en principio no posee una diferente metodología expuesta en reglas, sino más bien un diferente y más amplio objetivo, hecho que nos lleva a un mejor y más extenso conocimiento del fenómeno literario.

1.3 Introducción a un análisis comparativo de la poesía rusa y mexicana.

Los poetas rusos de las dos primeras décadas del siglo XX con su actitud de ruptura y experimentación, crearon las bases de la poesía rusa moderna en un país que se debatía entre el abismo social y las utopías. Su principal compromiso fue con el lenguaje y la palabra.

Después de Pushkin y Tiútchev no había sucedido nada de interés en la poesía rusa hasta que apareció Innokienti Annienski, un verdadero renovador de la forma y el ritmo, que influyó de manera decisiva en toda una pléyade de poetas tales como: Blok, Sologúb, Pasternak, Balmont, Mandelshtam, Gumiliov, Mayakovskiy, entre otros, estos poetas con el tiempo formaron aquello que ha sido denominado como el Siglo de Plata de la poesía rusa.

A finales del siglo XIX culminó el Siglo de Oro y comenzó el Siglo de Plata. El cambio de nombre de un metal a otro es acuñado por los mismos protagonistas del Siglo de Plata, lo que no debe significar para nosotros una menor calidad literaria, sino por el contrario, la intención de diferenciar dos modos de percibir al mundo. El Siglo de Plata es el siglo de la poesía. El Siglo XX produjo una gran cantidad de talentos y genios poéticos. Son decenas de nombres, cada uno con sus descubrimientos sensoriales y emocionales, con revelaciones estéticas y filosóficas, con la verdadera verdad de la vida.

El Siglo de Plata empezó a gestarse entre los años ochenta del siglo XIX simultáneamente con los cambios en la sociedad y la política rusa y floreció plenamente durante el paso del siglo XIX al XX, antes de la gran revuelta comunista. Fue una época de descubrimientos y avances en las ciencias exactas que generó en las cabezas del público una auténtica fiesta infantil de racionalismo y daba la impresión de que todo debía basarse en las teorías racionales, ser descrito en el lenguaje científico de la época, ser dividido en grupos, explicado por esquemas y taxonomías. Prácticamente lo mismo pasaba en México a comienzos de siglo XX. Junto con los avances tecnológicos, la sociedad industrial y científica México estaba viviendo la modernidad. El pueblo mexicano estaba orgulloso de ver la ciudad con trenes atravesando toda la República. Sin duda alguna, esta renovación responde a la filosofía de la época que tenía mucho que ver con la ciencia y tecnología. En uno de los periódicos *El Universal y Excélsior* Tablada opina sobre los avances producidos en aquel período. Nos muestra su admiración, pero al mismo tiempo el miedo por todo lo que puede descubrir un científico. Rodolfo Mata en *las Vanguardias Latinoamericanas y las ciencias* (2003: 38) nos dice que en José Juan Tablada podemos percibir una lucha del cientificismo contra el humanismo.

El renacimiento religioso ruso de principios de siglo XX presentan tales filósofos como N.A. Berdiev, S.N. Bulgakov, P.B. Struve, S.L. Frank, P.A. Florensky, E.N. Trubetskie.

Los primeros cuatro que son las figuras centrales de la “búsqueda de Dios”, pasaron por un camino complicado de la evolución espiritual. Ellos habían empezado como marxistas, materialistas y social-demócratas. Pero a comienzos del siglo XX habían dado una vuelta desde marxismo hacia el idealismo, limitando verdaderamente las oportunidades de la explicación científica del mundo y poco a poco llegaron a pasar a las posiciones de liberalismo. Eso testimonian sus artículos publicados en la antología “*Problemas de idealismo*” (1902).

Después de la revolución 1905-1907 su evolución ha sido cambiada y ellos finalmente han sido considerados como pensadores religiosos. Sus primeros puntos de vista los expresaron en la antología “*Jalonesi*” (1909). Posteriormente S. Bugakov llegó a ser sacerdote.

El modernismo renovó la estética del lenguaje y la métrica. En sus raíces hay un desacuerdo con la civilización burguesa. El modernismo ha dado lugar a muchas discusiones entre los estudiosos de la época. Este movimiento literario surgió en México entre los años 1880-1919 y, uno de los rasgos importantes de los modernistas era ponerse al día, incorporar lo más reciente.

Es cierto que en sus temas los modernistas se asemejan a la poesía romántica que les precede. Subrayan significados emotivos, ponen énfasis en el estado del ánimo del “yo”, retratan la naturaleza que refleja las emociones del hombre.

El modernismo mexicano buscaba:

- la individualidad.
- expresiones propias.
- englobar diversas tendencias.
- salir de las fronteras nacionales.

Rechazando la realidad cotidiana, los poetas creían que se podía lograr huyendo del tiempo y del espacio.

El movimiento estaba basado en buscar una identidad nacional y tratar de modernizar las ideas viejas. El modernismo se desarrolla en el ambiente de la industrialización, en el que las ciudades crecieron y copiaban las costumbres y cultura de Francia.

En el modernismo podemos distinguir tres momentos:

1. Los representantes: Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera. Intentan crear formas nuevas y tratan de mantener el lenguaje en circulación.
2. Los representantes: Amado Nervo y Luis Urbina. El grupo formado por la generación del exilio.
3. Ramón López Velarde.

Los modernistas mexicanos ven al poeta como un ser aislado de la sociedad que le rodea, a menudo como un rebelde. Cuando sus obras están situadas en paisajes exóticos, están evitando los problemas detallados del mundo social.

El modernismo surge durante la dictadura del Gral. Porfirio Díaz. En cierto modo, este es un período de paz y de estancamiento político que le permite a la literatura desarrollarse independientemente de preocupaciones históricas y sociales

Tanto en México, como en Rusia los modernistas tratando de romper con la tradición cultural no sólo reflejaron la relatividad de todos los valores (“Cristo es un lacayo, filósofo para los pobres” de Balmont) sino la igualdad de derechos de todas las verdades (la adoración a Dios, Satanás, dioses paganos por Balmont y Briusov). Los representantes de las nuevas corrientes intentaron con su arte rellenar el vacío, dejado por los dioses muertos, pensando que “el arte es el camino más corto hacia la religión” (Bely).

Los poetas de siglo de Plata atravesaban por momentos difíciles y tenían la sensación de que el mundo se iba a voltear, por lo tanto aparece la aspiración de adivinar las causas de tanta desarmonía y encontrar los caminos de la cura de Rusia. Estas búsquedas encontraron eco en la poesía de Briusov, Merezhkovsky, Gippius, Blok, Ahmatova, Mandelshtam, Mayakovsky, Jlebnikov, entre otros. La mayoría de ellos trataba de resaltar el tema nacional de una u otra manera mediante el mundo de sensaciones y cosas entendidas poéticamente, algunos negaban el pasado para crear un futuro, otros se lamentaban por vivir en un mundo muerto.

En pocas palabras, podemos decir que la etapa modernista en la que se desarrollaron ambas literaturas fue parecida por la situación políticosocial, y los temas. Ambas poesías trataban de renovar la estructura poética sin dejar atrás el tema nacional.

CAPÍTULO 2. POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX.

2.1 Poesía moderna en México.

Para la historia literaria de México, el siglo XX se inicia a mediados de la segunda década, con la aparición de los libros poéticos de Ramón López Velarde. Según la imagen del gran pensador marxista Walter Benjamin:

al soñar a la época siguiente el siglo XIX contribuyó a despertar el siglo XX: en el régimen a la vez ilustrado y autoritario de Díaz están los gérmenes de la Revolución. No es casual que el mismo año en que se inicia la Revolución y el viejo orden empieza a ser liquidado, sea la fecha que puede señalar el nacimiento de la moderna literatura mexicana. En la poesía nacen, se transforman las viejas retóricas, y en un lapso de menos de cuarenta años la poesía en lengua española cambiará para siempre. (Benjamin, 1999:67).

Es posible señalar algunas líneas generales sobre el movimiento literario modernista, que el crítico Federico de Onís caracterizó como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (Onís, 1882: 102).

En su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Onís destaca que fue entre los años 1882-1885 cuando la poesía hispanoamericana comenzó su renovación, la cual llegaría a su apogeo hacia 1896 con la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío.

Por su parte, Iván A. Shulman dice que dicha renovación artística se manifestó primero en la prosa, tanto en los textos de José Martí como en los de Manuel Gutiérrez Nájera, quienes ya experimentaban con diversas formas expresivas: “Nájera con una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasianismo, impresionismo y expresionismo, y Martí con una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica”. (Shulman, 1989: 35).

El mismo Ramón López Velarde le dio en 1916 la despedida al siglo XIX mexicano en la dedicatoria de *La sangre devota*. “Consagro este libro a los espíritus de Gutiérrez Nájera y Othón”.

Será en el siglo XX cuando se empieza a buscar una cultura mexicana que recoja la herencia nativa.

El poeta más importante de aquellos años fue sin duda el católico Amado Nervo. Uno de sus méritos consistió en abrir el expediente –cerrado por el rencor casticista y la reacción neoclásica contra todo lo que oliera a gongorismo– de Sor Juana Inés de la Cruz, centro del canon poético mexicano: el libro nerviano de 1910 titulado *Juana de Asbaje* es el precursor indispensable del sorjuanismo del siglo XX.

La muerte de Amado Nervo en 1919 en el Parque Hotel en Montevideo cierra el capítulo mexicano del modernismo. El modernismo mexicano supuso varias cosas a la vez y es difícil negar su importancia en la historia literaria mexicana. Los poetas modernistas le dieron una amplitud, llenaron de imágenes, sensaciones y ritmos inéditos. La imagen más completa de ese movimiento o escuela en México es la que ofreció en 1970 José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo*, publicada por la Universidad Nacional. A lo que Pacheco dice:

el modernismo termina en la apropiación de un lenguaje. Acaso por primera vez los poetas mexicanos han hecho suyo el español, lo han sometido a la prueba de los estilos universales para hablar de su experiencia vivida y la naturaleza y la sociedad del país..el modernismo se transforma en todas las corrientes poéticas que llegan hasta nuestros días (Pacheco, 2000:120).

Así que de la misma manera podemos decir que el modernismo sigue siendo un hecho fundamental no pasado. La modernidad ingresó a México como una consciencia filosófica en la que se conciliaron la sociedad industrial, la científica, con los avances tecnológicos, y la urbe moderna.

Al igual que la sociedad, la literatura tuvo una profunda modernización en este tiempo, la vanguardia. Para Ramón Xirau en *Entre la poesía y el conocimiento* (2001) la “modernidad es una pulsación relativamente breve en el tiempo pero rica en obras; la que nace con las llamadas y artes de vanguardia” (Xirau, 2001: 28).

En México, la vanguardia literaria empieza a vislumbrarse desde principios del siglo XX con la obra de José Juan Tablada. Este fue un poeta que se reinventó en cada uno de sus poemas, por esto su lírica nunca envejeció. Se renovó constantemente dejándose influenciar de la misma manera por la estética decimonónica como por las jóvenes vanguardias. Su constante renovación de estilo fue una continua ruptura estilística; normalmente los escritores defienden

su estilo literario, sin embargo Tablada lo fue renovando sin detenerse a luchar por una bandera. Tablada siempre estuvo interesado en hacer una poesía *realmente* moderna, “aún más que la modernista”. Sus aportes principales para la vanguardia latinoamericana fueron:

- En su estilo decadentista predomina la ruptura de los sentimientos y creencias canónicas y aristocráticas. Está en contra de la falsa sensibilidad, es decir, de la hipocrecía poética.
- Elimina el uso del hipérbaton y apuesta por una sintaxis clara en la que no se esconde el significado con figuras sintácticas, sino que embellece con figuras semánticas.
- En sus poemas se le da más relevancia a la imagen que a la idea, privilegiando la descripción instantánea de un momento efímero a la defensa de las ideas.
- Predominio del uso del verso libre que posteriormente sería importante para la estética vanguardista.
- La ampliación léxica de los avances científicos tecnológicos.

Pese a que Tablada tiene un evidente estilo vanguardista, no se distancio en ningún momento del modernismo, porque éste conjunta en un sólo estilo muchas tendencias literarias. Tablada seguidor de esa estética, implementó al modernismo mexicano el decadentismo y las tendencias vanguardistas propias de inicio del siglo XX pero nunca se unió sólo al decadentismo, ni a la vanguardia. Tablada distinguía entre un decadentismo exclusivamente literario y otro moral; el primero consistía en “[el] refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige dios de sus altares a un ideal estético que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible”(Tablada, 1989:200).

El segundo se manifestaba a través de un profundo cansancio por la vida.

En la obra de López Velarde (1888-1921) se contienen diversos capítulos del devenir de la poesía mexicana de la primera mitad del siglo XX. Fue el puente entre los poetas del siglo XIX y los del XX: por un lado, Othón y Gutiérrez Nájera; por el otro, *Los Contemporáneos*. López Velarde era un “payo”, así lo vio José Gorostiza en uno de los retratos que de él hizo. El payo, es el provinciano que llega a la gran ciudad, que quiere entrar en el ritmo de las cosas nuevas- modernas y, no desea ser delatado ante los ojos

metropolitanos por sus maneras pueblerinas. El payo, entonces, pone un cuidado supremo en su apariencia para parecerse a los habitantes de la urbe: hace todo lo que juzga conveniente para no revelar su origen, por lo que por desgracia para él, resulta más evidente. En él se trasluce una cierta melancolía. En el fondo del payo hay un catolicismo profundo e irrestañable. “Cuando ese catolicismo se toca con el apetito sensual, se enciende la chispa del conflicto”. Este conflicto está hecho de lo que López Velarde llamó “las dualidades funestas”. La huella de Baudelaire está en el conflicto del poeta zacatecano. Esa coincidencia en los destinos y en las expresiones constituye la clave con la que hay que leer y entender la modernidad de López Velarde. Esa modernidad está hecha de rasgos trágicos: la enajenación, las turulencias del inconsciente, las sucesivas crisis de los valores, es decir, de todos esos fenómenos que fueron el objeto del trabajo económico y político de Marx, del psicoanalítico de Freud, del histórico y moral de Nietzsche.

Su prestigio se ha mantenido en alto a lo largo de cuarenta años, y en los últimos han aparecido un libro de Allen W. Phillips y un magnífico ensayo de Paz que dejan a un lado los aspectos superficiales en que insistieron algunos otros críticos.

Con sólo tres libros de poemas (*La sangre devota*, 1916; *Zozobra*, 1919; y *El son del corazón*, publicado en 1932) Velarde cambió las condiciones de la lírica. Antes de él, la poesía era una, él la hizo otra, la dejó distinta. Sus temas son los eternos temas, su lucha, la eterna guerra entre el deseo incolmable y la realidad de piedra. López Velarde es un poeta eterno. Resistirá las modas y cambios del gusto. Cada época lo redescubrirá y su poesía seguirá tan viva como hoy “para el pasmo y la gloria de la humanidad giratoria”. Uno de los casos curiosos del poeta es que no ha tenido imitadores. Probablemente algunos en la tercera década del siglo pero copiaron la estructura pero nunca pudieron reproducir lo que había dentro.

Pocos temas hay tan interesantes como el que plantea la modernidad de nuestra poesía. ¿Quién fue el primer poeta mexicano moderno? Podrían ser Carlos Pellicer, López Velarde, y otro poeta José Juan Tablada. La obsesión por la modernidad proviene en línea directa de Charles Baudelaire (1821- 1867), el poeta francés de *Las flores del mal* (1857). De Baudelaire procede también el problema de la expresión poética de las ciudades modernas durante el siglo XIX. Todo esto lo explicó Walter Benjamín en su ensayo sobre la poesía del autor de *Las flores del mal* y sobre París y el arte en la era de la reproducción mecánica.

Xavier Villaurrutia, prologuista de la primera antología de la poesía lopezvelardeana, *El león y la Virgen* (1942) se ocupó antes que nadie de las relaciones entre Ramón López Velarde y Baudelaire. Según Villaurrutia: “no es la forma lo que Ramón López Velarde toma de Baudelaire, es el espíritu del poeta de *las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio”. (Villaurrutia, 2003: 79).

Los temas son semejantes: agonía, vacío, espanto, esterilidad.

Entre la forma de uno y otro no media más que [...] un abismo. Pero si un abismo separa la forma del arte de cada uno, otro abismo, el que se abre en sus espíritus, hace de Baudelaire y de Ramón López Velarde dos miembros de una misma familia, dos protagonistas de un drama que se repite a través del tiempo con desgarradora y magnífica angustia (Villaurrutia, 2003: 79).

Esta relación entre dos espíritus a través del tiempo es un capítulo de lo que Villaurrutia llama una repetición. La sola palabra parece negar la distinción que hace Villaurrutia. López Velarde repite a Baudelaire, a pesar del abismo que los separa. Si López Velarde sintió en algún momento la “angustia de las influencias” ante los poemas de Baudelaire, hizo lo que debía hacer: leerlo a su manera, apropiárselo para no repetirlo. “La poesía es el solitario vuelo de la fe que uno dos montañas por sobre el abismo. Nada distinto es la vida” (H.Murena, 1995: 35).

El mayor poema mexicano del siglo XX se titula *Muerte sin fin* (1939) escrito por José Gorostiza, nacido en 1901 en Villahermosa. Miembro del grupo de *los Contemporáneos*, Gorostiza no ha recibido la atención que merece, pero no le han faltado lectores. *Muerte sin fin* es un poema en diez partes con una estructura en la que la primera parte se corresponde con la sexta, la segunda con la séptima, y así sucesivamente.

Hablando de la poesía mexicana es indispensable hablar de Jorge Cuesta. La idea de Jorge Cuesta, otro miembro de la generación de *los Contemporáneos*, de la que poesía mexicana es que su característica cardinal es la universalidad.

En alguna medida, las ideas de Cuesta fueron puestas a prueba en las obras mismas de sus compañeros de generación. Los Contemporáneos quisieron combinar una personalidad clásica con una vocación vanguardista. De esos deseos surgieron obras alejadas del marchito modernismo: los colores violentos, el naturalismo exaltado y la religiosidad de Carlos Pellicer; la dureza mineral y metafísica del propio Cuesta; la ironía quevediana, entre otros. Por otro lado, en sus primeros artículos histórico-críticos acerca de la poesía mexicana, Octavio Paz

proclamó las ideas principales de lo que con el paso del tiempo llegaría a convertirse en un modelo de pensamiento literario, imitado por la mayoría de sus admiradores.

El año de 1914 vio el nacimiento de tres de los más grandes escritores mexicanos: los poetas Octavio Paz y Efraín Huerta, el novelista José Revueltas. Al morir Paz en 1998 – Revueltas había muerto en 1976, Huerta en 1982– en cierto sentido el siglo XX literario de México se cerró con la desaparición física del último representante de esa generación.

Es importante destacar la personalidad de Alfonso Reyes en la historia de la literatura mexicana como uno de los primeros prosistas mexicanos que según Antonio Castro Leal no quiso “dar a la poesía más que una parte de su corazón y de su tiempo”. Pero Reyes también se consideraba un gran poeta, aunque su poesía no ha sido apreciada justamente: como tal se inició en las letras, y como poeta siguió toda su vida. Llamó al volumen que recoge todos sus versos *Constancia poética*. El mejor modo de hacer justicia al Reyes poeta, es emprender el trabajo antológico. Con todo, si Alfonso Reyes no hubiera escrito muchas composiciones excelentes en las cuales el humor se da la mano con la ironía y la ternura, bastaría la *Ifigenia cruel* para admirar su talento creador. Aparte, ya lo dijo Octavio Paz, la prosa de Reyes no sería lo que es si no fuese la prosa de un poeta.

En los años entre 1920 y 1925 surgen los movimientos europeos de vanguardia, los “ismos” comienzan a desarrollarse en el país que comenzaba a buscar su nacionalidad. Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla fundaron el estridentismo, con pretensiones de modificar la sociedad y como reacción ante la poesía de su momento. Nada hay más viejo ahora que sus metáforas al automóvil o a la fábrica –sus versos no se pueden leer sin una sonrisa–. No todo fue un fracaso, sin embargo, el estridentismo humedeció el terreno para que pudiera cumplirse la gran renovación llevada a cabo por los Contemporáneos.

El iniciador principal del movimiento estridentista fue Manuel Maples Arce. La *Antología de la poesía mexicana moderna* publicada por el autor en Roma en 1940 ofrece una inmejorable oportunidad de observar las modificaciones que atañen tanto a su poesía como a su discurso crítico. El interés del volumen es múltiple, pues permite analizar los cambios de su poética. Se trata de las primeras publicaciones de sus poemas desde el cierre del movimiento estridentista y por otro lado las reflexiones críticas sobre la poesía, tanto la de los autores incluidos en la antología, como la suya propia, ya que el texto de presentación a la selección

de sus poemas se refiere a las transformaciones que su obra ha sufrido desde la década de los años veinte.

Frank Dauster es el autor del único volumen crítico que atiende en su conjunto a la obra de los Contemporáneos y A.P. Debicki de un estudio en profundidad de la poesía de Gorostiza. A su vez, Raúl Leiva ha dedicado al grupo los ensayos centrales del volumen en que estudia la lírica mexicana del siglo veinte. Es significativo que dos norteamericanos y un guatemalteco se hayan interesado en comentar a varios de los mejores poetas del México actual. Hasta nuestros tiempos han llegado las obras completas de Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Owen, Novo, Torres Bodet y Pellicer, Gorostiza y los poemas y ensayos de Jorge Cuesta. Es destacable que poco a poco comienza a ser verdaderamente difundida y apreciada la admirable poesía de los Contemporáneos.

Entre tantos poetas significativos del siglo XX es importante destacar a los siguientes poetas:

Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) –uno de los más borrosos en el grupo–. Iniciado bajo la influencia de Neruo y de Tagore, autor de poemas deliberadamente infantiles, en su madurez leyó y tradujo a Eliot. Así, con nuevas armas entró a un terreno que en la poesía mexicana le pertenece por entero: el mundo de los sueños.

A fin de siglo nació también Carlos Pellicer y empezó a ser conocido al mismo tiempo que López Velarde. Pellicer fue un poeta de grandes paisajes del mundo, que asimismo ha escrito los mejores poemas religiosos y civiles de la actual poesía mexicana. Nacido en 1901 José Gorostiza publica en 1939 el mayor poema escrito en el país: *Muerte sin fin*. Un poema maestro y como tal único e irreplicable. La misma obsesión de la muerte, aunque expresada con distintos recursos destaca en su poesía Xavier Villaurrutia. Y justamente *Nostalgia de la muerte* fue el título de su mejor libro. Aunque Villaurrutia fue ante todo un hombre de teatro y un crítico, su actividad era la poesía. En ella, hay otra vez el lamento del hombre que ve desgastarse, con su propia vida, todas las cosas que lo rodean. Villaurrutia eligió casi siempre el verso libre aunque sus dos series de “*Décimas*” no podrán faltar en ninguna selección.

Salvador Novo (1940) publicó sus primeros versos con intenciones afines a la vanguardia. Sus dos mejores libros de poesía aparecieron en 1933. Mientras *Espejo* es la dolorida invocación de la infancia, *Nuevo amor* rescata y hace durar el sabor de ceniza del encuentro, la separación y la memoria de lo perdido.

Jorge Cuesta –el ideólogo del grupo y el único poeta mexicano “con leyenda” que refiere la tradición oral y nunca la historia literaria– fue en todos los sentidos víctima de su inteligencia. Si entre sus ensayos hay varios de los mejores que se han escrito en México, la poesía de Cuesta surge como la desolación de una conciencia que interroga el enigma y sólo encuentra el desamparo.

Poeta menor, Gilberto Owen. En cierto modo, la suya es la poesía más actual de su generación.

Entre los Contemporáneos hay que citar asimismo a Octavio G.Barreda también, que era el fundador de dos de las revistas en las que nació la actual literatura mexicana: Letras de México y El Hijo Pródigo. Poeta de un solo libro, *Sonetos a la Virgen* (1938).

2.2 Vanguardia, estridentismo.

El siglo XX inició con dos movimientos literarios: el de los Estridentistas (1921) y los Contemporáneos (1928). Estas fueron las corrientes que comenzaron la etapa de la modernidad mexicana. Según Renato Rivas, Tesista de la Maestría en Literatura Latinoamericana del Núcleo Universitario “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes:

el estridentismo con su obstinado afán de desprenderse del enfejecido modernismo, proclamó el fin de la poesía de cisnes y odaliscas para abrirse a la experimentación, que manejaba elementos renovadores, producto de los nuevos tiempos que se gestaban a la par de los cambios políticos que vivía México del siglo XX. Por otro lado, Los Contemporáneos, con menos obstinación que sus opuestos paisanos se “reunieron” en la revista que dio origen al “grupo”, para mostrar una mexicanidad desde una perspectiva más universal donde lo nacional y lo internacional del mundo cultural se diera a conocer con una mirada crítica y reflexiva (Rivas, 1999: 120).

Estos dos grupos literarios formaron parte de la vanguardia latinoamericana que sin duda alguna jugaron un papel muy importante y demostraron su aparición y evolución en distintos países de diferentes maneras.

En México los primeros elementos innovadores se pueden encontrar en la poesía de dos modernistas: Ramón López Velarde, quien en sus obras va a incluir los elementos y

formas de escritura de la corriente recién nacida. Pero es especialmente José Juan Tablada quien adapta el japonés Hai ku a la lengua castellana e introduce en México la poesía espacial. Los poemarios *Un día...* (1919) y *Li Po* (1920) publicados en Nueva York lo revelan como el iniciador de la vanguardia mexicana:

(...) con estos dos libros Tablada introduce en lengua española el haiku japonés. Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una pequeña estrella errante y, casi siempre, un pequeño mundo suficiente (Paz: 1990, 100).

Es seguro que la Vanguardia literaria mexicana empieza con el Estridentismo (1922-1927), movimiento que viene a ser la primera fase o fase combativa del Vanguardismo mexicano. Hablando de este movimiento, éste comienza con la aparición de la hoja volante ACTUAL Nº1 firmado por el poeta Manuel Maples Arce. La salida del volante no demostraba la tal existencia de algún tipo del grupo. El contenido de la hoja era un tipo de llamado al intelecto mexicano a transformar a la sociedad según los cambios que surgían en el mundo.

Aparte de Maples Arce –un gran poeta–, formaron parte del movimiento Luis Quintanilla, Arqueles Vela en la narrativa, German List Arzubide en la crónica, Salvador Gallardo y el pintor Ramón Alva de la Canal, como los miembros que dieron el paso para comenzar el grupo.

El movimiento se consolida como grupo a partir del Actual número 3. En el México pos revolucionario hubo una confusión entre vanguardismo estético y vanguardismo político, debido a exigencias históricas más acentuadas que en otras partes:

de allí, muchos de los enconados y frecuentes reproches-ataques frontales, a veces – que la vanguardia de corte político endilgó a la vanguardia literaria. Frecuente tributaria de los vaivenes políticos, la historia de la cultura de este periodo, refleja buena parte de aquellas refriegas (Cuadernos Hispanoamericanos, 1994: 57).

Oficialmente el estridentismo se dio a conocer en diciembre de 1921. El iniciador y animador del movimiento literario fue indudablemente Manuel Maples Arce.

Desde el comienzo del movimiento literario, el estridentismo tomó sus rasgos de diferentes escuelas europeas. La mayoría de los jóvenes que se estaban acercando al movimiento conocían muy bien todo lo que pasaba en Europa y en América. Se le unieron al llamado de Maples Arce los demás. En artes plásticas: Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Diego.

Rivera, Germán Cueto, Roberto Montenegro, Guillermo Ruiz, Javier Guerrero y Máximo Pacheco. También se acercaron varios músicos y compositores: Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas. Los poetas pretendían tener más carácter nacional, por lo tanto, crearon una especie de sede en la Ciudad de México, en el taller del pintor Huberto Ramírez, en la calle de Donceles 69. Allí es donde permaneció el grupo hasta su traslado a Jalapa, en el café Europa rebautizado por Ortega y Arqueles Vela como el Café de Nadie:

Una noche lamida por la llovizna, Maples Arce salió en recurso de un lugar cordial para su pensamiento; iba por la avenida Jalisco, cuando al pasar por una puerta sintió la soledad de un establecimiento que lo invitaba a pasar; penetró, saludó seguro de que no había ninguno que le respondiera y se sentó a la mesa; luego fue a la pieza siguiente donde una cafetera hervía el zumo de las noches sin rumbo y se sirvió una taza; regreso a su mesa y bebió en el tiempo su café. Al concluir, regresó la taza a su sitio, puso en el contador el precio que solicitaba la tarifa y se má echó. Había descubierto el Café de Nadie (Arzubide, 1926: 23-24).

Así es como nos cuenta Liza Arzubide la historia de Maples Arce sobre su encuentro del café Europa en la colonia Roma donde desde el 1923 empezó a reunirse el grupo estridentista: “el Café se va llenando con los demás del Grupo Estridentista, que llegan, cada uno con su linterna roja y en las solapas de los trajes, el número de sus conquistas diarias”(16).

Precisamente desde este café salió su primera conjunta. El 12 de abril de 1924 tuvo lugar la exposición de varios pintores estridentistas. Al llevar a cabo la exposición, Manuel Maples Arce junto con sus compañeros del grupo leyeron los poemas. Arqueles Vela cerró todo el evento con la lectura de su novela que apenas daba el inicio: *el Café de Nadie*. La lectura provocó mucha polémica por un grupo antagonista a los estridentistas: los Contemporáneos.

Unos meses después Xavier Villaurrutia presentó una conferencia acerca de la poesía mexicana donde no pudo dejar de mencionar a los estridentistas:

Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los ISMOS; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo-“un prosélito es todo lo contrario de un discípulo”.-Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecerse al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero unanimismo muy semejante, sí no fuera contrario, al que propuso en Francia Jules Romains. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente anunciada por los estridentistas

en sus sonoros propósitos. Aunque bien mirado, no es tarde para hacerlo (Villaurrutia, 1924- 15,16).

Los contemporáneos iban formándose poco a poco tras la organización del grupo donde estaban Enrique Ortega Flores, Carlos y Eduardo Chávez, Octavio Gabino Barreda, Guillermo Dávila, Carlos Pellicer y Luis Enrique Erro. El grupo solía reunirse en la casa de los hermanos Chávez. Es importante destacar el papel de la Escuela Nacional Preparatoria en la vida de los poetas contemporáneos. Ambos grupos se conocieron en esta preparatoria. Fue cuando José Gorostiza llegó a la capital y se acercó a los primeros. Novo de inmediato conoció a Pellicer y a Villaurrutia. Samuel Ramos quien fue de los primeros que había publicado los importantes trabajos en los Contemporáneos, también había ido a la preparatoria nacional. En 1921 se les une Jorge Cuesta y en 1923 Gilberto Owen. Poco después todos reunidos empiezan a colaborar en la revista Antena fundada por Francisco Monterde.

Por un lado los dos movimientos literarios eran distintos, pero los unían unos aspectos como:

Su espacio poético estaba registrado en la contemporaneidad, por lo tanto en las obras tempranas de ambos podemos determinar el uso de formas y de la vida moderna. Ambos movimientos sentían admiración por José Juan Tablada y Ramón López Velarde. En 1926 en Jalapa los estridentistas publicaron su primer número de *Horizonte* cuyo subtítulo hoy en día nos puede parecer bastante polémico: *Revista mensual de actividad contemporánea*. Se puede decir que los estridentistas se apoderaron mucho antes de lo contemporáneo, que los mismos Contemporáneos.

Hubo una guerra entre las antologías entre 1928 y 1940 con ello se inauguraba en México una nueva tradición literaria como la guerra de las antologías. El sello editorial decía: *contempaneos y Jorge Cuesta*. “Una antología que vale lo que cuesta” se tituló la nota de Guzmán aparecida en la *Revista de Revistas*. La Antología costaba, como se ha dicho, cuatro pesos; pero la había hecho Jorge Cuesta. El prólogo de Cuesta:

La parcialidad...es la que formó y aspira obtener cierta unidad para esta antología que hemos querido considerar como una perspectiva de la poesía mexicana... Muchos nombres dejamos fuera de esta antología. Incluirlos en ella habría sólo aumentado prodigamente el número de sus páginas y el orgullo de su índice. La poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos; multiplica, indudablemente su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos (Cuesta, 1985-39,40).

En la antología estuvieron excluidos Juan de Dios Peza, Fernández Granados y Gutiérrez Najera e incluidos los nuevos poetas de su grupo. Había provocado mucha discusión la nota sobre Manuel Maples Arce, escrita por Bernardo Ortiz de Montellano, según Efraín Huerta:

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del “grupo de soledades” que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó – en un alarde de “acometividad pretérita”, romántica- con el nombre injustificado de estridentismo le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.

La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. El tomo mismo del alejandrino que prefiere – y que desarticula con escasa agilidad- lo aya a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca.

La cohesión de su esfuerzo y la forma directa en que se coloca frente a los motivos mecánicos de una existencia industrial y fabril como la que describe, son sin embargo a nuestro juicio- aún descontando el pretexto del éxito transitorio que alcanza- razones suficientes, válidas, para hacerlo figurar en esta antología (Cuesta, 1985: 37)

Era obvio que incluir a Manuel Maples Arce era para crear una polémica más y agraviarlo.

Manuel Arce esperó doce años para sacar su *Antología de la poesía mexicana moderna*:

Buena parte de este trabajo estaba ya elaborado, pero para no incurrir en errores volví a revisarlo, re escribí algunas notas críticas, leí de nuevo repetidas veces la obra completa de algunos poetas, para estar seguro de la selección. No me limité, como ciertos antologistas a transcribir poemas aparecidos en anteriores antologías, sino que señale lo más característico de cada poeta; inclusive hice copiar libros completos agotados y que solamente podían ser consultados en bibliotecas (Maples Arce, 1983-66,68).

El mismo poeta no aparecía en la antología, igual que Cuesta en la suya. Sin embargo, de la misma manera había unas notas introductorias sobre los poetas, las más polémicas de las cuales eran sobre Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano:

Salvador Novo es, de los poetas que en número simbólicamente mexicano se encerraron en el círculo de “contemporáneos” similitudinados por los mismos como lejos y tendencias, uno de los que más ha tentado al demonio de la frivolidad....ya no se disimulan los deseos bajo ningún eufemismo sexual, como en sus otros compañeros de tribu, sino que se proclama textualmente y sin rodeos la relación que existe entre la confianza individual y la imagen.... (250).

...la poesía de Villaurrutia de ofrece marcada por las fatalidades del sexo, bajo un arreglo de palabras que apenas encubre los artificios de una falsa elaboración...Esta poesía sometida y limitada a una expresión ajena, no copia en su congelada superficie más que paisajes, naturalmente invertidos, en aguas muertas de reflejos (300)

Ortiz de Montellano....ha llegado a la expresión mínima de la poesía. Las imágenes nunca logran encerrar su presencia, aún cuando en un alarde de grafismo, las sujeta entre guiones para destacarlas en una atmósfera exclusiva... Una crítica imparcial, no puede inadvertir extravíos tan lamentablemente obstinados y reprender esta errata de la poesía mexicana (359).

El Estridentismo se caracterizó por un antimodernismo, unido al empeño de renovación formal y de revolución política. Entre sus influencias cuentan el Futurismo italiano de Marinetti como escuela y los literatos Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Max Jacob y Vicente Huidobro. Los temas de sus obras revelan un compromiso político marxista. Maples Arce comenzó a poner en práctica en su poesía una estética diferente de la que practicaban hasta entonces los modernistas y posmodernistas. Junto a imágenes futuristas se introdujeron elementos cubistas como “planos oblicuos”, “tedios triangulares”, “vértigos agudos”, “paraguas cónicos” y “bohémias romboidales”, aunque predominan en su obra y en la de sus compañeros las imágenes y metáforas provenientes del mundo industrial y mecanizado.

List Arzubide por su parte exclamaba que “las arquitecturas magníficas de Nueva York con su distribución del volumen, con su geométrica distribución de las masas, arrebatada al mundo y nosotros llegamos a formar en las filas de los que entendían la canción del hierro, del radio, de la velocidad y de la multitud”. (Arzubide, 2009: 120). La mayoría de los poetas que se adherían a ellos estaban a tanto de lo que estaba sucediendo en Europa y en otras partes de América. Compartieron con dadaístas, futuristas y otros “istas”, la afición y el deslumbramiento por el dinamismo mecánico, la exaltación del automóvil, el tren y el aeroplano.

El estridentismo se propagó a través de las revistas *Horizontes*, *la revista Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924) y un periódico llamado *El Gladiador*. En 1926 se publica la novela *El Café de Nadie* de Arqueles Vela.

A partir de 1926 el movimiento comienza a interesarse por mucha gente. Bajo el sello de *Horizonte* List Arzubide publica *el Viajero en el Vértice* (1926), en 1927 Maples Arce publica *Poemas Interdictos*, texto que según Mario Schneider es “uno de los poemas más relevante de la vanguardia en castellano”. (1985:31).

En 1927 el gobierno de Jalapa sufre una crisis política que obliga a los Estridentistas a regresar a la capital, donde el grupo empieza a desaparecer. Sin embargo este movimiento se empieza a considerar “sin duda el primero de la literatura mexicana que en este siglo introduce algo novedoso”. (Schneider, 1985: 31)

2.2.1 Los manifiestos estridentistas.

El movimiento estridentista comenzó con la aparición de la hoja volante *ACTUAL* *Nº1 u hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce (1921)*. La hoja que aparece pegada en los muros de la ciudad anunciaba la renovación *total* de las artes, proclamaban “torcerle el cuello al doctor González Martínez” y con una sección que contenía los catorce puntos que aspiraban lograr sus objetivos siguiendo la tradición de los manifiestos futuristas de Marinetti. El manifiesto consta de un prólogo y catorce puntos y llevaba una fotografía del autor. En el prólogo del Manifiesto se ve un deseo de romper con el pasado atacando a la iglesia católica y al país con el pronunciamiento de que “Muera el Padre Hidalgo” y “Abajo San Rafael, San Lázaro”. Es un llamado a la juventud mexicana a unirse para reformar el estancamiento intelectual.

Luis Mario Schneider señala que todos los postulados de Manuel Arce promovían una renovación total, aunque el postulado número 7 lo reflejó de una manera diferente

Maple Arce... propone en cambio una Síntesis quinta esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plan máximo de nuestra moderna exaltación iluminada... en el siguiente punto vuelve a cuestionar el significado de la emoción como fuente primordial de la creación estética. Luego de afirmar que el hombre no es un mecanismo de relojería, sostiene que la emoción sincera “es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico (Shneider, 1985: 120).

La aparición del volante inmediatamente había provocado mucha polémica por todo el mundo.

El estridentismo era

una caricatura espléndida de un vanguardismo improbable a la mexicana, proponía una estética totalmente encontrada con la que sancionaba nuestra tradición reciente y un rompimiento radical con formas, temas y actitudes infectadas aún por el modernismo: proponía al mundo urbano moderno como sustituto del jardín interior, el tranvía como sucedáneo de la flor, la sintaxis escabrosa...(Sheridan, 1993:13).

En el momento de la aparición del volante *Actual №1*, la prensa no le había dado el lugar y la importancia merecida, aunque hoy en día se reconoce que el volante definitivamente era el comienzo de una etapa más atrevida de la literatura mexicana moderna. “Lo que pretendía el manifiesto de Maple arce era renovar y actualizar, mostrar la falta de vitalidad y modernidad a la que llegó la poesía por su estancamiento y abuso descriptivo”. (Schneider, 1985: 18).

El segundo manifiesto de los estridentistas mexicanos fue redactado en Puebla y se había pegado en las paredes. Como lo señala Schneider: “Es más violento, más agresivo, pero menos conceptual en sus fines estéticos” (Schneider, 1985: 15). En este manifiesto se hace el esfuerzo por especificar las quejas y definir los caminos que tiene que seguir el mexicano hacia el futuro. Posteriormente aparece *El Actual número 3* en 1925 y es desde este momento cuando la crítica comienza a ver las propuestas de la nueva generación intelectual:

el primer libro de vanguardia [...] inaugura en este país una temática nueva, una visión original de la realidad, y en especial, un lenguaje moderno, vanguardista que nunca antes se había visto en las letras nacionales con un sentido tan orgánico (Schneider: 1985: 19).

La historia e intenciones del manifiesto las relata Maples Arce en sus memorias:

Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenía su sentido explicativo. Inicie una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual, a la vez que trabajaba por difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente... Explicar las finalidades de la renovación implicaba un luego proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos y no dejar títere con cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediará ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio ni chocolate previo que recuerde, me dije: no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González. Martínez. Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste me fui a la imprenta de la escuela de huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba *Actual*”. (Luis Mario Shneider, 1970-35).

El tercer manifiesto fue emitido en Zacatecas en 1925. El manifiesto declama a rebuscar el contenido en los dos previos manifiestos. El Manifiesto num.4 fue lanzado desde Tamaulipas en 1926. Es emitido por el III Congreso Nacional de Estudiantes. Con el subtítulo de “Chubasco estridentista” el cual manifiesta su apoyo a los integrantes del movimiento y los nombra.

2.3 Los Contemporáneos.

Mientras los Estridentistas se daban a conocer por todo México con sus elogios a las máquinas y a la ciudad, un grupo de jóvenes poetas gestaba silenciosamente lo que pronto se convertiría en el movimiento renovador más literario de México en la década del 20. Estas personas se mencionan por vez primera en 1920 cuando la editorial *Cultura* publica una antología de poetas modernos de México. Aparecen por primera vez reunidos los nombres de Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Enrique González Rojo y Jaime Torres Bodet. A la lista posteriormente se suman Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y Gilberto Owen.

Contemporáneos es la segunda fase del Vanguardismo. Los poetas estaban bajo la mirada protector de José Vasconcelos y ocupaban cargos de alta gerencia gubernamental, situación que generaba resquemores en la época y a la vez les permitía estar en los más encumbrados espacios del poder público. Desde muy temprano colaboraban, participaban y publicaban en las principales revistas del momento. Curioso fue el hecho de que en sus obras, rara vez se trataron temas político-sociales, pese a que la política no era una realidad alejada de sus vidas, pues, como ya se ha dicho, ocuparon cargos gubernamentales o diplomáticos en México. La ausencia del tema político-social, hizo que se acusara a los miembros del grupo de faltos de mexicanismo, traidores de la Revolución.

Hay que destacar que el movimiento nació mucho antes y mediante mucho poder político. Así, la figura de Vasconcelos fue bastante importante en la historia de la aparición de los Contemporáneos, pues su persona influirá mucho en el movimiento. Cabría añadir el hecho de que en 1907-1908 un grupo de jóvenes intelectuales antipositivistas crea una Sociedad de Conferencias que, en 1909 se convertirá en el Ateneo de la Juventud, a este pertenecieron Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, mismos que influirán en los Contemporáneos. En 1912 el nombre de este grupo se modificó por Ateneo de México. En 1910 surge la Revolución Mexicana contra la dictadura de Porfirio Díaz. De 1912-1920 Vasconcelos interviene en la Revolución extendiendo la labor cultural minoritaria del Ateneo hacia las masas mediante la Universidad Popular Mexicana. Hay que añadir que Vasconcelos no tenía como objetivo cerrar las puertas al exterior, sino se proponía a elevar el nivel cultural del pueblo haciéndolo partícipe de la cultura universal. En 1920 se pacifica la

lucha armada y es elegido presidente Alvaro Obregón (1920-1924), quien nombra a Vasconcelos Rector de la Universidad en 1920 y Secretario de Educación Pública en 1921, cargo que desempeñara durante cuatro años. Hay que notar que la parte de la explicación de la convicción progresista de Vasconcelos se debe a su predilección por el nazional socialista. A lo largo de todo este tiempo Vasconcelos realiza una labor educativa en tres vertientes: escuelas, bibliotecas y editoriales y Bellas Artes. Para ello se rodea de artistas e intelectuales, entre los que se encuentran varios miembros de Contemporáneos: Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano. De allí podemos notar cuán importante era tener un puesto político y el poder para desarrollar el movimiento. Otra figura importante del equipo de Vasconcelos será la poetisa Gabriela Mistral, traída a México para la reforma vasconceliana. Entre las publicaciones de la reforma se halla la antología *Lecturas clásicas para niños*, preparada por Gabriela Mistral y los poetas que poco después fundarán Contemporáneos. En 1924 Vasconcelos es destituido y asciende a la presidencia Plutarco Elías Calles (1924-1928). En 1925 Vasconcelos se autoexilia hasta 1929 en que tiene lugar su frustrada campaña presidencial mexicana, que finaliza con un nuevo exilio que durará una década. Sin embargo, el empuje cultural dado por Vasconcelos había sido decisivo.

Los Contemporáneos escribían en la revista *México Moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), crearon la revista *Ulises* (1927-1928) precursora de la famosa revista *Contemporáneos*. (1928-1931). Curioso dato que Novo consideraba que *México Moderno* fue

una publicación muy seria e importante de la época [...] y fue precisamente la extinción de *México Moderno* lo que hizo sentir [...] la necesidad de contar con un órgano, y la consecuente decisión de fundar *La Falange* (1922-1923) tan al mismo tiempo que *la efímera Vida Mexicana* (Novo, 1922:12).

En 1924 Xavier Villaurrutia en la Biblioteca Cervantes anuncia la existencia del “grupo sin grupo” para referirse a los que mas tarde se darán a conocer en la historia literaria de México como los Contemporáneos. Sin embargo, cada uno de los poetas que formaban el grupo de los contemporáneos se autodefinía de manera diferente. Así, se autodefinían como “grupo de soledades” (Jaime Torres Bodet), “grupo sin grupo” (Xavier Villaurrutia), simplemente “grupo de amigos” (Bernardo Ortiz de Montellano) o “grupo de foragidos” (Jorge Cuesta, quien consideraba caracterizador del grupo el haber sido rechazado por otros grupos). Torres Bodet recuerda en sus memorias que

El nombre que eligieron -*Contemporáneos*- no tenía nada de doctrinario. En efecto, “la unidad de nuestro pequeño grupo no obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo: a eso que algunos llaman la complicidad de una generación. Nos sabíamos diferentes; nos sentíamos desiguales. Leíamos los mismos libros; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos. Éramos, como Villaurrutia lo declaró, un grupo sin grupo (Bodet, 1924: 24).

La fuerte personalidad de sus miembros hace que aparezcan como un grupo de individualidades.

El período de formación de *Contemporáneos* surge en los años 1920-1932. Merlin H. Foster, autor de *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano* narra la historia de la amistad del grupo como una serie de círculos concéntricos. Según él, es posible ver tres subgrupos sucesivos. El primero se compone de Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet (nacidos entre 1899 y 1902) que se conocieron bien durante sus años escolares y que colaboraron después de las entrevistas y las otras actividades del grupo. El segundo subgrupo incluye a Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia. Son un poco menores (nacidos en 1903 y 1904), pero también comparten las mismas experiencias escolares y editoriales. Jorge Cuesta y Gilberto Owen forman el tercer subgrupo; aunque no conocieron a los otros del grupo en la escuela, son de la misma edad y colaboraron también en las revistas y actividades del grupo. Carlos Pellicer, que a pesar de haber conocido a Torres Bodet y a otros del grupo durante sus años escolares, contribuyó poco a los esfuerzos comunes y queda fuera del grupo central. Lo mismo Octavio G. Barreda, Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén, que conocían a los del grupo y a veces contribuían a las revistas, pero que nunca se unieron al cenáculo. Quedan aún más lejos del grupo Martín Gómez Palacio, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva y Samuel Ramos, escritores que a veces se mencionan como parte de los “*Contemporáneos*”.

Los temas más tratados de los *Contemporáneos* son el amor, el tiempo, la soledad y la incomunicación y la muerte. El tema de muerte aparece como una obsesión e inspira la creación de grandes obras: *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, *Muerte de cielo azul* de Ortiz de Montellano, *Espejo de mi muerte o los Nocturnos de Nandino*.

Las manifestaciones literarias colectivas de esos años son: *la Antología de la poesía mexicana moderna (1928)* preparada por todos pero firmada por Jorge Cuesta, y la

colaboración en las revistas literarias *México Moderno (1920-1923)*, *La Falange (1922-1923)*, *Antena (1924)*, *Ulises (1927-1928)*, y sobre todo en la que daría nombre al grupo: *Contemporáneos (1928-1931)*.

La revista *Contemporáneos*, revista mexicana de cultura, de contenido altamente cultural y literario, se proponía darle a México un sentido más universal, realzando su cultura y abriendo las puertas de México al mundo. “(...) los contemporáneos asimilaron los logros de la nueva lírica, pero se mantuvieron casi al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica” (Verani: 1995: 11).

El título principal de la revista: *Contemporáneos*, era apolítico y fue inventado por José Gorostiza. El subtítulo: *Revista Mexicana de Cultura*, indicaba claramente que desde su inicio estuvo atenta a los mexicanos, tal como se percibe haciendo un recorrido a través de sus secciones (“*Libros de México y sobre México*”, “*Los últimos libros mexicanos o sobre México*”), artículos, ilustraciones (toda una generación de pintores mexicanos se difundió mediante la revista). *Contemporáneos* recogía artículos e ilustraciones de artistas europeos y norteamericanos y traducciones de ellos, así como firmas de la vanguardia española e hispanoamericana (por ej. están presentes Borges, Huidobro, Neruda y varios miembros de la generación de 1927). Este afán de elevar lo mexicano a un plano universal fue repetidamente declarado por los miembros de *Contemporáneos*. Por ejemplo, Xavier Villaurrutia, cuestionado por José Luís Martínez acerca de la significación cultural de su grupo contestó:

Los integrantes del Ateneo habían tenido por característica la de haber participado más o menos intensamente en las luchas políticas de la Revolución. Nosotros éramos entonces de muy corta edad, por tanto, no hemos participado en ella sino algunos de nosotros en el desenvolvimiento posterior a que se la ha llevado. Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto en circulación a México con lo universal. Tratando de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte: de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras (Villaurrutia, 2003: 23).

Y Bernardo Ortiz de Montellano, al conmemorar la celebración del tercer aniversario de *Contemporáneos* en una nota de la revista: “En este año 3 la palabra que con más frecuencia se advierte en las páginas de CONTEMPORÁNEOS es mexicano, con x o con j, escrita, siempre, con pluma fuente de marca universal” (Ortiz de Montellano, 1987: 12).

La financiación de *Contemporáneos* tuvo dos períodos: Los números 1-8 fueron publicados gracias al mecenazgo de Bernardo J. Gastelum, director del Departamento de Salubridad del gobierno mexicano y figuraba al frente de ellos un consejo directivo formado por Bernardo J.

Gastélum, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo. Los avatares políticos hicieron que Gastélum perdiera su cargo de Salubridad y acompañado por González Rojo marchara en misión diplomática a Italia, mientras Torres Bodet aceptaba un puesto diplomático en París; de esta manera quedó en México como director único de la revista Bernardo Ortiz de Montellano, quien pudo seguir imprimiéndola financiado por Genaro Estrada, secretario asistente en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Este segundo período comprendió los números 9-43, al cabo de los cuales se suspendió la publicación por diversos motivos: la enfermedad de Ortiz de Montellano, la pérdida del patrocinio de Genaro Estrada, la salud de varios colaboradores en misiones diplomáticas, el suicidio de Antonieta Rivas Mercado, amante de Vasconcelos y una de las protectoras del grupo de Contemporáneos.

A pesar de su corta vida, Contemporáneos dejó una profunda huella en el panorama cultural mexicano. En los años 1943-1946 apareció en México *El hijo pródigo*, revista dirigida por Octavio G. Barreda y en cuyo consejo de redacción estaba Xavier Villaurrutia, que fue un intento exitoso de revivir Contemporáneos.

2.4 Simbolismo mexicano

Charles Baudelaire inició el simbolismo, una etapa poética que estaba caracterizada por el extremismo de los sentidos. Sus seguidores fueron Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Los versos del simbolismo se pueblan de misterio, de sueños, de estos símbolos que sugieren el fondo y el alma de las cosas. El modernismo tomó de los simbolistas el arte de sugerir y la búsqueda de efectos rítmicos y musicales.

Los modernistas oponen su visión subjetiva, su actitud estética y su anhelo de captar mítica y simbólicamente la esencia del universo a la manera pragmática de ver el mundo que domina la época del positivismo y del desarrollo industrial. Predomina el culto a la belleza y a la creación de cuadros estilizados, posteriormente se nota un énfasis en la indagación de temas filosóficos como el de la vida y de la muerte. El modernista atribuye gran importancia a encarnar sus visiones en un lenguaje exacto, a encontrar formas verbales que capten

perfectamente sus experiencias. Pone énfasis en la obra misma y revela una actitud altamente artística. Los diversos ambientes artificiales que aparecen en poemas modernistas sirven para crear ambientes artificiales que aparecen en poemas modernistas sirven para crear ambientes sensoriales que puedan reproducir las intuiciones subjetivas del poeta. El interés en la lírica parnasiana, tan orientada a la forma, obedece al deseo de forjar del arte una realidad superior. La poesía era para los simbolistas una manera de comunicar visiones insustituibles. Mediante los símbolos y sus sugerencias, el poeta vertía en el lenguaje valores que van más allá de la lógica y del concepto; encontraba en la realidad objetiva equivalente a su estado de ánimo. Poetas como Manuel Gutiérrez Nájera empleaban símbolos que sugieran toda una actitud o experiencia esquivada. Utilizan imágenes de color para aludir a significados básicos (el azul, por ejemplo, sugiere los diversos atributos de la belleza). Se valen del ritmo para crear efectos musicales y así reproducir en el texto las emociones y sensaciones del asunto tratado.

El poeta modernista se evadió en el mundo que vivía y se adentró en el Oriente, en el pasado medieval o renacentista y en la mitología clásica. Hubo una cierta temática por la admiración de París, sus cafés, sus salones elegantes y su bohemia. El amor y el erotismo aparecen junto con los temas modernistas. Por una parte, se manifestó la idealización del amor y de la mujer, por otra, se mostraron aspectos del erotismo puro, pagano.

Roland Gracc hace coincidir a los movimientos simbolista y modernista en su interés por “la técnica de la comunicación indirecta”, lograda por medio de las metáforas, las comparaciones y los elementos simbólicos. Es decir, ambos movimientos, participan de una manera u otra de enunciar, de llamar las cosas, tarea que el poeta debe realizar alejado de los lazos sociales y religiosos. Él es un creador de arte libre, cuya premisa fundamental es el culto a la belleza. Y su principal elemento estético está cifrado en el símbolo, entendiéndolo como

la conjunción del fenómeno sensible y de la significación suprasensible”: las famosas “correspondencias”, que, en manos de Victor Cousin, se convertirán en la teoría vaga del arte por el arte, y que más tarde, Pierre Leroux les dará, tanto “al arte como al símbolo, es decir, al mundo autónomo del arte, una tarea de redención social (Girardot, 1988: 54-55).

La poesía adopta como elementos propios los colores de la pintura, el sonido y el movimiento de la música para que todos los elementos entre sí entren al servicio de la creación poética. El

arte es también la representación del malestar, actitudes que va a poner “correspondiendo” a la verdad de su cuerpo, de sus sentimientos y de sus pensamientos, y creando a través de la descripción, “símbolos nítidos” entre la naturaleza y el espíritu, entre el mundo interior y el mundo exterior. Fueron tres los elementos que han sido considerados por los teóricos como los “símbolos clásicos” del modernismo: el cisne, el color blanco y el color azul, los cuales representan la pureza o la esperanza. Al atender a las características que definen al simbolismo, hay que mencionar un punto más de unión con el modernismo: su preocupación por penetrar en las zonas de sombra del poeta y encuentran que en el ensueño está su principal fuente de creación, porque en el inconsciente se revela la realidad invisible.

2.5 Post- contemporáneos

La generación de mediados del siglo XX se agrupó en torno a la revista *Taller*, que se enfrentó al esteticismo de los contemporáneos, quienes se opusieron al nacionalismo y defendieron la libertad de la expresión. De este grupo cabe destacar a Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen. Otro grupo de los poetas se había unido en torno a la revista *Tierra Nueva* (1940-1942): Octavio Paz, Efraín Huerta, Nefalí Beltrán, Rafael Solana y Ali Chumacero.

En 1939 llegan a México un grupo de intelectuales españoles que desde el comienzo se integran activamente en la vida artística del país. A su llegada, fundan *La casa de España*, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que posteriormente se convertirá en *El Colegio de México*. En este período sobresale la obra excepcional de Octavio Paz: *Entre la piedra y la flor* (1937), *Libertad bajo palabra* (1949) o *Piedra de Sol* (1957).

Otro movimiento literario era de *la Onda*. Fue formado por jóvenes que pretendían una cierta ruptura con la literatura tradicional a través del lenguaje. El término “la literatura de la onda” fue acuñado por Margo Glantz. Estos manifestaban un desacuerdo con el régimen del “PRI-gobierno”. Pero no lo podían expresar abiertamente, por lo tanto habían escogido la literatura irreverente como un medio, en la que tocaron temas como la guerra de Vietnam, las drogas, el sexo y los demás temas que se consideraban tabú. Sus representantes son René Fabila, José Agustín, Gustavo Sainz.

Hablando de post-contemporáneos es de mayor importancia mencionar uno de los grupos más importantes llamado *La espiga amotinada*. Se llamó así el grupo que consistía en cinco integrantes por su gran volumen colectivo publicado en 1960 y llamado *La espiga amotinada*. El volumen reunía los siguientes libros: *Puertas del mundo*, de Juan Bañuelos; *La voz desbocada*, de Oscar Oliva; *La rueda y el eco*, de Jaime Augusto Shelley; *Los soles de las noches*, de Eraclio Zepeda, y *El descenso*, de Jaime Labastida. Cada uno de los libros empieza con un prólogo en que cada poeta manifiesta su punto de vista acerca del quehacer poético. La actitud de estos poetas fue parecida a la que nació en *Taller*: unir la palabra y el acto, hacer de la poesía una cierta revolución. Lo que quieren rescatar es al hombre mismo. Los poetas proponen un nuevo hombre, “hombre que es, pero a quien serlo no basta, se fuerza a decisiones vitales y espirituales en que el quehacer poético se utiliza como elemento de comunión y de amor” (Bartra, 1960: 8).

Precisamente fue Agustín Bartra quien había escrito el prólogo para la primera edición de *La espiga amotinada* y se refirió a ellos como poetas humanistas.

Se resalta su decisión en volver a creer en el hombre: “La eternidad es siempre joven, y en el hombre, dentro de la intuición del ser, canta el sentido de la tierra. Muy a menudo pienso que el poeta dice únicamente a los hombres, en múltiples variantes y acentos, esto: Hay que heredar la tierra, hermanos” (16). El grupo se decide a recuperar al hombre, ir de nuevo al principio, al origen y mirar de otra manera, con nuevos ojos al hombre adánico:

Abro las manos:
En mis venas, la luz de mi sangre es llama.
Soy el primero, el último,
El primer Adán que se cortó las venas
Para ver su corazón lleno de palomas.
Soy Adán en busca de pájaros, de hierbas, de raíces.
[...]
Soy Adán y sangre.
Soy la sangre del hijo.
El hijo de mi padre,
El dolor de mi madre, soy (68-69).

“Estamos en la búsqueda de nuestra propia realización. Y hemos visto muchas cosas por primera vez sobre la tierra: los poetas ven siempre por primera vez. Y hemos creído en el hombre” (Oliva,64). Los poetas del grupo nos recuerdan que “pensar que la poesía es producto de hombres dirigida a hombres y no a otra cosa, es lo que en verdad importa” (65).

Eraclio Zepeda nos enseña ese anhelo de comunión entre los hombres y el mundo:

Soy un hombre que vive con el viento,
Con el pájaro, con la nube, con la noche.
Vivo con todo lo que busca
Un espacio preciso, en donde
Anidar el espíritu ancho de universo,
Y a la luna enredada entre mis nervios.
Soy libre:
Leopardo encuervado en las mañanas:
Jabalí que se pierde en el crepúsculo.
Viento soy (90).

Cinco años más tarde, el grupo vuelve a aparecer con una nueva publicación titulada *Ocupación de la palabra*. Allí es donde el grupo no expresa su poética como tal. Se limitan a publicar sus poemas con la misma actitud pero experimentando nuevos temas y formas:

Quiero aclarar mi voz y encabronarme
Después de tanta furia y tanta pena.
Quiero decir la humanidad
Doliéndole el planeta. (Bañuelos, 1965: 11).

La consecuencia es la aparición de la poesía de la experiencia. Así es como todo el pueblo mexicano entra en contacto con nosotros mediante sus poemas:

La tarde comenzó a soplar
Su rencor contra la noche.
Yo caminaba
En una larga calle de comercio
Donde la gente compraba vestidos,
Comestibles, o simplemente
Miraba.
-¡Pase usted, ésta es la casa que vende más barato! (71).

Es allí es cuando detectamos el papel del poeta como la voz de todos. Por la boca del poeta hablan todos los seres y en su lengua vive el grito del pueblo. Así es como Oscar Oliva nos recuerda la realidad con la que tropieza:

En un país en donde
Nunca es posible caminar de noche
A gusto
Con las manos tranquilas en la bolsa
Sin miedo a contraer los pasos
Yo habito (76).

Aparecen los temas de la sociedad, de la rabia e injusticia. Aparece el tema de la ciudad. La ciudad de México se vuelve protagonista en los poemas de *Ocupación de la palabra* porque en aquel momento México pasa por una gran transformación. Jaime Labastida escribe:

Mira cómo, desde este exilio de cemento,
Se extiende la ciudad, a nuestras plantas.
De aquí partían los mercaderes rumbo a España.
En este oscuro cuarto
Un pedazo de historia se fabrica;
En aquel otro, un hombre sueña con mujer
Pero en su lecho sólo la luna
Abraza sus muslos y torso.
Y el cielo desploma su ceniza,
La facilidad de la muerte.
Es la ciudad de México,
Que anuncia su verano. (89).

Como el resto del grupo, Labastida se había ocupado en mostrar la realidad que se deseaba cambiar. Tiempo después los poetas se separaron, y cada quien siguió su camino poético.

CAPÍTULO III: POESÍA RUSA DEL SIGLO XX (EL SIGLO DE PLATA).

3.1 El decadentismo. Poesía moderna rusa.

El término “decadentismo” (en francés *decadence* - decadencia) abarca los fenómenos de la crisis de la vida espiritual y social. Marcados con los ánimos de no aceptación de la realidad, individualismo, el sentimiento de inevitabilidad, melancolía por los ideales, el interés por los acontecimientos del ser y la tensión emocional de los sufrimientos de irreversibilidad de la muerte. Para muchos poetas y pintores del siglo de Plata era característico un ánimo particular relacionado con “el fin del siglo”, la desaparición de los puntos de referencia exactos y de las reglas de la moral, la sensación del fin del arte tradicional y el comienzo de una degradación general, decadencia. Este tipo de cosmovisión tuvo el nombre de “dekadans” o “decadentismo”.

El término “decadentismo” se entiende como los diferentes movimientos en el arte y la literatura a finales de siglo XIX a comienzos de siglo XX. Para ellos era característica negación de la moral burguesa tradicionalmente aceptada, el culto de la belleza como un valor autosuficiente acompañado por la estetización del pecado y algún vicio. Así como los sufrimientos contradictorios de repugnancia en contra del goce fino de la vida.

El decadentismo era un programa estético en una instalación de ética adaptada a la poesía de los franceses S.Bodler, P.Verlen, A.Rembo. En Francia se publica la revista “*Le Décadent*” (1886-1889), fundada por Anatole Baju donde el término decadentismo se relaciona con la decadencia del gusto y valores, enfermedades del pesimismo. El término “decadentismo” se convirtió en uno de los principales temas en la crítica de la cultura de F.Nietzsche que crea un enlace entre el término decadentismo con el crecimiento del rol intelectual y el debilitamiento de los principales instintos vitales.

En la poesía rusa a finales de XIX- comienzos del siglo XX el decadentismo incluye la poesía de S. Nadson, K. Fofanov, M. Lojvitskaya, D. Merezhkovsky. Estos poetas hablan sobre el decadentismo como la época de la desilusión y revisión de las normas estéticas y el interés por la muerte. Su alabanza se halla en la poesía de F. Sologub "el encantamiento por su personalidad", en la poesía temprana de I. Severianin "el canto de los momentos fugaces" y en K.Balmont.

F. Sologub escribía sobre la soledad principal del hombre, sus miedos eternos: "Nosotros, animales prisioneros, vociferamos, como sabemos. Las puertas están cerradas sordamente, no podemos abrirlas” (Sologub, 1999: 12).¹

F. Gofman en el artículo “*Sobre la religión de arte*” crea el retrato negativo del decadentismo ruso, destacando tales rasgos como “pustoslovie” (vanilocuencia), "bessoderzhatelnost" (insustancialidad), "misticheskyi mir" (mundo místico), "zacharovanost smertiu" (encantamiento por la muerte), "otorvannost ot vsego mira" (alejamiento de todo el mundo), la estetización del terror, miedo y soledad.

N. Berdiayev opina que el decadentismo es el síntoma de la enfermedad espiritual del tiempo. “El decadentismo es el reflejo del ser. En ella hay melancolía por la existencia, pero no

¹ «Мы – пленные звери, / Голосим, как умеем. / Глухо заперты двери, / Мы открыть их не смеем».(Сологуб, 1999:12)

hay realidad de la existencia”. (Berdiyaev, 1997: 231). Los decadentistas sustituyen la mística por la mistificación, transforman los sufrimientos religiosos en sufrimientos estéticos, usan métodos no clásicos de la comprensión del mundo, se interesan por lo “diabólico”, mágico, oculto, desatan el pecado en todas sus apariciones. El principal fundamento en la cosmovisión de los decadentistas es el principio de una relatividad: fe e incredulidad, bondad y maldad, el amor y los placeres físicos. Uno de los primeros decadentistas, Nikolay Minsky aún duda, pero con el dolor siente una tentación por el ocultismo:

Mi demonio aterroriza seduciéndome el alma
Le parece santo a la inteligencia.
Su habla es agradable, es breve su mirada luminosa,
Sus blasfemias suenan con una tristeza sobrenatural;
Y cuando lo quiero correr con una oración pura,
Él se pone a rezar conmigo (“Mi demonio”, 1885: 89).²

V. Briusov declara los mismos pensamientos en sus obras de manera más abierta:

No le creo
A la inquebrantable verdad,
Y a todos los mares, a todos los desembarcaderos.
Amo, amo de la misma manera.
Deseo que en todas partes nade.
La torre libre,
Quiero glorificar
Al Señor y al Diablo (Gippius, 1901: 31).

F. Sologub, como sí tomara la misma metáfora (el mar de la vida) y esta alabanza al diablo, claramente opta por sólo un lado:

Cuando nadaba en un mar agitado, mi barco se fue al fondo,
Así llamé: “Padre mío, Diablo,
Sálvame, perdóname, me estoy ahogando”
“Soy fiel al voto, padre mío, Diablo,
Dado en una terrible hora,
Cuando nadaba en un mar agitado
Me sacaste del abismo (1902, 32).³

² “Мой демон страшен тем, что, душу искушая,/Уму он кажется святым./Приветна речь его, и кроток взор
лучистый./Его хулы звучат печалью неземной;/Когда ж его прогнать хочу молитвой чистой,/Он вместе
молится со мной//». («Мой демон», 1885).

³ “Когда я в бурном море плывал/И мой корабль пошел ко дну,/Я так воззвал: « Отец мой, Дьявол,/Спаси,
помилуй,- я тону»//«И верен я, отец мой Дьявол,/Обету, данному в злой час,/Когда я в бурном море
плывал/И ты меня из бездны спас//». («Когда я в бурном море плывал...», 1902).

Tolstoi, citando mucho a los decadentistas franceses en el tractato *¿Qué es el arte?* repite varias veces:

... Entre los nuevos poetas la oscuridad se elevó hasta volverse un dogma ... Todos los poemas de estos poetas son de la misma manera incomprensibles o comprensibles parcialmente (Tolstoi, 1987: 74).

Los caracteres del decadentismo se pueden ver en las obras de los simbolistas. V.Rozanov destaca que:

El decadentismo es ultra sin algo a lo que pertenece, es exageración sin lo exagerado; afectación en forma con el contenido desaparecido: sin rimas, sin metro y sin embargo también sin sentido de la poesía. Eso es decadence. (Rozanov, 1997:37).

V.Briusov escribía: “A los decadentistas no los une el estilo, pero hay semejanza y parentesco en las cosmovisiones”. (Briusov, 1999: 30). Existen diferentes nombres de la cosmovisión. El individualismo, estetismo, condenación, el cansancio espiritual y el pesimismo denotan el carácter particular emocional psicológico de los representantes de decadentismo, la crisis de la consciencia, la sensación del disgusto general, la ausencia de los puntos exactos de orientación y lazos con la realidad. Los ánimos más decadentistas estaban más visibles en los años de 1910. E. Kuzmina, el testigo de las reuniones en “Bashnya” de V.Ivanov en el centro “de nuevo arte” de los simbolistas recuerda que:

En este período todo se mezcló. Apatía, tristeza, decadencia de la esperanza de nuevos catástrofes y cambios. Nosotros vivíamos en un gran país como si estuviéramos en una isla inhabitada. Rusia no conocía el arte de leer y escribir. En nuestro ambiente se concentraba toda la cultura mundial, citaban de memoria a los griegos, se interesaban por los simbolistas franceses, consideraban suya la literatura escandinava, sabían la filosofía, la teología, la poesía e historia de todo mundo, en este sentido eran ciudadanos del universo, guardianes del gran museo cultural de la humanidad. Era Roma de los tiempos de decadencia. Nosotros no vivíamos, nosotros contemplábamos todo lo fino que había en la vida, nosotros no le temíamos a ningunas palabras, nosotros éramos cínicos y poco castos en cuanto al espíritu. La profundidad y la valentía se combinaba con la putrefacción, con el espíritu de la muerte, transparencia, con un carácter efímero (Kuzmina, 1987: 21).

Negando todos los imperativos humanos, dudando de las leyes reconocidas por todos, incluso de los dogmas religiosos los decadentistas experimentaban en todas las áreas del espíritu humano. En algún sentido la revolución cultural del siglo de Plata con su radicalismo y valentía preparó el terreno para la revolución social.

I.Bunin el adversario del decadentismo y del modernismo, escribía con indignación:

Hicimos tanto en los últimos años con nuestra literatura, imitamos a tantas cosas, tomamos tantos estilos y épocas, adoramos a tantos dioses. Nosotros vivimos en el decadentismo, el simbolismo, naturalismo, pornografía, arte místico, con un anarquismo místico con Dionisio y Apolo “aberturas a la eternidad “, en el sadismo y aceptación del mundo, en la animadversión y el acmeísmo. ¿Qué no es la noche de Walpurgis? (Bunin, 1990: 102).

Al mismo tiempo el arte decadentista, negando principalmente la posibilidad del punto de vista optimista a la vida en general, buscaba las soluciones originales artísticas, la figuración colorida y paradójica capaz de realizar las ideas finas. La cosmovisión decadentista en los momentos de interés a los fenómenos exactos, crea obras arcaicas y la cultura moderna mundial. “La existencia decadentista formó las personalidades que poseen los caracteres brillantes y extraordinarios con destinos impresionantes”, destaca el investigador moderno Y. Zobnin. (Zobnin, 2012: 320).

3.2 La Vanguardia rusa: el Futurismo

El futurismo es el nombre de todos los movimientos artísticos vanguardistas de 1910-comienzos de 1920 de siglo XX, principalmente en Italia y Rusia. En comparación con el acmeísmo, el futurismo como el movimiento no surgió en la poesía rusa. Este fenómeno es traído del Occidente, donde ha sido formado y explicado teóricamente. La patria del nuevo movimiento modernista era Italia, y el principal ideólogo del futurismo italiano y mundial fue Filippo Tomazzo Marinetti (1876- 1944), que el 20 de febrero de 1909 en las páginas del número sabatino del periódico “*Figaro*” presentó el primer “Manifiesto futurista”.

La especificidad del futurismo italiano consistía en nuevas visiones al arte: la poesía de velocidad, los ritmos de la vida moderna, las bofetadas y la alabanza de la técnica, de la visión de la ciudad moderna, el encuentro con la fuerza destructiva de la guerra.

El futurismo ruso en literatura surgió prácticamente simultáneamente con el futurismo europeo. En 1910 ha sido publicado el manifiesto de los futuristas rusos “Sadok sudei” (Jardín de los jueces, D.Burliuk, V.Jlebnikov, V. Kamensky). El futurismo no era un movimiento íntegro. Se consistía de cuatro grupos:

1. Egofuturistas de Petersburgo (se unían alrededor de la editorial “Heraldo de Petersburgo”,- I.Severianin, I.Ignatiev, K.Olimpov)

2. Egofuturistas moscovitas (por el nombre de la editorial- “Mesón del arte”, V.Shershenevich, R.Ivnev, B.Lavrenev).
3. El grupo moscovita “Centrifuga” (B.Pasternak, N.Aseev, S.Bobrov).
4. El grupo más famoso, influyente “Guileya”- los cuboduturistas (A.Kruchenyh, D. Birliuk, N.Birliuk, V.Jlebnikov, V.Mayakovsky, V.Kamensky).

Los rasgos característicos de los futuristas rusos eran:

- referencia al futuro
- el sentimiento de cambio de la vida
- arenga al fracaso de la vieja vida
- negación de vieja cultura y proclamación de la nueva
- negación de la sucesión de la corriente literaria
- glorificación de nueva humanidad
- los temas y métodos urbanistas en la poesía
- antiestetismo
- deslumbramiento del mundo burgués en la poesía y en la vida
- la invención de nuevas formas
- el interés hacia el arte, introducción de nueva gráfica

El futurismo ruso era un grupo inusual y esta etapa se entendía como la época de “nuevo barbarismo”. N.Berdiayev pensaba que con el futurismo había llegado la crisis del humanismo en el arte: “en futurismo ya no hay hombre, está destrozado”. (Berdiayev, 1989: 35).

Sin embargo, V.Briusov escribía que:

La lengua es el material de la poesía y lo que este material puede y debe ser reelaborado correspondiendo a las tareas del arte – es el pensamiento principal del

futurismo ruso; su realización en práctica es el mérito principal de nuestros futuristas. (Briusov, 2003: 35).

Sacar todas las posibilidades escondidas de la palabra, no usadas en el lenguaje cotidiano y en los ensayos científicos...- es el pensamiento verdadero de los “zaumniki”,- escribía Briusov. (37). (zaumniki- el nuevo término ruso de los poetas inventores del lenguaje).

Las características del futurismo rusos eran

- nuevas raíces
- unión de palabras
- aparición de los nuevos sufijos
- la modificación de la sintaxis
- la introducción de nuevos métodos de la subordinación de las palabras
- aparición de nuevas locuciones del lenguaje
- modificación del orden de la oración

Los futuristas habían aceptado la civilización maquinaria y la glorificaban. En sus experimentaciones los futuristas no se limitaban con la palabra. La gráfica también era una especie de experimentación. Pues unas palabras se escribían con mayúsculas, otras se veían más pequeñas aún, algunas palabras se ponían al revés, y etc. En general, precisamente los futuristas fundaron las bases del uso de gráfica en el arte moderno. Lo que hoy en día parece ser algo muy usual, en aquella época provocaba mucha polémica y se consideraba algo no habitual.

El fundador de “zaum” se considera V.Jlebnikov: “Sólo él poseía el talento especial para crear las palabras y el don indudable poético se unía con la famosa informatividad científica”. (Briusov, 2003: 120). Jlebnikov logró crear muchas paradojas filológicas, el poeta realmente pudo:

transformar el lenguaje, encontrar todos los elementos anteriormente no usados en la poesía, pero en alto nivel útiles para el arte poético, mostrar todos los métodos de ejercer influencia en el arte y quedarte “comprendido” con el esfuerzo mínimo del lector. (Briusov, 2003: 122).

El nombre de V.Ilebnikov ha sido eliminado de la historia de literatura por mucho tiempo, sin embargo, indudablemente su influencia hacia los demás poetas posteriores a él era más que obvia. O.Mandelstam consideraba que de Ilebnikob “se podía sacar muchas cosas siglo tras siglo” (2002: 32).

Es importante mencionar a V.Mayakovsky. Sus obras tempranas son

- “Bofetada al gusto social”,
- Estetismo- antiestetismo de la ciudad
- El odio hacia la burguesía.
- El tragismo de la cosmovisión del yo lírico, y de todo el ambiente que rodeaba su mundo.

El poema “¿Y Ustedes podrían?” da una imagen clara sobre lo que puede hacer el poeta. En comparación con otros poetas, Mayakovsky puede ver en lo cotidiano “el plato de día”, “canalones” lo poético (“Nocturno”).

Prácticamente todos los futuristas trabajaban con la palabra misma, se dedicaban a la invención de las palabras. En este caso también el gran interés nos muestra la poesía de I.Severianin. El poeta es conocido como el creador de los neologismos irrepetibles y de las palabras extrañas. Existe la idea de que su poesía resulta ser bastante primitiva. Sin embargo, es una mirada superficial. Lo importante en su poesía es la ironía de autor. “Soy ironista lírico”, decía el poeta. Él glorifica el mundo e ironiza todo lo que glorifica.

El futurismo ruso, junto con el simbolismo y el acmeísmo es el movimiento fructífero e importante para el desarrollo de la poesía rusa en la cultura de siglo de Plata. Muchos descubrimientos de los futuristas llegaron a ser la base de la poesía de las generaciones posteriores.

3.3 Simbolismo

El simbolismo fue la primera corriente surgida en suelo ruso. El impulso para la autodeterminación teórica de las “corrientes nuevas” en la literatura rusa fue la conferencia dicha por D.Merezhkovski en 1892 y posteriormente redactada en el libro bajo el *título Sobre*

las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna. El destino del simbolismo ha sido por decidir con la aparición en 1894-1895 de tres libros poéticos *Los simbolistas rusos*. Más tarde salio a luz que la mayoría de los poemas ha sido creada por V.Brusov que había escrito varias obras poéticas bajo diferentes seudónimos para dar la ilusión de la existencia de una corriente literaria sólida.

El simbolismo ruso desde su aparición representó un movimiento estético y no una escuela literaria. Dentro de él se formalizaron varios grupos independientes. Por sus rasgos externos existe la tradición de distinguir en el simbolismo dos etapas, cuya frontera coincide con el principio del siglo: el simbolismo de los mayores de 1890 y el de los menores, de 1900, y dos polos geográficos: San Petersburgo y Moscú. El simbolismo ruso posee la complejidad original de su naturaleza artística: su filosofía y su estética nunca han sido un sistema de principios determinados. A diferencia de los escritores realistas casi todos los simbolistas, poetas y novelistas, fueron teóricos del arte, críticos literarios y filósofos.

La historia del simbolismo en Rusia empieza con dos círculos literarios que se forman simultáneamente en Moscú y en San Petersburgo. En Moscú se organizan los estudios de poética y verso a base del interés sobre la nueva filosofía occidental (Schopenhauer y Nietzsche) y con la influencia de las escuelas de los simbolistas europeos. En el círculo moscovita entran V.Briusov, K.Balmont, S.Poliakov, Y.Baltrushaitis. Los representantes de esta corriente del simbolismo, cuyo teórico fue Briusov, vieron el objetivo del arte en expresar “el movimiento del alma” del poeta y revelar de forma intuitiva el misterio del mundo. Para ellos el simbolismo era una escuela literaria que debería superar el ocaso creativo de la literatura rusa de la época anterior.

A finales de siglo en Moscú se crea la editorial *Escorpio* (1899-1916) y empieza a publicarse el almanaque *Las flores nórdicas*, el cual desde 1903 dirige Briusov, quien a partir de 1904 saca a la luz la revista *Libra* cuyo objetivo ha sido unir a todos los artistas del “arte nuevo”. La revista era el análogo a las revistas europeas que promovían el arte modernista y se convierte en el centro del movimiento.

En San Petersburgo surge otro grupo simbolista encabezado por D.Merezhkovski, Z.Guippius y N.Minski. Ellos oponen la idea de la mística cristiana de la comunidad religiosa. En San Petersburgo, Merezhkovski edita la revista neocristiana *Nuevo camino* (1903-1904), que más tarde se sustituye por *Las cuestiones de la vida*. Este grupo vio en el simbolismo una

categoría existencial, un medio de decantar la idea del reino futuro predestinado para unir el paganismo y el cristianismo, el espíritu y la carne.

Posteriormente estos dos grupos simbolistas se unen y salen al escenario cultural como un movimiento literario nombrado el simbolismo mayor.

En Moscú, se formó el grupo de los argonautas por S.Soloviov, A.Bely, A.Blok, Ellis Kobylynski que para la difusión de sus obras editaban la revista *El vellocino de oro* (1906-1909). Este grupo obtuvo en la crítica literaria el nombre de simbolistas menores. La segunda generación de simbolistas trataba de superar el individualismo extremo de los mayores, su subjetivismo, decadencia y esteticismo distante. Numerosos lazos unen ésta corriente con la filosofía idealista y con su fuente principal, la filosofía de V.Soloviov (la unión positiva, la idea de la síntesis, la Feminidad eterna, teurgia), que creó su estudio sobre Sofía, el principio primigenio de la creación, la Sabiduría Divina, en la cual se conserva la unidad divina del mundo, representada en la Feminidad eterna, dotada de la fuerza divina y de la luminosidad permanente de belleza. Es la humanidad ideal en Dios y solo ella puede salvar al mundo de la caída que le espera en este tiempo caótico, en vísperas de la lucha entre Cristo y el Anticristo.

El simbolismo de la segunda generación nació en la mesa de té (Ivanov definió este proceso como “el síntoma del idealismo meditativo ruso”) en la casa de S.Soloviov, que unió a algunos amigos y les leía los poemas de su primo hermano A.Blok (la madre de Blok mandaba desde Petersburgo los poemas de su hijo a su prima, la madre de S.Soloviov). Los argonautas reconocían estos poemas como la expresión más exacta a sus aspiraciones e inquietudes. Así, el simbolismo se fundó en una atmósfera de la casa, de las conversaciones familiares.

Los libros poéticos de Soloviov, Blok, Guippius, Ivanov, Bely crean una tradición poética conocida en el Occidente desde los tiempos de Petrarca y Dante, pero nueva para la literatura rusa, la tradición del amor cortés. El desarrollo de este tema poético podía seguir dos caminos distintos: el ascendiente, cuando el amor, infinitamente elevado y devotamente teñido se fusionaba con el amor hacia Dios en una pasión religiosa y descendiente, cuando el deseo erótico y terrenal, provocado por él, dejaba paso en la poesía a todo lo que antes se consideraba como perversión: de la ninfomanía a la necrofilia en Briusov. Tanto lo primero como lo segundo se cruzaban y se mezclaban creando la gran liturgia al Eros, en la cual las pasiones voluptuosas se asimilaban sacrilegamente con la Pasión de Cristo (la bofetada a la

oponión pública, el deseo de escandalizar con las blasfemias y cinismo fue muy característico para la estética decadente).

Sufriendo la imperfección que los rodea, los simbolistas las relacionan con el mundo urbano, convirtiéndolo en un tema poético, prácticamente dejando de lado los temas de naturaleza y la aldea rusa, tradicionales de la poesía anterior. Briusov sorprende a la ciudad, hundida en la tentación del esplendor eléctrico, deleitando con el concentrado del lujo y perversión su naturaleza infernal. Sologúb, Blok y Bely reflejan la soledad y la perdición humana en el caos apocalíptico de la ciudad moderna, que convierte, a las personas en seres estupefactos transformando sus sentidos.

El poeta escapa en búsqueda de algo diferente y exótico, a través de lo cual podría intentar distinguir los señales de la eternidad mística: huye a otras tierras (Balmont escribe libros y artículos sobre México de los aztecas, Egipto, Polinesia o a otros tiempo (Briusov dedicaba sus versos a los héroes de las Antiguas Grecia y Roma y a su mitología; Kondratiev añade la mitología del oriente antiguo, Soloviov, Ivanov, Ellis- la cristiana).

A los poetas nuevos les deprimía y obsesionaba la pérdida de la armonía interna, que llenaba el ser del hombre de su época, de la integridad utópica y ansiada, la que intentan recuperar en todos los niveles, primero en su práctica poética, y luego en su vida personal. Cada poeta crea su obra al modo y semejanza del Creador, sometiendo su libro poético bajo una jerarquía compleja y orgánica: uniendo los versos en ciclos, los ciclos en los apartados y los apartados en partes (Briusov compone su *Todos los cantos de cuatro partes*; Ivanov su *Cor ardens de cinco liros*; Blok recopila su obra en tres tomos de la poesía lírica). Un poema se va transformando en una partícula integra del libro, en su núcleo, pero puede ser comprendido tan sólo a través del ciclo entero en el cual entra, que a su vez obtiene significado como parte de toda la obra del poeta.

El ansia de conseguir la armonía hace al poeta buscar el reflejo y la unión de sus bibliografías y poesía. Las vidas personales de los creadores se consideraban como unos fragmentos del gran misterio artístico. “Fueron una serie de intentos para encontrar la aleación de la vida y la creación, una especie de la piedra filosofal del arte... en aquel momento entre la gente “el don de escribir” y “el don de vivir” se valoraba casi de la misma forma”. (Jodasevich, 2001:210).

Guiado por el deseo de transmitir la anatomía misma del sentimiento que vivía en un momento de su vida, el poeta podía menospreciar las construcciones racionalizadas a favor del orden cronológico, componiendo su libro poético a la manera de diario lírico.

Los simbolistas descubrieron el verso libre, que permitía cambiar el metro varias veces dentro de un solo verso, aunque este fuera breve- el ejemplo podría ser la *Máscara de nieve* de Blok. Para destacar una palabra concreta Bely por primera vez en poesía rusa corta la línea, colocando las palabras en forma de la escalera. Esta supuesta revolución simbolista del verso poético provocó cambios en el carácter del verso poético ruso y de alguna manera nos acercó al descubrimiento de la prosa poética (Bely).

Los libros poéticos de los poetas están llenos de sonetos (Ivanov, Briusov, Balmont), tercetos (Sologub), baladas francesas (Briusov), sextetos italianos (Balmont). ¿En qué consistiría la división de los simbolistas en menores y mayores? Los mayores, representados por Briusov y Balmont, aceptaban el significado “social” de la palabra “símbolo” y veían en el simbolismo solo una escuela literaria como una técnica poética determinada. Los menores aceptaban su significado espiritual y veían en el símbolo “una ventana hacia la eternidad” (Bely) y en el simbolismo- una visión del mundo que lleva hacia el conocimiento religioso.

Los simbolistas menores insistían en comprender la unión sagrada del ser. Como subraya M. Bajtin en *Estética de la creación verbal* el símbolo para estos poetas “no es tan solo una palabra que caracteriza la impresión del objeto, ni el objeto del alma del artista con su destino ocasional: el símbolo marca la esencia real del objeto”. (Bajtin, 2009: 12).

Según Ivanov:

queremos ser leales a la misión del arte que representa lo pequeño y lo grande, y no al revés...al simbolismo verdadero le es más propio reflejar lo terrenal y no lo celestial: no le importa la fuerza del sonido, sino el poder de la resonancia...El simbolismo ... es la afirmación de la energía extensiva de la palabra y la obra artística... Sólo profundizándose en el mundo de los fenómenos es posible alcanzar la idea. (Ivanov, 1999: 201).

El símbolo es una imagen que debe expresar a la vez toda la plenitud del sentido concreto y material de los fenómenos, así como su significado ideal, el cual se aleja de manera vertical hacia arriba y en profundidad. “Un símbolo es un símbolo verdadero sólo cuando es inabarcable en su significado” (100). Los simbolistas utilizaban varios métodos para destacar la palabra derrumbando su semántica, dándole significados nuevos:

1. La simple repetición de una palabra simple: “Que detrás de la pared, en la niebla descolorida, seco, seco, seco frío...” (Bely) a la repetición más complicada con la multiplicación: “misterio de los misterios”, “en el cielo de los cielos” a la sinonimia que pasa a la antonimia: “odiando, maldiciendo, amando...” (Blok).
2. La substantivación de los adjetivos, cuando la cualidad pasa al primer plano y el objeto al segundo. Lo abstracto desplaza lo concreto: “Sobre la locura ruidosa de la capital” (Sologub).
3. Las metáforas y las comparaciones en las cuales a menudo la imagen concreta se compara con lo abstracto: “Los deseos crecen (y se destruyen) como las casas” (Blok).
4. La poesía simbolista está llena de los oxímorones: “En la hoguera de nieve (título de un poema de Blok); “Ella era un fuego vivo hecho de nieve y vino” (Blok), “¡mi fiel amigo! Mi enemigo cruel! Mi Rey! Mi esclavo! Mi lengua natal!” (Briusov).
5. Los poetas intentan evocar el misterio original de la palabra: Bely busca el idioma antiguo de palabras naturales; Balmont inventa su alfabeto místico y a la semejanza de dios, de las vocales y consonantes, vuelve a crear el mundo como “un verso esculpido” (Balmont).

Haciendo una breve conclusión podemos decir que los poetas luchaban con los intentos de unir el comportamiento de ser humanic en el ambiente social y seguían la tendencia de la poesía rusa para la cual el humano era importante tal y como era, era importante su relación con el creador, en sus pensamientos y sentimientos, su opinión personal de la eternidad, amor, y muerte en todas sus apariciones y sentidos. Particularmente llegaron a hacer eso con más plenitud los seis poetas de siglo de plata que son V.Mayakovski, N.Gumiliov, S.Esenin, A.Blok, A.Ajmatova, I.Severianin. Ellos creían en el arte, en la fuerza de palabra. Por eso su poesía es un profundo hundir al fenómeno de la palabra y están buscando nuevos medios de auto expresión.

3.4 Acmeísmo.

Inicialmente guiados por N.Gumiliov, A.Ajmatova y O.Mandelshtam, los acmeístas soñaban con la nostalgia de una cultura universal. Los acmeístas se reunieron hacia 1909 en torno a una nueva revista, *Apollon* a la editorial Akmé (palabra tomada del griego que significca la “cima” , la “perfección”, el “momento de mayor intensidad”) y *al Taller de los Poetas*, creado por Gumiliov en 1911. El nuevo movimiento parecía en sus inicios una renovación del Simbolismo ruso, del que tomaron prestado su gusto por la cultura europea y la mitología occidental; una conciencia histórica. Sin embargo, los acmeístas se alejaban del Simbolismo en su rechazo de la metafísica, del misticismo, y de lo ambiguo, según muestra su primer gruto de guerra: “Al diablo el Simbolismo! Viva la rosa viva!”. Los acmeístas soñaban con una poesía de lo real: “sólo lo real puede convocar a lo real”, afirmaba Mandelshtam en *La mañana del Acmeísmo*.

Decía Gumiliov en 1912 que el Acmeísmo era

una escuela cuyos poetas han repudiado tanto los excesos de la juventud como la moderación senil, flácida, que esparce toda su fuerza de manera uniforme; una escuela que abraza la palabra en todas sus dimensiones- musical, pictórica e ideológica- y que exige que cada creación sea un microcosmos en sí misma (Gumiliov, 2002: 10).

Ideas que expondrá más extensamente en 1913 Gumiliov en el manifiesto poético: “El Acmeísmo y los preceptos del Simbolismo”. Otro poeta, Gorodetski, al enumerar las tendencias de la poesía rusa moderna, añadía el Adanismo como una variante del Acmeísmo, que se “esforzaba por percibir el mundo como nuevo, como Adán hizo el día de su creación”. El principal manifiesto poético acmeísta, *La mañana del Acmeísmo* fue escrito por O.Mandelshtam en 1913. Frente a los futuristas, Mandelshtam reivindica el Logos como sentido consciente de la palabra poética; considera la creación poética como construcción verbal, como arquitectura sonora. *El Taller de los Poetas* sirvió hasta 1915 como lugar de

reunión, de germinación y de publicación de las poéticas y de los poetas acmeístas. De allí surgió *Hiperborrea*, la revista de los acmeístas, así como varios volúmenes colectivos de poesía y los primeros poemarios individuales de Ajmatova y de Mandelstam, quienes llevarían la poética acmeísta hasta las creaciones verbales próximas al Cubo-Futurismo de Jlebnikov y de Maiakovski; y por otra parte a su experiencia vital tras la revolución rusa, lo que convirtió al Acmeísmo en el movimiento literario más innovador y comprometido de las vanguardias rusas.

Los acmeístas aspiraban a ser “una escuela orgánica rusa de poesía lírica”, querían crear, como lo señalaba Mandelstam en el ensayo *Sobre la naturaleza de la palabra*, “una poesía y una poética centradas en el nombre”. Esa era la libertad creadora de los acmeístas. Para ellos: “el acmeísmo no es sólo literario, es un acontecimiento social en la historia de Rusia. Con él, la poesía rusa recobra nuevas fuerzas morales”.

En 1913 publican sus primeros poemarios Maiakovski e I. Severianin. En 1914, aparecen las primeras colecciones poéticas de V. Jlebnikov *Antología poética* y de B. Pasternak *Un mellizo en las nubes*, así como *El rosario*, el segundo libro de Ajmatova, quien en 1912 había publicado *La tarde*. Los principales textos poéticos del Futurismo y del Acmeísmo se publicarían más tarde. En 1915, se edita *Una nube en pantalones* de Maiakovski; en 1917, *el Manifiesto de los Presidentes del Globo Terráqueo*; en 1921, *Ladimir*, de Jlebnikov y *Tristia* de Mandelstam; en 1922 *Mi hermana, la vida* de Pasternak. Resulta curioso que los principales textos futuristas se crearan en los años previa a la Revolución (Maiakovski) o inmediatamente posteriores a ella (Jlebnikov, Pasternak), mientras que los mejores poemas acmeístas se escribieron entre 1930 y 1937 en el caso de Mandelstam con sus *Cuadernos de Voronezh* y entre 1935 y 1960 en el caso de Ajmatova con *Requiem y Poema sin héroe*. Después de la revolución de 1917, los dos principales poetas del Simbolismo,

A.Blok y A.Bely contribuyeron a la revolución con dos poemas, *Los doce* de Blok y *Cristo resucitó* de Bely. Con la revolución socialista de 1917 empezaron a cambiar muchas cosas. Incluso la poesía también. Así, se estatalizaron las editoriales, periódicos o revistas culturales. Fue creada una Federación de Escritores Soviéticos, que adquirió tanto poder real como burocrático. Los poetas auténticos comenzaron a sufrir el terror y la misera de la época. Según escribió Jakobson en 1930, a la muerte de Maiakovski, se trataba de una

generación que malogró a sus poetas: el fusilamiento de Gumiliov, la larga agonía espiritual, los insoportables tormentos físicos y el final de Blok, las crueles privaciones y la muerte, entre inhumanos sufrimientos de Jlebnikov, los premeditados suicidios de Esenin y de Maiakovski...(30).

Pocos años después fueron desapareciendo los pocos poetas que quedaban, entre los cuales estaba Mandelstam, que decía: “Un pueblo no elige a sus poetas, como tampoco uno elige a sus padres. Un pueblo que no sabe honrar a sus poetas merece... No, no merece nada”. (23). Según Gabaldón “es ante todo uno de los mejores poetas del siglo XX. Es un clásico en el más alto sentido de la palabra”. Para Mandelstam, “el aire del verso es lo imprevisto. Si uno se dirige a lo conocido, sólo puede expresar lo conocido”. (23). Mandelstam concibe la creación como construcción y la literatura como construcción verbal, arquitectura de la palabra. Para él construir significa “luchar contra el vacío, hipnotizar las transparencias”.

3.5 Después del Siglo de Plata.

La segunda mitad de siglo XX tuvo su desarrollo lógico con la aparición de tales genios literarios como Brodsky, Ajmadullina y etc. Medios- finales de siglo XX para la poesía rusa llegaron a ser no sólo el tiempo del renacimiento, sino el tiempo de prosperidad literaria. Con la aparición de nuevos brillantes poetas, se aumenta el interés hacia los poemas. Aparecen múltiples tardes de poesía que tienen lugar en la sala de Luzhniki, el museo Politécnico en Moscú, salas teatrales de Leningrado y en otras ciudades de país. Tales tardes siempre reúnen mucha cantidad de lectores. Salían a la luz nuevas antologías de poemas cuyas ventas eran

bastante fructíferas. En las revistas se aumentaba el espacio que ocupaban para los poemas. En esta época ha sido fundado *El día de poesía* que tenía una gran popularidad.

La poesía de 1960 salía de las estampas ideológicas, adquiría una crítica, realizaba los descubrimientos artísticos. En aquel tiempo lo esencial en la poesía eran los valores del hombre, su identidad irrepetible. Todos los éxitos de la ciencia y técnica influyeron a la conciencia social. Por lo tanto, los poetas no pudieron pasar este tema:

se estima la física
a lírica está en el redil (Slutsky, 2005: 120).

El rol principal en rebeldía poética de aquel tiempo pertenecía a los jóvenes. Los contemporáneos en la poesía destacaban dos ramos. Unos, siguiendo las tradiciones de Mayakovsky, habían empezado a dar los discursos en público (R.Rozhdestvensky, B.Ajmadullina, E.Evtushenko, A.Voznesensky y etc.). El segundo ramo, heredando las tradiciones filosóficas y de paisaje de la lírica, seguía una poesía silenciosa (Rubtsov, Sokolov, Smeliakov).

En 1950 aparece y posteriormente obtiene una amplia popularidad de género la canción de autor- B.Okudzhava, J.Vizbor, V.Vysotski. Se renace la poesía vanguardista a pesar de su escasa publicación. A.Voznesenski- es uno de los poetas de la segunda mitad de siglo XX. Los temas de sus poemas son precisos: Moscú y California, Nueva York y estrellas encima de Mijailovski. “Estoy en Shushensky” y “Cuando escribí a Viazemsky” son los poemas donde con más claridad podemos ver este traslado en los tiempos y espacios que era muy característico sólo para nuestros contemporáneos. Voznesensky era el poeta filósofo de un pensamiento tenso. Su conocimiento de arquitectura y pintura hizo que el poeta se interesara por la forma de poemas. De allí viene la fila alineada, precisión de epítetos y otros tropos, la musicalidad de sus poemas:

¡La sombra glorificada!
¿De qué grita con desgarro
La lámina- abierta en la decena
Como el blanco. (2000: 13).

El poeta sufre por el hombre, detesta la injusticia. Pero no sólo lo desagrada la situación, el poeta también quiere tener su propia palabra, quiere opinar: “Todos los procesos son reaccionarios, si el hombre se destruye” (32). Lo importante en su vida era Patria: “Rusia,

querida mía. Con ella no bromean. Todos tus dolores- me atravesaron con el dolor”. (24). Otro representante es E.Evtushenko. El poeta publicista. A este poeta le interesaban los problemas de contemporaneidad: problemas políticos, sociales, morales:

Mi poesía, como la Cenicienta,
Al olvidar de sí misma,
Lava diario desde la madrugada
La ropa sucia de la época (Evtushenko, 2011: 30).

En el centro de atención de sus poemas está América y Vietnam, Italia y Siria, lucha por el mundo y sus viajes. El poeta con su propio cuerpo siente y pasa por la vida trágica de siglo XX. Su unión de la lírica con el publicismo le dio una popularidad a mediados- finales de siglo XX. El poeta es muy concreto en sus poemas:

La maldición del siglo es la prisa,
Y el hombre, limpiando el sudor,
Corre por la vida, como el peón
Al llegar intencionalmente al mundo donde falta el tiempo (35).

El género principal en la poesía de la segunda mitad de siglo XX fue la lírica civil, filosófica, amorosa y de paisaje. La actualidad, la diversidad de los poetas, el alto nivel de escritura son los caracteres de la poesía rusa de aquella época.

CAPÍTULO IV. ESPECIFICIDADES POÉTICAS RUSAS Y MEXICANAS

4.1 La revolución en V.Mayakovsky y G.Arzubide.

V.Mayakovsky es contemporáneo moscovita. Llegó a la poesía desde la pintura.

Mayakovsky llegó a los versos también desde la Revolución, desde la actividad revolucionaria. A los dieciséis años ya estaba en la prisión. Su padre era guardia forestal y solía llevarlo en sus rondas a caballo por el distrito. El trato íntimo con los campesinos, el conocimiento de sus problemas y de las injusticias que tenían que soportar, desarrolló en el

niño sensible y apasionado que era entonces Maiakovski, un desgarrado amor por el pueblo, que llegará a convertirse en la nota dominante de la sinfonía multicolor de sus futuras composiciones literarias. Su militancia en el Partido Bolchevique le causó numerosos problemas con las autoridades de Moscú, donde su familia se había trasladado. Militante bolchevique, a los 13 años lo detienen por primera vez acusado de formar parte de la imprenta clandestina del Partido Comunista. Luego, será detenido otras dos veces, la última en 1909 por organizar una fuga de mujeres encarceladas, por lo que cumple un año de prisión: tenía 17 años. En 1911 se unió a los primeros futuristas y participó en la redacción del primer manifiesto futurista ruso. Su odio visceral al universo burgués y su combativo espíritu revolucionario se reflejan ya en sus primeras obras: *La bofetada a gusto del público* y la tragedia *Vladimir Maiakovski* (1913). En 1915 publicó el libro de poemas *La nube con pantalón* y un año después, *La flauta-columna vertebral*. Del mismo año que la Revolución Rusa son las premoniciones de *El hombre* (1917), en la que colaboró redactando eslóganes revolucionarios. A partir de 1923 y hasta 1928 trató de congregar en torno a la revista *Lef*, fundada por él, a toda la vanguardia artística soviética, a pesar de las críticas crecientes de los estamentos del nuevo orden. Exaltación de la figura de Lenin es el poema *V. I. Lenin* (1923-1924), y los éxitos de la URSS son cantados por el poeta en obras como *Octubre* (1927) y *¡Bien!* (1927). También criticó el creciente aparato burocrático soviético con comedias como *La chinche* (1929) y *El baño*, que estuvieron precedidas en 1922 por *Los sedentes*. Problemas políticos y personales, agravados por el fracaso de sus obras, podrían ser los motivos que explicarían su suicidio, pese a que no tardó en ser reconocido por su valor literario como el fundador de la poesía soviética.

El 14 de abril de 1930, a las 10:15 de la mañana Vladimir Maiakovski se pegó un tiro en el callejón de Lubianski con el revólver que le había servido doce años antes para su papel en la película "No nací para el dinero"

Contínuamente perseguido por la burocracia revolucionaria, el 9 de marzo de 1930 el diario *Pravda* realiza una dura crítica titulada "*Sobre los caprichos del izquierdismo*" en contra de su obra teatral *Los Baños*. Decía:

la intelectualidad pequeño-burguesa revolucionaria, que se unió al proletariado cuando ya se había definido y establecido firmemente su victoria, comienza a sentirse la sal de la tierra. Desconectada del pasado proletario, de su tradición de lucha, la intelectualidad tiende a considerarse como más a la izquierda, más revolucionaria que el proletariado mismo. No cabe duda de que oímos una falsa nota izquierdista en Mayakovsky.

“Yo soy poeta. Creo que en esto reside todo mi interés”. Así comienza “*Yo mismo*”, la autobiografía de Mayakovsky. Esa afirmación, que al parecer podría resultar tan sencilla, es mucho más compleja de lo que se podría pensar. Pues la idea de “poeta” que se desprende de Mayakovsky es absolutamente revolucionaria, porque crea una poesía inédita que le permite cumplir funcionalmente con ese rol. No basta con hablar sobre la revolución, más importante es crear una forma revolucionaria que podría dar verdadero vigor a sus temas.

Su poesía renueva las formas de la tradición, as reinventa por medio de conciencia técnica de sus materiales, para crear así un estilo que, como dice Bowra, “es apropiado para la rebelión y la queja y perfectamente apto para expresar estados de ánimo que no encajaban en la manera de un estilo más convencional” (Bowra, 2001: 73)..

Con él no sólo nace una poesía nueva, sino también un nuevo estatuto del poeta, una nueva función y posición de éste ante la sociedad y la historia: el poeta retoma el rol público que tan caro era a los poetas clásicos, haciendo de su individualidad una expresión social. Desde la tribuna el poeta hace comentarios, satíricos a veces, acerca de la vida política de su país y educa para enderezar el camino de la revolución.

Al recibir la revolución de Octubre, Mayakovsky definió su posición: “Mi revolución. Fui a Smolnyi. Trabaje en todo lo que pude”. El poeta se aspiraba por pensar estéticamente “los

hechos increíbles” de nueva realidad socialista. Antes de Octubre Mayakovsky no ha tenido una perspectiva social exacta. Algunas dogmas del grupo futurista destacaban las particularidades de forma de sus poemas ya sistema de sus puntos de vista socio estéticos. Después de la Revolución la poesía de Mayakovsky obtiene nuevo color socio estético, demostrado con la lucha por los ideales del comunismo (tanto en el plan positivo como en el plan satírico). Eso mismo ha sido demostrado en la obra “Misteria-buff” (1918) con una imagen heroica, satírica y épica de nuestra época”, primera obra soviética acerca del tema moderno. Constatando la grandeza y heroísmo de gente simple, Mayakovsky descubría la debilidad artística de la burguesía. Construir el arca de nuevo mundo podían sólo “no limpios” con su limpieza moral y su solidaridad de clase. En “*Marcha izquierdista*” (1918) en un peculiar himno a la fuerza de proletario y claridad de objetivo, el poeta llamaba a luchar con los enemigos de la revolución. Pero la gama estética de Mayakovsky era colorida: en el poema “*El buen trato hacia los caballos*” (1918) el poeta salía con el discurso por el enriquecimiento de emociones de nuevo hombre que debe tener el acceso a lástima a todos vivo, a todo indefenso.

Tanto como M.Gorki, Mayakovsky se encontraba a principios de leninismo. En el poema “*Vladimir Iliuch Lenin*” (1924) la actividad de líder de la revolución proletaria artísticamente ha sido creada en un ancho plan histórico. Mayakovsky sabía el gran significado que tenía la personalidad de Lenin- “del hombre más humano”, “organizador de la victoria” del proletario. El poema es el himno hacia “la clase atacada”, al proletario y su partido. Sintiendo el “soldado en una fila de millones de personas, Mayakovsky veía la aspiración hacia el futuro comunista como criterio de toda la actividad, incluso poética.” El gran sentimiento llamado la clase era la principal fuerza de la poesía de Mayakovsky de tiempo soviético.

El suicidio de su gran amigo, S.Esenin, le permite a ver el mundo de diferente manera. El poeta escribe el poema “*A Serguei Esenin*” donde sintetiza de mejor manera sus invenciones rítmicas, su consciencia e individualismo revolucionario y la función social de su poesía. Al morir Esenin no disponía de tinta, antes de morir se abre las venas para escribirle una carta con su propia sangre a un amigo:

Hasta pronto, amigo mío, sin gestos ni palabras,
No te entristezcas, ni frunzas el ceño.
En esta vida morir no es nada nuevo,
Y vivir, por supuesto, tampoco lo es (Mayakovsky, 1968: 73).

En los dos últimos versos del poema de Esenin Mayakovsky ve una verdadera amenaza al ánimo revolucionario de las masas y los escritores del país. Es que el suicidio de Esenin se había convertido en un símbolo de la impotencia de una generación. Su muerte lo conmueve a escribir un poema:

Usted se ha ido, como dicen, al otro mundo.
Que vacío, vuela usted hacia incrustarse en las estrellas.
Ya no hay anticipos, ni dineros, ni tabernas.
La pura sobriedad! (32).

El método compositivo de Mayakovski es complejo y está revelado en gran parte en su artículo “*Cómo hacer versos*”. En él explica los pasos que siguió para escribir los versos de su poema a Esenin. En un principio el poema fue sólo un proyecto rítmico.

Dice el poeta:

Camino, agitando los brazos y murmurando, de una manera casi inarticulada, unas veces acortando el paso para no interrumpir el rumor, otras musto más rápidamente, a ritmo de marcha. Así se va desarrollando el ritmo, base de toda obra poética, que la recorre como un rumor. Poco a poco, de este rumor se van extrayendo las palabras (80).

Mayakovsky reformó el poema ruso. El nuevo tipo de personaje lírico con su ánimo revolucionario hacia la realidad formó nueva poética de máxima expresividad: todo el sistema de los recursos retóricos del poeta están dirigidos hacia la expresividad dramática de los

pensamientos y sentimientos del héroe lírico. Eso mismo se ve en el sistema de los signos gráficos: máxima expresividad se transmite mediante los cambios en el marco de la ortografía tradicional y puntuación, y mediante la introducción de nuevos métodos de la fijación gráfica del texto- “stolbik” (tabla) , y desde el 1923 – “la escalera”, que refleja la pausa.. su aspiración por la máxima expresión de su poema pasa por diferentes líneas: léxico y fraseología, rítmica, entonación, rimas.

Mayakovsky- el poeta innovador, que abrió “las nuevas posibilidades de reacción de poesía con la vida” (Metchenko, 1964-5), el fundamento del cual es la reconstrucción activa de la realidad hacia el ideal comunista. Concluyendo, podemos decir que sus primeros discursos han sido dirigidos contra la moral burguesa y los gustos, y contra el arte viejo que les servía. El poeta joven que apenas empezaba su trayectoria artística de manera activa desarrollaba el motivo de urbanización de hombre moderno. En sus poemas podemos percibir la rebeldía y el optimismo artístico de la juventud, la búsqueda insistente de nuevas formas.

El conflicto principal de su poesía juvenil se puede definir como el conflicto social. Su personaje lírico niega el mundo burgués en todos sus principales apariciones tanto sociales como domésticas, una sensación filosófica de su soledad y al mismo tiempo el sentimiento muy destacado de cercanía con la gente que sufre y su preparación para compartir su sufrimiento. El poeta ve y con la ira desenmascara a sus enemigos que eran muchos, por lo tanto a ellos les dedica “los himnos” sarcásticos publicados en la revista “Novyi Satiricon”. Tales himnos como “*el Himno al juez*”, “*Himno al científico*”, “*Himno al crítico*”, “*Himno a la comida*” de 1915. “Himnos” es la demostración de fealdad social, moral y estética del mundo burgués. En las imágenes satíricas de Mayakovsky se siente el deslumbramiento pero en comparación de la conducta escandalosa comercial de los futuristas, él persigue el objetivo de revelación social. Toda este odio a la burguesía está acompañado no raramente con los detalles naturalistas, no estetización de los valores tradicionales, que captura hasta la naturaleza. Tales imágenes se motivaban por un lado por el reto de la burguesía con las definiciones pervertidas de la belleza, por otro lado, con la protesta contra la deshumanización de las relaciones humanas en la sociedad capitalista. Ya en la poesía temprana de Mayakovsky podemos ver no sólo la particularidad de su percepción artística del mundo, sino su punto de vista hacia los

movimientos y grupos literarios. Él poeta contrape al misticismo simbólico, a otros mundos simbólicos el mundo real de las cosas, del hombre vivo. Muchos poemas suyos y discursos están llenos de una polémica contra los acmeístas.

La revolución ha sido recibida por Mayakovsky como una tormenta grande:

La Revolución de Octubre le dio a Mayakovsky la tarea bajo sus fuerzas... Mayakovsky creció en una identidad enorme, elevándose junto con las masas a la tormenta revolucionaria de Octubre (Pertsov, 1976: 406).

Lo que domina en la poesía del poeta es énfasis de la aprobación. Aprobación de la revolución como fuerza, que une al poeta con el mundo, que lleva al mundo la justicia y la verdad, humanidad y la belleza. Ya en sus primeros años el poeta se demuestra mediante su poema “Revolución. Crónica poética” (1917) en el cual la descripción crónica se acerca con la hipérbole de los sufrimientos subjetivos. Posteriormente sus búsquedas artísticas se desarrollan en diferentes direcciones, pero su principal atención se dirige a la creación de poesía épica como el medio de comprensión de tamaño global histórico de la revolución y al desarrollo de la forma de agitación y de lema de la lírica. La imagen del personaje lírico en sus poemas de post octubre se fusiona con la corriente de la revolución. El “yo” del poeta se convierte en la célula de una fuerza general “Nosotros”:

Мы развиваем второго потопа
Перемоеммировгорода. (170).
Nosotros desarrollamos la segunda inundación
Volveremos a lavar las ciudades de los mundos (170).

Así es como empieza el poema “*Nuestra marcha*” escrita después de la revolución de Octubre. En 1918 Mayakovski crea una obra maestra de la poesía revolucionaria- “Marcha izquierdista”, en el cual suena un discurso de mitin de la época y los ritmos de la marcha de las colonias revolucionarias que concentraba la atmósfera de la revolución.

Las primeras dos grandes obras épicas, escritas después de la revolución fueron “*Misteria Buff*” (1920-1921) y “*150 000 000*” (1920), que testimonian sobre las búsquedas insistentes de nuevos principios del reflejo artístico de la realidad revolucionaria.

La inclinación de Germán List Arzubide por la literatura se manifiesta muy temprano, y ya antes de que cumpliera los diez años lee las obras de los destacados escritores de su madre. El propio autor dice:

Aprendí a leer muy pronto, me enamoré de la literatura y he vivido en la literatura. Mi madre adoraba la poesía, tenía cuadernos donde había copiado los mejores versos que había leído, así me aprendí de memoria muchos poemas de Antonio Plaza, Manuel Acuña y otros poetas. (Camargo Breña, 1989: 1-3).

Iba a la escuela primaria en su ciudad natal, después en 1915 se titula en la Escuela Normal del Estado de Puebla, continuando posteriormente su preparación en el antiguo Colegio del Estado donde pretendía ser abogado. Sin embargo, su estrecho contacto con la realidad lo hacen abandonar los estudios. El poeta conoció su primera revolución teniendo doce años. El acontecimiento lo había sorprendido de tal manera que logró influir a lo largo de su vida. Durante la revolución se incorporó al batallón de obreros y campesinos carrancistas Paz y Trabajo, en 1913, bajo el mando del coronel Gabriel Rejano, del que fue secretario. Así como nos lo cuenta:

En 1913, yo estaba todavía en la escuela. Todo sucedió tan rápido que podría decirse que nos sorprendió a todos. Estábamos expectantes ante lo que sucedía. En aquellos días, un profesor mío, Gabriel Rejano, que había sido un seguidor de Madero, se levantó en armas de nuevo. Después de que Carranza se separara de Pancho Villa y los otros revolucionarios, Rejano fue a Veracruz con todas sus tropas. (...) Después, mi profesor se hizo coronel de Carranza y me pidió que fuera su secretario personal (Anders, 1987:17).

Así fue como el poeta llegó a la ciudad de México teniendo 17 años.

En 1920, acompañó a Carranza hasta la estación de Aljibes, Puebla, donde por falta de transporte tuvieron que separarse. List fue detenido en la misma estación. En 1921 retorna a la ciudad de Puebla pero no continua los estudios porque se le había cambiado la visión del mundo por la revolución. Allí es cuando el poeta empieza a ser el periodista. Funda las revistas *Vincit*, dedicada al conocimiento y difusión de las ideas modernistas, y *Ser*, en una línea más de acercamiento al parnasianismo y al simbolismo. Es en esta revista donde ya se reflejan los intentos de alejarse del posmodernismo decadente y donde se vislumbra las

posibilidades de una renovación literaria que pudiera abrir nuevos caminos en la poesía mexicana. En sus páginas el poeta intenta recoger los textos y los manifiestos que expresaran una sensibilidad acorde a la suya. Esa búsqueda lo que le lleva a encontrarse con el primer manifiesto de poesía vanguardista, Actual №1, de Manuel Maples Arce. Arzubide confiesa que se sintió “en seguida identificado con los textos de Maples”. Rápidamente, el manifiesto de Maples Arce envuena repercusión en un gran número de artistas que consideran que ha llegado la hora de unirse para emprender de forma conjunta la renovación artística de México. Germán List se da cuenta de esto y por lo tanto junto con Manuel Aguillón Guzmán y Salvador Gallardo preparan un encuentro en Puebla con Maples Arce, desde donde sale el Manifiesto Num. 2, en enero de 1923. El manifiesto num.2 causa un escándalo en toda Puebla. En 1923 Arzubide publica su primer libro de poesía llamado Esquina en donde recoge los postulados vanguardistas que los estridentistas habían promulgado en los manifiestos. Al mismo tiempo que milita activamente en las filas del estridentismo, despliega un labor como político, maestro y periodista. Era secretario particular de Vicente Lombardo Toledano, cuando éste se encarga de la gobernación interina del Estado de Puebla. En ese mismo año publica el libro Mueran los gachupines, escrito en prosa como crítica contra la explotación que los españoles hicieron del pueblo mexicano desde la conquista.

En 1926 junto con todo el grupo estridentista establece su domicilio en Xalapa e inicia su tarea como maestro de literatura en la Escuela Normal y en la Preparatoria. Allí es donde bajo el apoyo del gobernador dirige la revista Horizonte. En 1927 sale su primer libro escrito sobre el caudillo del Sur. Publica también su libro El movimiento estridentista, en el que se relata la historia del movimiento desde sus orígenes, y el libro de poesía El viajero en el vértice.

Funda las revistas *Vincit*, dedicada al conocimiento y difusión de las ideas modernistas, y *Ser-*sobre parnasianismo y el simbolismo.

Germán List trata de recoger los textos y los manifiestos que acorden con su punto de vista. Es así como se conoce con Manuel Maples Arce y su manifiesto Actual Num.1

En 1927 escribe Exaltación de Zapata, el primer libro sobre el caudillo del Sur, y que cuenta con 8 ediciones. Publica El movimiento estridentista y El viajero en el vértice.

En su libro el poeta dice:

Hora de las “botas siete leguas” y el “caballo con alas”, te perfumas con gasolina y sabes la locura del sol. Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe las teorías de la gravedad; somos ya

Estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz (39).

En 1930 tiene honor de ir a la URSS por unos meses. En sus memorias el poeta recuerda sobre el viaje y V. Mayakovsky: “Me llevaron a visitar el lugar donde él se quitó la vida (ahora convertido en una especie de museo) y allí tradujeron un poema mío dedicado a su memoria”.

camarada y amigo:
Desde la tarde aquella
Que nos dimos la mano en Nueva York
Y en que prometimos
Hallarnos otra vez en Moscú
Han pasado años.

Yo fui a la URSS para verte de nuevo
Pero tú andabas lejos
Y tu mano bruscamente se heló
Aquella tarde en Mayo
En que fuiste al fin
“La nube en Pantalones”
Que fue a buscar a la eternidad para siempre tuya
A Alejandro Pushkin y a Sergio Esenin
A quienes tanto amabas.

.....
Camarada Maiakovsky
Todavía falta mucho tiempo
Para que esta guerra dé fin.
Pero desde hoy te aseguro,
Que el pueblo del mundo
No perderá la guerra
Y no la perderá por la lección
Que le ha dado tu patria (Arzubide, 1999: 120).

Véamos uno de los poemas de Arzubide Paletas-chicles:

Esta canción no está en los fonógrafos
Alemania y Francia
Se disputan el campeonato de resistencia
Se declaran artículos de primera necesidad
Los tontos
Noticia de última hora
Era soltero el invento del cinematógrafo (100).

El poema se refiere a lo ordinario, a lo insignificante que tiene el hombre en su vida. Comienza el poema con “Esta canción...” Con esto está diciendo que esta canción no es para los gustos finos, es algo para lo cotidiano. Hace mención a la guerra y convierte este evento

terrible en algo común como un campeonato de resistencia entre dos naciones, reduciéndolo a un acto cotidiano e insignificante como son muchos de los actos humanos.

Ortiz de Montellano advertía que:

El tema de la Revolución Mexicana presenta interesantes, ilimitados aspectos. La juventud mexicana dedicada a la literatura, la oratoria, no importa el derrotero de sus afirmaciones, es de origen revolucionaria, porque las normas que señalan su desarrollo vital nacieron y se moldearon dentro del ambiente nuevo de México. Nuestros actos, ideas y sentimientos siguen, fatalmente, las nuevas corrientes de la vida nacional (9).

El tema urbano, sin duda, era de los temas principales:

Un discurso de Wagner
Es bajo la batuta del
ALTO-Y-ADELANTE

La calle se ha venido toda tras de nosotros
Y la sonrisa aquella se voló de mis manos.
El sol te ha desnudado.
La ciencia se perfuma de malas intenciones
Y al margen de la moda
Se ha musicado el tráfico (“Esquina”, 26).

“Precisamente porque nuestra vida se hizo emoción, pudimos aportar a la poesía la imagen de nuestra vida nacional, el canto maravilloso de la multitud, de la lucha revolucionaria, del combate y del esfuerzo, sin caer en el fácil organilo de la descripción o en la burda falsificación folclórica”.

Contra los académicos la mañana
Se ha levantado en armas
Y reparte protestas en los programas. (“Esquina”).

Y es inútil escribir novelas
Ya no está de moda
Aprender a leer en las escuelas. (“Cinemática”).

CHARLOT
Último dios
Creador
De sueños nuevos
Puedes al fin reír
El tiempo es nuestro (“Canto del vagabundo”).

En el Canto V List muestra nuevamente una consciencia de que el arte, la vida tiene que renovarse continuamente, consciente de que todo lo revolucionario no debe perpetuarse, y afirma una necesidad espiritual:

Dejad pasar ese clamor\ de pueblo\ que marchan\ atropellados\ por las pasadas dinastias\ porque\ la dulzura del pollen\ es la felicidad de la llanura (87).

Los periódicos pagados
Callan el asesinato de los perros (86).

En *Canto del hombre errante* se ve claramente la imagen de la revolución, no tanto mexicana, sino una visión general:

Atropellando
La distancia
Llévame a Leningrado
A recoger el sueño
De Alejandra Odinsova
Virgen de la
Superestructura

Que cosió
En el incendio
De las barricadas
El overol audaz
De nuestros hijos
Alimentados
Con ciegas palabras... (“Canto del vagabundo”).

¿Hacia dónde marcharán las palabras
Que han desgastado las arengas?... (“Autorretrato”).

También hay momentos para la esperanza, para la reivindicación de una revolución permanente:

OTROS VENDRÁN
DESPUÉS DE NUESTRO ASCENSO
A LA MAGISTRATURA
DEL RECUERDO
Y dirán las nomenclaturas
Que han de herir
Con renovado brío
Los baldíos horizontes
Donde se apagarán
Los mundos nuevos... (“IX”).

La vinculación del movimiento estridentista a la revolución no se materializó significativamente mediante la elaboración de una poesía de carácter revolucionario, sino mediante una estética renovadora, nueva en el panorama. Arqueles Vela: “Somos los que dimos un sentido estético a la revolución mexicana”. Puede decirse que los estridentistas en general se negaron en sus poemas a ser utilizados como instrumento de propaganda. Comprendieron que la revolución poseía también un campo emocional, que debía ser explotado en beneficio de la literatura mexicana, y por ello, se negaron a formar parte del grupo que entendieron que la literatura debía estar al servicio de la revolución.

En 1925 el poeta publica *Plebe* (Poemas de rebeldía), donde sí podemos ver el carácter propagandista del realismo socialista. El libro se consiste de 12 poemas que encarnan otros casi tantos retratos del mundo social de la época con una visión real del mundo: “manos obreras”, “los vampiros” (el abogado), “el escribiente” (la clase media baja), “ladrón” (los delincuentes), “Aurora roja” (los mártires de la revolución), “La siega” (los campesinos). El libro está lleno de temas sobre el asesinato político y el anticapitalismo.

El poema “*La bandera*” con el título tan nacionalista, pero antinacionalista por dentro:

Y si violaste, no te asombre
Tu crueldad tosa e impura,
Has sido cruel ¡más eres hombre!
¿Podía decir lo mismo el cura? (100).

Los temas urbanos están unidos con los temas revolucionarios en la poética de Arzubide. Así en el poema “Aurora roja” lo urbano se presenta como un ámbito de la revolución:

Tiñe de rojo las ciudades;
Toda la sangre que ellos quieran
Llueva sobre del horizonte empurpurado;
Y ese rojo caudal arrastre las maldades,
Y que en tus manos para siempre mueran
Todas las miserias que incubó el pasado (46).

En “Canción de los días inciertos” List se decanta por una visión decepcionada de la ciudad: El árbol\ de la noche\ déjà caer\ su frutos\ de infinito\ sobre los\ horizontes\ extasiados.\ En las tinieblas\ bárbaras\ viven encadenados\ altivos arcoiris (39).

4.2 La música y la poesía en B.Pasternak y C.Pellicer

La música en la poesía de los simbolistas tiene un significado metafórico y rítmico. Los simbolistas tenían una asociación denominada “el grupo musical”, parte del cual formaban Balmont, Ivanov y Baltrushaitis. Otros como Briusov, Belyi y Blok habían organizado un grupo llamado “poco musical”. Está claro que era su manera de ironizar. La música significaba mucho para ellos, en particular, para Balmont. Leonid Sabaneev en sus memorias escribe:

Balmont sentía perfectamente y profundamente la música. Eso no se encuentra tan a menudo entre los poetas. La música de Scriabin también la había sentido. Pienso que él adivinó lo más importante en ella, que es el parentesco indudable con su propia poesía. (Sabaneev, 2004: 64).

A Balmont y a Scriabin los unía una gran amistad, además eran “buscadores de nuevas combinaciones sonoras”. Al ver tocar piano a Scriabin, Balmont dice: “Él besa los sonidos con los dedos”. (Balmont, 1999: 32). Esta comparación de manera muy fina logra transmitir toda la naturaleza erótica del juego de Scriabin.

Este grupo de poetas desarrolló su teoría. Creían que la música fusionada con la vida y la religión da el resultado buscado: los poemas armónicos capaces de realizar el papel de mesías.

La música es una idea que une corazones. Bajo la palabra música no hay que entender la melodía literal sino lo que está en una armonía constante con el alma humano. Ahora está claro por qué el otro grupo se llamaba “poco musical”. Para Blok, Briusov y Belyi la idea esencial giraba en torno al amor religioso dedicado a Rusia. La música para ellos servía de fondo, y no como el eslabón faltante. La alta atención a la forma sonora del poema, la musicalidad increíble de los poetas simbolistas del “grupo musical” dieron a la poesía rusa una serie de buenos poemas. Los poemas más destacados de Balmont son “Juncos”, “Angustia”, de Ivanov “Pilotos de las estrellas”, “Hombre” y otros poemas de tema antiguo. Es sabido que hasta en las tardes en la casa de Scriabin V.Ivanov sorprendía a todos con sus discursos acerca de la música. En uno de los poemas, Ivanov exclama:

Oh Música! En la nostalgia de la despedida terrenal,
Atraes a los sueños mágicos,
más viva que tus hermanas,

El destino misterioso une los sonidos sordos.... (Ivanov, 1994: 61) ⁴

A partir de estas estrofas podemos entender el nivel de comprensión y significación de la música para los poetas simbolistas como una de las más altas formas del arte.

El diálogo entre B.Pasternak y el simbolismo permite la posibilidad de ver la relación de futurismo y simbolismo. El poeta determinó su fuente de escritura en el simbolismo pública y conscientemente en “Diploma de guardia”, en el cual Pasternak “intentaba no ser interesante, sino exacto”. Existían diferentes razones. Primero, por la relación con la música y Scriabin (aunque la música y Scriabin eran parte de la consciencia simbolista).

Música la despedida con la cual yo sólo aplazaba ya se entrelazaba en mí con la literatura. La profundidad y la belleza de Belyi y Blok no podían no haber sido descubiertas por mí. (Pasternak, 1989: 64).

Por otro lado la música se entrelazaba con la poesía también en Carlos Pellicer. La poética de Pellicer se ha centrado en los aspectos de sonido y color. Al respecto dijo a Emmanuel Carballo: “Siempre he creído que la música es la expresión más importante de la poesía. Vienen después, en orden decreciente, la pintura y la palabra”. (Forster, 1969: 684). “Carlos Pellicer nos ofrecía una nueva música verbal...Poesía musical, donde los ritmos se sumergen en nosotros con una suave o violenta cadencia...” (Leiva, 1959: 91).

Y advierte Mónica Mansour que

la palabra tiene sonido y acentos y en combinaciones particulares produce música, melodía y ritmo...Pellicer puede escribir poemas- partituras...como “Melodía en fa”, “Szhерzo”, “Concierto breve”, etc. (Mansour, 1979: 7-8).

Es claro que toda la obra poética es auditivamente un conjunto de sonidos de los cuales emana el significado (Wellek y Wawenm 1966: 89). La coincidencia en lo sonoro explicaría el acercamiento inicial entre poesía y música; lo accesorio del sonido en poesía, conduciría a su gradual alejamiento. (Moreno, 1962).

En la poesía de Pellicer todo habla de la forma. Pero no es la forma de la primera impresión la que nos comunica el poeta, sino la forma que da vida materializando la naturaleza. A través de

⁴ О, Музыка! В тоске земной разлуки,/Живей сестер влечешь ты к дивным снам:/И тайный рок связал немые звуки...// («Кормчие звезд») (Ivanov, 1994: 61).

su poesía se mueven infinitas melodías: pues no otra cosa sino música podemos percibir en sus poemas. La relación de Pellicer con el paisaje y la Patria hacen pensar en la veracidad de aquellos que han considerado que el poeta fusiona el concepto de Patria y paisaje, al punto que la Nación se encuentra encarnada para él en la Naturaleza.

Regresando a Pasternak no hay que olvidar que el poeta amaba las preguntas retóricas y sus propias contestaciones: “¿Cómo era el arte? Era un arte joven de Scriabin, Blok, Komissarzhevsky, Belyi- progresista y cautivador”. (Pasternak, 1999: 75).

Para la generación de Pasternak el arte de los años 1900 era el aire que respiraban. En el ensayo “Gente y sus visiones” (escrito en 1956) el poeta muchas veces regresa al pensamiento de su pasado. El simbolismo y el futurismo eran uno de los temas predominantes en sus memorias autobiográficas y en las cartas. Dice el poeta:

Según mi opinión, los descubrimientos más increíbles han sido producidos cuando el contenido que llena al pintor no le dejaba tiempo para pensar y teniendo prisa él decía su nueva palabra en vieja lengua, sin entender, si era lo viejo o lo nuevo (Pasternak, 1999: 77).

Así es como creaba Skriabin, según Pasternak.

En la elección de tema e imagen rítmica Pasternak de 1910 a veces toma las imágenes de la poesía que eran populares en aquellos años. Así en la primera estrofa de poema "*Опять весна в висках стучится*" ("*Opiat vesna v viskaj stuchitsya*", "*Otra vez la primavera toca las sienas*") se puede proseguir la influencia de Briusov. Aunque la construcción de "opiat" (otra vez) al inicio de la estrofa indudablemente existía anteriormente: Pushkin ("опять увенчаны мы славой", "опять я ваш, о юные друзья!..." ("otra vez estamos coronados con la gloria", "otra vez yo soy suyo, oh jóvenes amigos!..."), Lermontov ("опять, народные витии..." – "otra vez, los tribunos populares"), Tiutchev ("Опять стою я над Невой"- "otra vez estoy encima de la Neva"). Pero esta anáfora ha sido actualizada oficialmente por Briusov, que tiene aproximadamente 23 poemas, que empiezan con "opiat". En 1922 este último escribirá el poema "Duende" donde se mostrarán las posibilidades de repetición de cuatro veces de "opiat"

Otra y otra y otra y otra vez
Sobre lo pasado, lo anterior, lo antiguo, lo viejo,
Lo cantado hace treinta, veinte, diez, cinco años
Ah, quizás en molde.⁵

⁵ “Опять, опять, опять, опять/О прошлом, прежнем, давнем, старом,/Лет тридцать, двадцать, десять, пять/Отпетом, ах! Быть может, даром!!!” (Брюсов, 1990: 405).

Véamos las estrofas de Pasternak y Briusov:

Otra vez la primavera. El círculo conocido
Está cerrado- una vez más!
Y otra vez es verde el campo primaveral
En el rocío- la hora de la tarde.⁶

Otra vez la primavera toca las sienes,
La nieve está quemada por la tierra,
La tarde desierto, borrado por un ave,
Calmada gotea desde la altura.⁷

Pasternak admiraba a Scriabin y su concepto de poesía, escribía sobre las melodías de éste las cuales,

al mezclarse con las lágrimas, se derraman directamente por su nervio hacia el corazón y ustedes no lloran porque se sienten tristes, sino porque el camino hacia usted ha sido descubierto de manera tan inteligente y correcta (249).

Todo está en el contacto espiritual establecido con la música. Las lágrimas, entonces, son señal y testimonio de la comprensión de lo que el poeta alguna vez llamó "divino".

En la infancia Pasternak había decidido dedicarse a la composición musical. Se preparó para este acontecimiento seis años (1903-1909) y además tenía que terminar el programa de conservatoria en verano de 1911. Su amor hacia la poesía hizo que en 1909 rechazara la profesión de compositor. Posteriormente el poeta quedó más unido con el mundo de la música instrumental, principalmente con el piano y la sinfonía.

Como Skriabin, Pasternak intentó encontrar una especie de fusión en las artes en la cual la música desempeñaba un papel especial. La descripción que hace de la búsqueda artística de Scriabin se puede aplicar a su propio esfuerzo por encontrar "la correspondencia interior en términos musicales con el mundo del entorno, con la forma en que la gente pensaba, sentía, vivía y se vestía en esa época". Para Pasternak, la obra de Scriabin no era solamente música, sino "un festín, una celebración en la historia de la cultura rusa".

⁶ "Опять весна. Знакомый круг/Замкнут- который раз!/И снова зелен вешний луг,/В росе-вечерний час!//". (Брюсов, 1990: 384).

⁷ "Опять весна в висках стучится,/ Снега землю прожжены,/ Пустынный вечер, стертый птицей,/ Затишьем каплет с вышины.//". (Пастернак, 1987: 282).

Scriabin era un dios para Pasternak. Precisamente esta palabra ha sido utilizada por Pasternak en ambas antologías biográficas (“*Diploma de guardia*” y “*Gente y sus visiones*”), y las variantes de esta palabra se hallan en los poemas dedicados a los recuerdos de la infancia como en el poema “1905”:

Раздается звонок,
Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества! (Pasternak, 1987: 343).
Suena el timbre,
Se acercan las voces:
Scriabin.
Oh ¿ a dónde corro
De pasos de mi Dios?

Pasternak veía a su dios en su propia casa, oía su música en el piano: “Más que todo en la vida yo amaba la música, más que todo en ella- a Scriabin” (204).

Véamos el poema “Febrero”, escrito por el en 1912 y publicado un año después. Este poema existe en tres variantes de 1912, 1928 y 1945. Durante toda su vida el poeta regresaba una y otra vez a su poema favorito, lo reelaboraba, mejoraba, con el fin de transmitir el sentimiento de momentaneidad. En 1945 el poeta incluyó la nueva variante del poema a la antología “*Lo seleccionado*”, sin embargo, al pasar diez años regresó a su versión anterior. El tema principal es la imagen de la naturaleza, una descripción y acercamiento de la primavera, y mediante el prisma de múltiples imágenes se logra la percepción de los arrebatos del alma humano y el nacimiento de la poesía. La idea principal del poema está en la renovación de naturaleza y del alma humana en vísperas de primavera. En la obra vemos el reflejo de afición de poeta por la estética del simbolismo.

¡Febrero!, conseguir tinta y llorar,
Escribir con desgarró, de febrero;
Mientras incendia el crepitante cieno
La primavera con su oscuridad.

Conseguir un calés. Por unos copeks,
Y con el traqueteo y toque a misa
Correr adonde la tormenta se oye
Con más fragor que lágrimas y tintas.

Donde miles de grajos como peras
Carbonizadas caerán a plomo
Desde los árboles; y la tristeza
Se expandirá en el fondo de los ojos.

Abajo, es negro el claro del deshielo
Y el viento viene hendido con reclamos;
Cuanto más al azar, con más acierto,
Los versos se componen con desgarró. (Pasternak, 1998: 27).

La presencia de los verbos indeterminados con un tono excitativo significa el comienzo del proceso de movimiento y el despertar en la naturaleza y en el alma del hombre. Desde la primera oración se ve el conflicto entre el invierno y la primavera. El poeta sincroniza el paisaje a una temporada concreta del año, destacando la realidad de lo sucedido y percibe aquel momento de la ida del invierno cuando él se transforma en primavera. A pesar de que febrero se asocia con la nieve y el frío, la fila imaginativa del poema transmite la sensación de la llegada de primavera: grajos, crepitante cieno, charcos y etc. El leitmotiv del poema son las lágrimas: es la corriente de lágrimas de hombre y la corriente de lluvia, y la corriente de tinta y poemas. La palabra “con desgarró” (nazvryd) comienza y acaba la obra, cerrando su composición en un círculo. Al final se impone la idea de creación, y consigue la generalización.

El plan interior del poema abre el proceso de despertar de la poesía cuando bajo la influencia de la naturaleza renovada el poeta adquiere la capacidad de componer sus cantos “con desgarró”.

A la composición del poema equivale su organización rítmica, que recuerda el sonido de campanilla con la alternación de resonancia rápida y moderada. El tiempo lento en la primera estrofa, creada por las oraciones cortas y pautas claramente obtiene más velocidad en la segunda y tercera estrofas. Eso pasa por la conversión de las formas impersonales en verbos personales y la introducción de anáfora. El último verso nos regresa al ritmo lento inicial del poema.

En Pasternak el mundo del hombre y de la naturaleza está relacionado. Entre estos mundos, que se encuentran en movimiento constante, llenos de sonidos y humedad, durante todo el poema van constantes llamadas significativas. Tal efecto se produce mediante el paralelismo sonoro y de color. El color principal del poema es el negro. Negro- es el color del mundo de hombre y del medio ambiente. La obra está enriquecida por imágenes sonoras: lágrimas y llanto de hombres, el mundo de la naturaleza con los gritos de grajos, sonido de las ruedas, el crepitante cieno, la tormenta. El poeta logró imaginar la naturaleza en la unidad de

todos los fenómenos: el fuego está en sus palabras “mientras incendia el crepitante cieno/la primavera con su oscuridad” y “peras carbonizadas”, el aire está simbolizado por los grajos en el cielo y el viento, la tierra es «es negro el claro del deshielo», agua- en cieno, tormenta y charcos. El yambo clásico de cuatro pies de una manera increíble se combina con la sintaxis rota e inexactitud de rimas (гривен- ливень, груши- обрушат; griven- liven, grushi- obrushat).

Además el poema posee muchas figuras retóricas: epítetos inesperados, metáforas no acostumbradas y la comparación original. “Febrero” se diferencia de su particularidad fónica: en ella se acerca la asonancia de “u” (“solvutsya v luzhi y obrushat” en ruso, “caerán a plomo desde los árboles”) y la repetición fónica de los sonidos sonoros (“chrez blagovest, chrez klik koles”, “con el traqueteo y toque a misa”). La aliteración de los “zh”, “ch”, “sh” que transmiten el ruido y el susurro, la aliteración de “l” da la suavidad al poema, la aliteración de “r” crea la impresión de que el poema ha sido escrito con desgarramiento. Al final del poema se demuestra el credo poético de Pasternak quien declara que para componer poemas no se requieren reglas, sino se realiza el arte obedeciendo a los momentos espontáneos del alma.

Bujarin consideraba Pasternak como el poeta número uno. Él dio comienzo a aquel lenguaje con el que escribirían posteriormente los que querían sobrevivir a la represión stalinista conservando al mismo tiempo el buen pensar sin perder la razón. Sus poemas a Stalin nos mostraron nuevas formas de desarrollar el cinismo. Su verbo hacía de su habla algo invulnerable. Gracias a ella el poeta logró sobrevivir. Los imitadores que no lograron levantarse a estas alturas, tuvieron que irse.

Hablando de la música en la poesía de Pasternak es necesario recordar su pasado porque precisamente su vida, su infancia influyeron mucho en su escritura. El poeta nació el 10 de febrero de 1890 en Moscú en el seno de una familia culta de origen judío. Su madre fue una pianista educada musicalmente por Rubinstein y su padre Leonid un reconocido pintor, retratista de Tolstoi y de Rilke. Aquí es donde podemos ver toda la gama de tonos que utiliza en sus poemas el poeta, pues tuvo dos áreas artísticas de donde sacar el arte.

Cursó estudios en las universidades de Moscú y de Múbergo (Alemania). Estudió música durante su juventud, aunque la abandonó para dedicarse a la poesía.

Mandelshtam escribía a su tiempo sobre Pasternak. Para él, la gran poesía rusa “doméstica” ya estaba pasada de moda, no tenía ningún sabor, era inmortal porque no tenía un estilo

alguno y uno se ahogaba “de banalidad con el asombro clásico de rui señor”. Leer sus poemas para él era limpiar la garganta, fortalecer la respiración, renovar los pulmones: “tales poemas deben ser curativos para tuberculosis. Hoy en día no tenemos la poesía más sana que ésta”.

El libro de Pasternak “Mi hermana-vida” se me presenta como una perfecta antología de ejercicios de respiración: cada vez la voz se está volviendo diferente, cada vez más de manera diferente se está regularizando el gran aparato respiratorio. (Mandelshtam, 1999: 37).

Pasternak posee la sintaxis de interlocutor que quiere convencernos algo, que de una manera muy preocupante trata de demostrarnos algo, “pero qué quiere demostrar?”:

¿Acaso el oro pide limosna en el lodo?
Las noches respiran gratis
Con los trópicos putrefactos (“A Elena”).⁸

De esta manera, “agitando las manos, susurrando algo, se está tejiendo la poesía de Pasternak”, - dice Mandelshtam. Pues si vemos la versión original, en él predominan las vocales abiertas [a], [o] que le dan más fuerza al poema y más musicalidad.

Hay que reordar que el poeta francés Arthur Rimbaud había calificado las vocales según los colores que transmiten:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: voales
Algún día diré vuestro nacer latente:
Negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,
A, al zumbiar en tomo a atroces pestilencias,

Calas de umbría; E, candor de pabellones
Y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
Que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
En labio bello, en labio ebrio de penitencia;

U, ciclos, vibraciones divinas, verdes mares,
Paz de pastos sembrados de animales, de surcos
Que la alquimia ha grabado en las frentes que estudian.

O, Clarín sobrehumano preñado de estridencias
Extrañas y silencios que cruzan Mundos y Ángeles:
O, Omega, fulgor violeta de Sus Ojos (Rimbaud, 1869: 32).

⁸ “Разве просит арум/У болота милостыни?/Ночи дышат даром
Тропиками гнилостными.//”. (Пастернак, 2003: 32).

En sus trabajos E.Zamiatin escribía que:

Cualquier sonidos de la voz humana, cualquier letra provoca en el hombre las imágenes conocidas, crea las imágenes fónicas. Yo estoy lejos de esto como para agregar a cada sonido severamente el significado lingüístico o significado de color. Pero R- claramente nos habla sobre algo alto, colorido, rojo, caliente, rápido. L- sobre algo pálido, azul, frío, ligero. El sonido N- sobre algo muy tierno, sobre la nieve, cielo, noche... los sonidos D y T sobre algo sofocante, pesado, sobre la niebla, oscuridad, sobre algo viejo. El sonido M- sobre algo agradable, blando, madre, mar. Con A se relaciona la latitud, lejanía, océano. Con O- algo elevado, profundo, mar. Con I- algo cercano, bajo (Zamiatin, 2002: 56).

Por lo que vemos, en la poesía de Pasternak la repetición fónica se debe a la imitación de algún tipo ruido de la naturaleza. El poeta trata de resucitar la misma naturaleza mediante el sonido.

Su primer libro de poemas fue *El gemelo entre las nubes* (1914), al que siguieron otros como *Por encima de las barreras* (1917), *Mi hermana, la vida* (1922) y *El segundo nacimiento* (1932).

En sus obras se puede observar la influencia del simbolismo de finales del siglo XIX, con su énfasis en el misticismo, la estética pura y el impresionismo.

Las editoriales soviéticas rechazaron su única novela, *Doctor Zhivago*, porque en ella se establecía una crítica al comunismo en su país. Se publicó por primera vez en 1957 en Italia, y se editó inmediatamente en 18 idiomas. En 1958 le otorgaron el Premio Nobel, pero fue denunciado como traidor por asociaciones comunistas soviéticos, por lo cual anunció públicamente su voluntar de no partir al exilio y su rechazo del premio.

En sus poemas suena el tema patriarcal. En verano de 1943 logra ir a frente con el grupo de los escritores, bajo Oriol. Allí participa en las antologías literarias, se edita en los periódicos “*Estrella roja*” y “*Frente rojo*”.

En 1956 se prepara la antología de poemas de Pasternak.

Falleció por cáncer de pulmones el 30 de mayo de 1960 en Peredelkino, cerca de Moscú. César Vallejo (1892-1938) en su “*Rusia en 1931*” nos hace saber que para él los poetas más grandes de la URSS eran Pasternak y Mayakovsky:

Sadoviev -me dice Kolvasiev- es nuestro más grande poeta proletario. ¿Más grande que Pasternak y que Maiakowsky? -le argumento sorprendido...” “El polo opuesto de Maiakowsky lo forma Boris Pasternak, poeta íntimo, de una delicada laboriosidad (J. Alvarez del Vayo, 1926).

Durante todo su camino poético, la música y el arte influyeron mucho en él. A Pasternak con mucha razón lo podemos llamar el artista de palabra. Sus poemas tempranos son bastante artísticos. El ojo vigilante del poeta encuentra la semejanza de grajos con las peras, los focos con los techos se parecen a una especie de pan, humo de tuvo a felino, “hundido en plumas”. Hay muchos poemas dedicados a la naturaleza, es como si admirara el milagro de vivir, como si demostrara su agradecimiento a la naturaleza, lo cual también podemos ver en Carlos Pellicer.

Pellicer ha manifestado siempre un deseo de descubrir la esencia intrínseca del universo, pero no sólo para satisfacer su necesidad de conocimiento, sino para establecer la relación entre el universo y el ser humano y poder, en esa forma, lograrla unión total entre ambos. Por esa razón, su poesía manifiesta siempre una búsqueda primordial: la búsqueda de la consubstancialidad. Al analizar la substancia, la naturaleza y la esencia de las cosas, el poeta intenta asimismo hacerse copartícipe de ellas, a través de una experiencia de inusitada intensidad (Gamboa, 1967: 11).

Pellicer recoge la visión plástica del modernismo más sonoro y estetizante, para hacer de lo accidental y visible una suma esclarecida de sustancias y ritmos interiores, unas veces corporizados en la isocronía del verso, con pie dactílico, en decasílabo..., usa el ritmo isócrono del pie anfibraco. (Roggiano, 1992: 28).

El escrito del gran poeta y traductor mexicano Victor Toledo “Discurso por las flores” de Carlos Pellicer nos acerca al verso en cuanto al sonido de palabras que remiten conceptos como los colores divinos y las flores:

El discurso florido, la “prosa” en flor, es el discurso por la Poesía, el discurso por la Unidad mística antifragmentaria, un discurso entusiasta lejano al mundo posmoderno sin centro ni esperanza. La voz de la Flor nos transmite el delirante entusiasmo por lo inmanente trascendente. La humildad de todo lo pequeño es infinita. Si el gran curso de un río divino discurre por este poema (como por el “Canto al Asumasinta” o por “Esquemas para una oda tropical”), en Práctica de vuelo las alas son sonetos (que se correspondería con la sonata)(Toledo, 2003: 140).

El interés de Pasternak por música ha sido trasladado a la poesía. Pasternak cambió los sonidos de los instrumentos musicales a la musicalidad de los sonidos en poesía. Muchos investigadores hablan sobre su uso excesivo de la imagen musical, de grabación de sonidos en sus obras:

Забором крался конокрад,
Загаром крылся виноград.
Zaborom kral'sya konokrad,

Zagarom krylsya vinograd. (Pasternak, 1999: 25).
El cuatrero se colaba en forma del cercado,
La uva se cubría con el bronceado.

El poeta no sólo rima las últimas palabras, sino fonéticamente una las palabras. En su poesía abundan las aliteraciones y las asonancias que crean la música en sus obras, lo cual podemos ver, si observamos el poema anteriormente escrito en original: la repetición de las mismas vocales [a] y [o], de las mismas consonantes [z], [k], [d].

Los seguidores del simbolismo fónico determinaron el fonema [a] como una vocal viva, [u]- triste, [i]- tierno, [r]- amenazador. Aunque no todos los investigadores están de acuerdo con esto. Jolshevnikov V.E. escribe: “Verdaderamente los sonidos como tal carecen del contenido físico y emocional”. (Jolshevnikov, 2002: 17).

Para poder convencernos, el investigador pone de ejemplo dos varios poemas con la repetición de los mismos sonidos, donde resulta, que en un poema los sonidos son más oscuros, y en el otro son más claros, más positivos, que nos da entender que las repeticiones fónicas no tienen su contenido propio, pero claramente aceleran el espíritu emocional de los poemas.

Los poetas- simbolistas creían que los sonidos poseían un contenido: el sonido [a] era blanco, que volaba abiertamente, el sonido [e]- de color amarillo, verde, el sonido [i]- azul, altura, agudeza, [o]- rojo, naranjado, sentimiento, sensualidad, cavidad bucal y del cuerpo, el sonido [u]- calor, profundidad, pasillos de la garganta, oscuridad, caídas a la oscuridad.

Sus variantes de la etimología poética de las vocales había propuesto el poeta futurista David Burmok:

Звуки на а широки и просторны,
Звуки на и высоки и проворн,
Звуки на у- как пустая труба,
Звуки на о- как округлость горба,
Звуки на к- как приплюснутый мел,
Гласных семейство смеясь посмотрел (Burmok, 2005: 27).
el sonido a- ancho y espacioso,
El sonido i- como un tubo vacío,
El sonido o- como la redondez de joroba,
El sonido k- como la tiza chata,
Riéndome, acabo de ver la familia de las vocales.

La sonoridad de Pellicer es la de la rima asonante y la armonía presentida:

Pasé todo el día pensando en sus manos

Y luego me puse a cantar.
¡Si el mar conociera sus manos!
Caía la tarde en el mar (1998: 159).

Hay varias repeticiones: el mar y las manos se repiten varias veces- eso es lo que le otorga la redondez al verso, la repetición de las vocales “e” y “o”. Es de estos poemas donde claramente podemos ver la musicalidad sonora de Pellicer a través de las simples repeticiones. Sin embargo en el poema “*Deseos*” dedicado a Salvador Novo, el poeta no usa las repeticiones:

Trópico, para qué me diste
Las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
Se llenará de sol (1998: 162).

No hay repetición de las palabras pero la repetición del sonido “o” en “color” y “sol” provocan un eco.

Ortiz de Montellano escribía: “Conservador de los instrumentos musicales de la poesía Pellicer recrea el gozo de las palabras por cuanto deben sonar a los oídos”. La concepción del ritmo poético de Pellicer: “No es necesaria una medida igual ni el uso de rimas consonantes, sino una base rítmica”. Ésa es, precisamente, la regla que Pellicer ha aplicado aquí.

Pellicer es recordado como el “poeta del trópico”, por cantarle a los parajes naturales del sureste mexicano, principalmente a su natal Tabasco. No pinta los paisajes, verdaderamente los revive en sus palabras, su poesía da la impresión de estar hecha de todo el vasto panorama del trópico. Tiene una dedicación a la poesía como una manera de captar la belleza de la vida. Escribe en la tradición de los poetas para quienes existe el mundo exterior; experiencia con la palabra y captar significados esenciales. La búsqueda de una armonía natural como hombre y como poeta siempre buscó compenetrarse con la naturaleza. Una de las técnicas dominantes de toda su obra es la personificación de la naturaleza, la prosopopeya.

Una abundante repetición de la consonante “s” combinada con la anáfora constante podemos encontrar en la poesía de Carlos Pellicer:

Junio me dio la voz, la silenciosa
Música de callar un sentimiento.
Junio se lleva ahora como el viento
La esperanza más dulce y espaciosa. (Pellicer, 1986: 100).

Múdame las palabras, ven primero

Que la noche se encienda y silenciosa
Me pondrás en las manos un lucero (76).

Mi voluntad de ser no tiene cielo;
Sólo mira hacia abajo y sin mirada.
¿Luz de la tarde o de la madrugada?
Mi voluntad de ser no tiene cielo (80).

En Pasternak esta repetición de los sonidos, lleva al constante uso de paronomasia:

Migaya, morgaya, no spiat gde-to sladko,
Y fata- morgana liubimaya spit (Pasternak, 2002: 33).
brillando, parpadeando pero duermen dulcemente en algún lado,
Y mi querida fatamorgana también duerme...

Aquí podemos ver un lace complicado etimológico entre el sustantivo “fatamorgana” y el verbo “brillar”. Por eso mismo “fatamorgana” llega a ser la imagen de algo brillante.

Las paronomásia en Pellicer también forma parte de la musicalidad de sus obras:

Ante de mí la eternidad y luego
De mí, la eternidad. El fuego (14).

Esta noche de luna y soledades,
¡Con cuánto amor el corazón te piensa!
Siento la vida lívida y suspensa
En cítaras de esbeltas claridades (21).

Hoy he salido a los bosques de América
En busca de alimento (22).

Vemos que la acentuación, las vocales acentuadas hacen un balance armónico. Podemos decir que hay acentos importantes en tres vocales distintas, [i] , [e], y [a] que van abriendo el verso como si fuera un río. Las aliteraciones [s], [lv], [c], [bl], [sls] crean una cierta musicalidad.

En el poema “*Por superstición*”, de Pasternak también percatamos la repetición de las consonantes [k], [r], [m], [b], [p] y el grupo de onsonantes kr, gr:

Korobka s krasnym pomerantsem-
Moya kamorka-
O, ne ob nomera zh maratsya
Po grob, do morga!. (Pasternak, 2005: 39).
La caja con naranja agría roja-
Mi tabuco-
Oh,¡ no hay que ensuciarnos con los números
Hasta la tumba, la morgue!.

Leyendo los poemas de Pasternak el lector ve lo imaginado por el poeta. A. Lezhnev escribe:

Pasternak si no descubrió un nuevo mundo, descubrió un nuevo elemento para la poesía: la sensación. Los objetos, quebrantados en sensaciones y nuevamente creadas con su unión ya se ven como objetos diferentes, nunca antes vistos. Un mundo rejuvenecido se asomó de los poemas de Pasternak (Lezhnev, 1998: 201).

Eso mismo podemos ver en Pellicer:

Tierra de soledad, hora Oceanía,
Tus islas de coral y sentimiento,
Tu pez fanal de oscuridades lento,
Tu viajera intemperie todavía (54).

El planeta entero es una soledad donde el tiempo y el espacio se confunden, creando nuevas dimensiones para el alma. Eso pasa con dos sustantivos en las estrofas que se determinan mutuamente, como si fueran el adjetivo uno para el otro, pero que al mismo tiempo se refieren a una sola cosa. Así, los sustantivos “hora” y “oceanía” al juntarse realzan sus valores.

Gordiendo L. señala que

La unión y el desplazamiento de las imágenes fónicas y visuales- uno de los principios de la poética de Pasternak llega a tal grado que las imágenes visuales se sonorizan, y las imágenes fónicas adquieren la expresión visual (Gordiendo, 2000: 50).

Pasternak define la poesía como el uso de sonidos:

Eto- kruto nalivavshiysya svist,
Eto- schelkanie sdavlennyj ldinok,
Eto- noch, ledeniaschaya list
Eto- dvuh soloviov poedinok.
Es un silbido que se acelera rápidamente,
Es el chasquido de los hielos exprimidos,
Es la noche, que hiela la hoja
Es el duelo de dos ruiseñores. (Pasternak, 2005: 200).

Pellicer percibió siempre con nitidez estos aspectos fónicos:

El verso es una entidad sonora. Tan pronto desaparece la cadencia inherente al verso, el verso se convierte en prosa. No es necesaria una medida igual ni el uso de consonantes, sino una base rítmica. Los jóvenes prefieren escribir en “el verso libre” y de allí inferimos que, o es que no quieren o es que no saben (9).

En 1967 Mauricio de la Selva pregunta a Pellicer:

¿Cómo sientes que te expresas mejor: en verso libre o en verso medido?
-Igualmente en las dos formas. Pero mi libertad está limitada al ritmo necesario para hacer sentir sonoramente la diferencia existente entre el verso y la prosa; el verso es un elemento sonoro cuya individualidad no puede negarse, y que por lo mismo tiene un límite que lo diferencia de la prosa (de la Selva, 1985: 119).

El lenguaje del poeta tiene de suyo una tonalidad determinada, cierto ritmo y cierta acentuación.

A principios de 1920 le llega la popularidad a Pasternak. En 1923 publica su cuarto libro poético “Temas y variaciones” que incluían los poemas de 1916-1922. En la carta dirigida a S.Bobrov el poeta expresa que el libro reflejó su aspiración a la determinación y comprensión. Sin embargo, la poética de varios poemas del cuaderno presentaban una múltiple significación de imágenes: pues el sentido de las estrofas se escondía tras su brevedad sintáctica o su complicidad con las estrofas fonéticamente pesadas. Si en Pasternak vemos muchas paronomasias, en Pellicer hay un abundante uso de las antítesis: “quiero verte en la sombra para que me ilumines”, “¿Para qué tanto sol si mis ojos no ven?”, “lo tuve todo y no me queda nada”, “ya no tengo en los ojos sino un día con la vegetación apuñalada”.

También resultan interesantes sus estrofas dadas en forma de adivinanza:

¿Qué angustia es esta angustia tras cuyos pasos lentos
Salgo todos los días rompiendo la vereda? (40).

I.Erenburg en su libro “*Retratos de los poetas contemporáneos*” (1923) escribía sobre la iluminación del caos general de la poética de B.Pasternak con la unidad y claridad de voz. En el artículo en “*Krasnaya nov*” (1923; №5) de S.Klychkova “*La montaña pelona*” B.Pasternak ha sido criticado por su incompreensión intencionada de su poética, por el cambio de musicalidad. K.Mochulskyi en el artículo “*Sobre dinámica del poema*”, se refería a la destrucción de las normas poéticas- de los nombres, arcaísmos, las relaciones acostumbradas en los poemas del poeta. Prestaba atención a un grupo de sus particularidades tomando en cuenta que cada sonido era el elemento de ritmo.

En “*Krasnaya nov*” (1926, №8) ha sido publicado el artículo del teórico del grupo “Pereval” A.Lezhnev “Boris Pasternak” donde el autor propuso su versión poética del poema pasterniaco. Pensando sobre el concepto de la unión de las asociaciones en la poesía de

Pasternak, A. Lezhev destacó: “los clásicos sacaban a luz una sola idea, los poemas de Pasternak consisten de un grupo de sensaciones, unidas entre sí con una asociación determinada” (Lezhev, 1999:213).

El otro principio poético de B. Pasternak, que ha sido destacado por A. Lezhnev fue su linealidad: el tono emocional, sin tener ni subidas ni bajadas, intensivo de la misma manera. El poeta a propósito hace una ruptura significativa en la cadena de asociaciones, saca algún miembro de la asociación. A. Lezhnev llega a la conclusión sobre “psicofisiologismo” de la poesía de Pasternak, que se puede denotar en “la Infancia de Luvers”. Las obras de Pasternak se crean de una fina cadena psicológica, pero no de emociones y de sentimientos, sino de sensaciones (de cuartos, cosas, luz, de las calles y etc.) que se encuentran entre las sensaciones físicas y los difíciles movimientos espirituales que sin duda alguna complica la comprensión de sus poemas. En este sentido la poesía de Pasternak resulta complicada en cuanto a su comprensión pero en este caso debido a las estrofas y palabras largas: “Noche. Mar de silencio. Van las meditaciones/

Desenrollando lentas sus claras devociones” (35).

El contrario punto de vista al fenómeno de la poética pasternaquiana demostró G. Adamovich en su libro “*Soledad y libertad*”, publicado en Nueva York en 1995: los poemas del poeta en el momento de su aparición no han sido relacionados ni con emociones, ni con sentimientos; las mismas palabras generaban emociones, pero no viceversa. Además, el crítico vio en los poemas una tragedia antepushkiniana, una tragedia de Derzhavin.

Es interesante como el mismo B. Pasternak demostraba su carácter ditirámico de su poesía temprana y su deseo de hacer comprensibles los poemas, llenos de mucho sentido, tales como los poemas de E. Baratynski. En el poeta iba creciendo la protesta no sólo contra los principios estéticos de DEF con la prioridad de forma de revolución, sino sobre la definición de la misión del poeta por LEF en la época revolucionaria como el constructor de la vida, el convertidor que ponía la personalidad del poeta a dependencia de la situación política. En el poema “La enfermedad alta” (1928) B. Pasternak llamó la creación poética como el invitado de todos los mundos:

Гостит во всех мирах
Высокая болезнь (76).

(“la alta enfermedad está de visita en todos los mundos”), es decir, igual de libre en el tiempo y en el espacio, y a si mismo- el testigo, pero no el creador de la vida.

El tema del “poeta y el poder”, “el personaje lírico y Lenin” se mostraba como las relaciones entre contemplador y del hombre de acción.

A.Axmatova escribía lo siguiente de Pasternak: “Le han otorgado la infancia eterna, la generosidad y brillaba con su vigilancia, y toda la tiene era su herencia, la cual compartía con todos”. (Ajmatova, 1997: 35). El gran creador sólo de esta manera puede llegar al mundo como heredero de toda su naturaleza, de toda su historia y cultura. Pero la grandeza no sólo consiste en heredarla sino compartirla. La aspiración del poeta en llegar al sentido único de las cosas, y de las relaciones humanas era bastante grande:

Vo vsem mne jochetsya doiti
Do samoi suti
V rabote, v poiskaj puti,
V serdechnoi smute.
Do suschnosti protekshij dnei,
Do ij prichiny,
Do osnovanyi, do kornei,
Do serdtseviny (80).
Quiero llegar hasta el sentido en todo
En el trabajo, en búsqueda del camino,
En disturbios amorosos,
Hasta el sentido de los días corridos,
Hasta sus causas,
Hasta el fundamento, hasta las raíces,
Hasta el corazón.

Sólo Pasternak pudo exactamente definir el equivalente instrumental del canto del pájaro:

“Schebechet ptichka pod surdinku...» (“El pájaro trisa bajo la sordina”, 89). Con su oído musical él determinaba el silbido de la locomotora que se salió exactamente de “ estación Nikolayevsky, allí todas las locomotoras son altos y ténores”: “Oni shumiat v minore» (“ellos hacen el ruido en menor”).

Pasternak escuchaba música literalmente por todas partes. Entrando a cualquier milagro de combinaciones, la música a menudo está junto con el hombre y la naturaleza:

A ptichka verit, kak v zarok,
V svoi rulady
Y ne puskaet na porog
Kogo ne nado. (21).
Y el pájaro cree como en juramento,
En sus trinos,

Y no deja pasar el umbral
A quien no debe.

En el poema “*Vysokaya bolezni*” (“*La alta enfermedad*”) Pasternak denomina la música como una generación entera de la inteligencia rusa.

Y en el poema del libro “*Vtoroye rozhdenie*” (“*El segundo nacimiento*”) el poeta compara la música con la mujer querida:

Krasavitsya moya, vsya stat,
Vsya sut tvoya mne ne po serdtsu,
Vsya rvetsya muzykoyu stat,
Y vsya na rifmy prositsya...(57).
Mi bella, todo el cuerpo,
Todo el sentido tuyo no me acaricia el corazón,
Todo el cuerpo se rompe como la música,
Y todo ello pide las rimas....

Aquí es donde podemos recordar las estrofas de *Estudio* de Pellicer donde el poeta trata de imaginar la fusión de la nueva palabra con la amada:

Cómo serán estas palabras, nuevas,
Cuando ya junto a ti, salgan volando
Y en el acento de tus manos vea
El límite inefable del espacio
. (Pellicer, 1997: 30).

4.3 El tema religioso y la búsqueda de lo sagrado en O. Paz, J. Brodsky y C. Pellicer.

En una entrevista publicada por Der Spiegel, Heidegger declara:

Si puedo permitirme dar una respuesta breve pero que es el fruto de una larga meditación, debo decir que la filosofía no podrá provocar un cambio inmediato del estado presente del mundo. Y esto no es válido sólo para la filosofía sino también para toda perspectiva y todo querer humano. Sólo un Dios puede aún salvarnos. La única posibilidad que nos queda en el pensamiento y en la poesía, es la disponibilidad para la manifestación de ese Dios o para su ausencia en la catástrofe: que nos hundamos frente al Dios ausente. (Spiegel, 1999: 11).

El tema de Dios en Martín Heidegger es uno de los más controvertidos en la recepción de su filosofía. En *Ser y Tiempo*, Heidegger muestra la cuestión principal de la filosofía, tratando de vincular en ella la pregunta por el sentido del ser. En sus obras no figura como tal el tema de Dios constantemente, a no ser para constatar su muerte o su ausencia.

Jean Paul Sartre consideraba a Heidegger dentro del existencialismo ateo, junto a los existencialistas franceses y a él mismo (Sartre, 2002-22). Pero hay que tomar en cuenta que él no conoce las obras posteriores donde Heidegger desarrolla más la cuestión de Dios: *Aportes a la filosofía*, *Acerca del evento* y *Besinnung* (Meditación).

Vivimos en un mundo donde hay mucha violencia, guerras, muchas situaciones problemáticas: frente a esto, el pensar de Heidegger nos conlleva a la reflexión, a la meditación y a la espera.

Heidegger parte de la constatación de una ausencia de Dios en el mundo moderno. Esa experiencia la comparten también Friedrich Holderlin, Friedrich Nietzsche y Rainer Rilke, describiéndola como la noche del mundo y la huída de los dioses, la muerte de Dios y los tiempos de penuria.

En *la Carta sobre el humanismo* Heidegger escribe:

El ser no es mi Dios ni un fundamento del mundo” (Heidegger, 2001-39). Sólo es posible hablar negativamente de Dios, en un mundo donde la dimensión de lo sagrado se ha evaporado y los dioses han huído. El olvido de Dios está inscrito en ese olvido del ser.

En el contexto de las reflexiones de *Los Aportes a la filosofía* se hace posible el discurso positivo de Dios. En la determinación de Heidegger del nihilismo como un abandono del ser, resuena la idea de un abandono de los dioses. Heidegger piensa el mundo actual resentido de una ausencia de Dios, pero no como una constatación filosófica que comparte con Nietzsche. El mundo ha perdido su hálito sagrado y divino: “No sólo han huído los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad” (Heidegger, 1997:241).

Heidegger piensa esta ausencia de dios como una época de penuria. Pero la indigencia es tan grande que el hombre no advierte esa falta de dios:

el cambio de la era no acontece porque en algún momento irrumpa un nuevo dios o vuelva a resurgir el antiguo desde el trasfondo. ¿Hacia dónde podría volverse el dios a la hora de su retorno si previamente los hombres no le han preparado una morada? ¿Cómo podría nunca un lugar ser adecuado al dios si previamente no ha empezado a brillar un esplendor de divinidad en todo lo que existe? (Heidegger, 1997-242).

Es necesario preparar un lugar de estancia para los dioses, para que sean acogidos en su inesperada irrupción. Mientras no suceda esto, los dioses seguirán volviéndose en vano hacia el mundo de los hombres, porque los hombres ni siquiera se dignan atender a sus señas.

En su artículo “*¿Y para qué poetas?*” responde a la pregunta ¿A quién toca en suerte la tarea de preparar la morada para el advenimiento de los dioses? La respuesta es: a los poetas. Estos están en condiciones de seguir los rastros de los dioses huidos:

Ahora bien, el éter. Único elemento en el que los dioses son dioses, es su divinidad. El elemento éter, eso en lo que la propia divinidad está todavía presente, es lo sagrado. El elemento del éter para la llegada de los dioses huídos, lo sagrado, es el rastro de los dioses huidos (Heidegger, 1997: 244).

A medida que avanzó la época de penuria, tienden a difuminarse las huellas que señalan lo sagrado. En este punto donde se necesita del poeta. El hombre es cegado por el pulso del tiempo para percatarse de dicha penuria. Para Heidegger se trata de saber, primero, si las huellas que llevan a lo sagrado son rastreables, si no se han borrado del todo, para de ahí seguir los rastros que llevan a lo divino.

Lo divino está estrechamente relacionado con la religión en la poesía de Joseph Brodsky. Se ha transformado en aforismo la famosa frase de Joseph Brodsky: “cualquier arte está dirigido hacia el oído del todopoderoso”. En los intentos por encontrar la esencia de Dios, el personaje lírico de Brodsky alcanza límites insospechados en versos posteriores de su madurez poética como *mirada al techo, y ganas de unirse con Dios como con el paisaje*. Doble excentricidad en la poesía rusa del siglo XX: si Mandelshtam sopesa la nostalgia de la cultura contemporánea, Brodsky transforma esa nostalgia y la encamina hacia una melancolía humana provocada por el desapego a Dios. Keith Verheil, crítico audaz de la obra de Brodsky, nos otorga un panorama total de la temática de su poética:

La preferencia de J. Brodsky por el calvinismo sorprendió a los hombres de su puesto que la ideología de éstos es producto del calvinismo; la cultura está llena de esta preceptiva a tal nivel que no solamente nuestros protestantes, sino católicos y ateístas se aceptan a sí mismos —por lo regular con lamento e ironía— como calvinistas por su forma de pensar. (Verheil: 195)

Con esto, podríamos considerar a Brodsky calvinista por su forma de pensar, sin embargo, también en su poesía se asoman rasgos del desapego hacia esta tendencia religiosa. Brodsky es

el moderno pensador religioso en conflicto con un sentido determinado de religiosidad, tal como lo señala Billington: “hombre, en general, separado de Dios, una criatura solitaria en un terrible universo” (217), pues el objetivo del Calvinismo consistía en recuperar el diálogo con Dios reencontrando los caminos misteriosos de su sabiduría. Este tipo de conocimiento asola en la poesía del poeta ruso y, a su vez, se convierte en sello característico de su poética. El poema “Diálogo con lo celeste” u “Oración” como lo llegó a nombrar L. Losev, nos muestra como ese diálogo con lo sagrado se convierte en un monólogo del poeta. De nueva cuenta el calvinismo deambula por sus versos. Me remito a la línea de pensamiento que sigue Verjail y que se amolda a la poética de Brodsky:

“Entre lo divino y lo humano hay un abismo, un precipicio. Por un lado hay una absoluta invariable justicia de la voluntad de Dios sobre el hombre; por el otro, existe una absoluta responsabilidad particular del individuo por cada actitud suya ante la grandeza del lejano Dios incomprendida por él”. (194)

El calvinismo explora las responsabilidades, como fiel creyente, que el hombre debe tener ante la figura de Dios. Brodsky no es ajeno a esta forma de pensamiento. Al principio del poema “Diálogo con lo celeste” afirma que aquella comunión con lo divino sucede a solas, hombre con Dios, sin que actúe algún intermediario en aquella comunicación sagrada. En la poesía misma la música, el origen de la poesía juega un papel importante también ya que gracias a la música en la poesía se manifiesta lo sagrado. Por otro lado, el mismo Brodsky ha declarado que “el poema de Baratynski persigue su tema en la aspiración casi calvinista, y realmente este tema es muy lejano a la perfección del alma” (Brodsky, 2011: 35).

En esto cabría ser puntuales. El poeta entiende su debilidad en el intento por alcanzar la comunión con Dios, poder entrar en su conocimiento es una empresa imposible. Como primera escena de este poema hay un “agradecimiento” del hombre por estar en presencia con lo sagrado, y ésta es la causa detonadora para entrar en diálogo con lo divino. Se cumple el objetivo esencial: “Unirse con Dios como con el paisaje”, y hasta cierto rasgo panteísta aparece en el poema, Dios está en la naturaleza, es inmanente al mundo. Aquí precisamente es donde predomina la influencia de la ética calvinista, ya que la idea central del calvinismo es entrar en el gran pensamiento de Dios. El poeta lo sabe, ha entrado al pensamiento sagrado al adentrarse a su manifestación en el mundo, la naturaleza.

Otra seña particular de la poesía de Brodsky son los “bibleísmos”. Estos están asociados no sólo con la religión sino con toda la cultura rusa y europea inevitablemente cristiana. Es imposible separar el arte europeo del siglo XX de esta condición. En la antología poética de Brodsky se hallan múltiples cantidades de lexemas de índole religiosa. Las palabras bíblicas más frecuentes son las que remiten a la palabra “Dios”, como “Bog” que significa..., el lexema Gospod y Tvorets que significa *creador*. En pocas ocasiones encontramos palabras como Safaov, Iegova, Padre, que también aluden a un sentido religioso predominante en su obra.

La referencia hacia Dios es utilizada por Brodsky en diferentes contextos que dibujan la percepción y el diálogo con éste. Entre los ejemplos más trascendentes encontramos: “por fe en Dios y en mí”; “él no encuentra a Dios”; “Quizás Dios te perdone”; “dado de Dios”; “a pesar de que el Creador en sus íconos no viva ni duerma”, etc.

La religiosidad de Brodsky y la percepción de lo divino van más allá de un cierto límite calvinista. El poeta describe toda una jerarquía sagrada y celeste frecuentemente en su poesía en referencias hacia arcángeles, serafines y querubines, no sin dejar a un lado la constante recurrencia a la figura del “ángel” que sin lugar a dudas es la palabra más frecuente en su poesía. Los ángeles, para el mundo poético de Brodsky, dejan de ser un mito, es una realidad parlante que se comunica con el poeta: “esperar tus respuestas, ángel”; “amar a la amada más que a los ángeles”; dibujar el perfil de los ángeles”; “imaginar como se encogen los ángeles por el pecado”, etc. Aquí es donde podemos recordar al famoso muralista, Andrei Rublev que mediante su arte trataba de transmitirnos toda la religiosidad y espiritualidad. Su obra más famosa fue la Santísima Trinidad. El tema del icono es el episodio bíblico de la aparición de Dios en forma de tres ángeles a Abraham; los ángeles están sentados alrededor de una mesa sobre la que hay un cáliz que simboliza el sacrificio de Cristo, el ángel de la izquierda –Padre– bendice el cáliz, el ángel del centro –Hijo– expresa su sumisión a la voluntad divina y el ángel de la derecha –Espíritu Santo– consuela al que ha de sacrificarse. La profundidad espiritual, el simbolismo y la técnica hacen de este icono una verdadera obra maestra de la cultura rusa. Cuando Pavel Florenski afirma en su texto Iconostasio: “Existe “La Trinidad” de Rublev, existe Dios”, introduce a lo esencial de la estética rusa, que se fundamenta en la pintura de los iconos: en el arte lo más importante es la idea que hay que expresar, no la faceta formal o la

belleza de una obra. En la tradición ortodoxa el icono no se contempla como arte, sino como un objeto material donde la virtud divina se reúne con el arte humano.

Su estilo es reconocible: tensión elegante de los cuerpos, facciones suaves y líricas, y una expresión sensible en las caras que provoca una impresión conmovedora. Influenciado por el hesicasmismo –una corriente que propagaba una relación silenciosa y más personas con Dios–, Rublev lleva al máximo nivel lo que el arte religioso ruso refleja: cierta humanización de lo divino.

Los topónimos bíblicos tampoco escapan de la voz poética de Brodsky. Encontramos referencias al Jordán, a Sodoma, al Edén: “Las puertas del Edén están abiertas en dos variantes”; “todo esto llega a ser Sodoma”. De manera similar las palabras “Paraíso” e “Infierno” tienen repercusiones trascendentes de índole religiosa como “hasta la vista en el Paraíso o en el Infierno”; “me desperté, y yo en el Paraíso”; “en Paraíso blanco negro de nuevas construcciones”. Tampoco debemos dejar de lado las apariciones toponímicas depositadas en la palabra “cueva”. En los evangelios canónicos no hay aseveraciones que remarquen el nacimiento de Cristo en una cueva, sin embargo las tradiciones del arte cristiano obligan al hablante ruso a aceptar la cueva como un elemento inseparable e imprescindible de la narración del nacimiento de Jesús. Para Brodsky, aquel lugar sagrado enmarca un misterio: “Imagina, encendiendo una cerilla, aquella noche en la cueva, a María, a José, y el hatillo con el niño”; “sobre el pesebre del bebé, desde lejos, en el otro final, al fondo del infinito, miraba hacia la cueva. Y era ella, la mirada del Padre”.

En el entramado bíblico presente en la poesía de Brodsky, podemos encontrar un grupo de personajes, tanto del Viejo como del Nuevo Testamento, que no sólo realizan una función nominativa, sino que enmarcan “señales culturales”. Éstas demuestran la amplia gama de bibeísmos que maneja el poeta ruso en referencias como Eva, Adán, Abraham, Isaac, Lazaro, Gabriel, Rebecca, José, David, Salomón, María, entre otros. Todo esto nos lleva a pensar que la poesía de Brodsky intenta relatar una forma de genealogía bíblica, basta recordar algunos poemas que se apegan a describir parte de la historia católica como “Isaac y Abraham”, “Huída a Egipto” y “Estrella Navideña”, indudablemente no podía faltar un tema eje en la obra de Brodsky: la Navidad. Uno de estos poemas es escrito en 1964, “Los Reyes llegaron. El niño dormía profundamente...”. Con un gran manejo metafórico, el poeta alcanza a describir la

escena bíblica en forma insospechada y original. Las palabras que sostienen y dibujan el ambiente del nacimiento de Cristo son hierba, arena, colinas, pechos de la madre, nubes, tormentas, etc. La plasticidad de los versos de Brodsky es perceptible. Como gran orfebre logra amoldar, con una nueva mirada artística, el pasaje bíblico en forma poética.

No obstante, el bibeísmo de Brodsky no siempre está apegado a la intención de remarcar la religiosidad del poeta, también señalan sus reflexiones sobre la contemporaneidad. Así, el poema “Parada en el desierto” contiene una crítica hacia la destrucción de las iglesias ortodoxas y sus creencias. Esta reflexión está construida con la mención de la parábola del sembrador: *El campo no trabajado se llenó de hierba mala. Tú sembrador conserva tu soja, nosotros decidiremos cuando hay que espigar. No lograron conservar su soja*”.

Otra particularidad más de la religiosidad poética de Brodsky; las referencias bíblicas suelen funcionar en ocasiones, como unidades tradicionales y culturales unidas a contextos clásicos: “ángeles en blanco y ninfas del mar”. El poema “Podrazhanie satiram sochinennym Kantemirov” fusiona el mundo griego con la espiritualidad ortodoxa del poeta. Todo esto demuestra que la cultura tradicional ortodoxa rusa es fundamental en la obra de Brodsky, a tal extremo que su poesía está impregnada por un toque profundamente religioso y, por tanto, sagrado.

Muchos críticos de la obra del poeta relacionan su poesía con la etapa principal del posmodernismo de la poesía rusa, a finales del siglo XX. M. Lipovetsky y M. Epshtein advierten que este movimiento cultural asemeja su poesía con la época del Siglo de Plata. Ambas atmósferas culturales comparten el mismo ambiente ideológico y espiritual. La sociedad que reflejan está dominada por un estado de cansancio y decepción, un sabor que refleja la proximidad del fin del mundo. Podríamos añadir que en especial, la desilusión que atraviesa la poesía de Brodsky refleja el pesimismo que ocasionó el fracaso de la ideología comunista.

Hasta este punto sería interesante añadir otro rasgo de identidad a la poesía de Brodsky, “el metarrealismo”. M. Epshtein bautizó a la obra del poeta ruso de esa forma. Opina que esta característica es la complicación de la realidad, a tal extremo de llegar a definirla por medio de linderos metafísicos. El Metarrealismo dirige sus características hacia los temas eternos: historia, naturaleza, cultura. Epshtein destaca que los poetas modernos no inventan

nuevas formas poéticas, sus innovaciones están en la conformación de nuevos estilos de lenguaje. Este tipo de poetas se interesan por los principios espirituales del “buen vivir”, aunada a un toque de experiencia sentimental. Para este tipo de poesía es especial la imagen, llamada por Epshtein, “Metábola”. Ésta voz poética se equipara al concepto de “otredad”, en el cual los poetas entran en un diálogo directo con la zona sagrada, la absoluta realidad.

El poema “*Zofia*” es uno de los misteriosos y herméticos poemas de Brodsky. Fue escrito durante la mayor influencia de éste con el Antiguo y Viejo Testamento, Majabjarat, y es extracto de motivos simbólicos e imágenes de las sagradas escrituras. La Nochebuena es retratada como el ambiente poético donde una estrella revela el origen simbólico del poema. Cabe resaltar que la luz de esta estrella no es común al astro celeste, sino más bien la analogía de la estrella se encuentra en las menciones eléctricas de los carteles, faros de las calles, semáforos, faros de los coches, lámparas. Es decir, la luz divina de la Nochebuena es reemplazada por una luz material, fría, ajena a lo sagrado. Esta antinomia en la poesía de Brodsky es singular, la luz eléctrica es una oscuridad primaria a tal punto que A. F. Losev menciona que “la luz de las lámparas eléctricas es una luz muerta. No es íntima, no tiene la tercera dimensión, no es individual. No tiene perspectiva, no es nada expresivo. No se debe amar y rezar con la luz eléctrica, bajo esta luz sólo se puede mirar a la víctima” (79). Es decir, en el poema no se percibe una luz espiritual contenida en la luz celestial, por tanto después declara el poeta *se quedan callados los cielos santos*. Es interesante notar que estas fuentes de luz son precisamente “textos de noche”, y no “citas de día”, ya que sólo su funcionalidad es activa en la noche, en la oscuridad. Esto va en contra de los futuristas que admiraan la luz eléctrica.

El poema “Péndulo” no sólo describe el movimiento transitorio y monótono de un péndulo de reloj, también señala la distinción entre la luz y la oscuridad, presente y futuro, dicotomías que se neutralizan en “ya mayatnik. Ne trogaite menia... ya mayatnik dlia zavtrashnego dnia” (“Soy péndulo. No me toquen... soy el péndulo de día de mañana”). Tal como lo destaca A. Ranchin, el péndulo es el símbolo del personaje lírico que connota “la sensación del tiempo por el hombre, sensación de miedo por el tiempo y la muerte” (41).

Por último, el manejo de la luz en la poesía de Brodsky enmarca una sensación de temporalidad. La presencia de la oscuridad enmarca la idea de futuro:

“Griaduschee est forma tmy, sravnimaya s nochnym pokoem” (“el futuro tiene forma de oscuridad, comparada con el silencio nocturno”). También lo observamos en su poema “My uhodim vo tmu, gde svetit nam nechem” (“Nos vamos a la oscuridad, donde no podremos iluminar”). La única manera de sobrevivir y superar esa temporalidad y oscuridad es comprender el movimiento del péndulo y lo que éste encierra, el tiempo que se debate entre el nacer y el no-existir. Aquí es donde podemos recordar los estudios de Mauricio Beuchot sobre la categoría de tiempo y el tiempo como parte del ser.

El poema “*Isaac y Abraham*” es sin duda uno de los poemas con más peso religioso del poeta ruso. Su temática apunta hacia el Viejo Testamento por obvias razones, pero también señala la manera en la que se suscita la creación de un poema. Se podría decir que “*Isaac y Abraham*” es una de las mayores reflexiones sobre las sagradas escrituras. La parte final del mismo refleja el semblante del poeta, el cual se ve en un vidrio oscuro. El imaginario del poeta también denota un desdoblamiento: el poeta se ve escribiendo el poema y lo equipara como una vela que poco a poco se extingue.

Carlos Pellicer es uno de los poetas más religiosos que de la misma manera trata de comunicarse con Dios y buscaba su manifestación mediante la poesía.

Carlos pellicer abarcó todas las posibilidades temáticas de la poesía religiosa católica. En sus poemas encontramos la celebración, la poesía adoratoria, la plegaria, el rito, la devocional, pero sobre todo, la teofánica, que se refiere a la manifestación de Dios.

En esta poesía, Jesucristo, reconocido como único Dios se convierte en el leitmotiv, a lo largo de la poesía pelliceriana se presenta como niño-Dios, Dios-hombre, Dios-crucificado; Jesús- hijo de Dios, el cuerpo místico de Cristo incorporado a la naturaleza y Dios omnipotente y omnipresente.

El optimismo cristiano es uno de los grandes aportes de Pellicer.

En la *Dedicatoria a Dios* se trata de una religiosidad muy particular, tomando en cuenta que lo escribe un adolescente enamorado. En el primer verso con mayúscula saluda e invoca a Dios. En el segundo le ofrenda “flores del camino”. En la segunda estrofa hace la

petición y en la tercera “el Señor” le responde de manera positiva. Aquí encontramos que el poeta adolescente tiene una relación de diálogo y de completa confianza en la bondad de Dios.

Ese mismo año escribe el “Soneto de Navidad a la señorita Ana María Gabucio”. El poema anuncia el nacimiento de niño Dios.

En 1915 escribe “Tríptico sagrado”. En la primera parte se da forma a la estructura de arcos en oro esculpido. En la segunda coloca en el centro a Cristo crucificado mostrando su carne blanca y el trozo de tela que lo cubre. En la última parte describe dentro de una cueva de otro un atardecer en el que destacan los planetas, y en el centro del paisaje, San Pedro, al que se refiere como “el viejo Señor del Vaticano”, quien sostiene en sus manos el trigo como símbolo de la eucaristía.

En 1927 en Florencia le escribe a su amigo Guillermo Dávila: “Mi madre es una mujer admirable: cuando está triste, nos llama a rezar para que Dios le quite la tristeza. Tiene 50 años. Todavía es bella. Ella ha sido mi fuente de poesía y mi fuente ingenio”. Efectivamente, el niño Carlos Pellicer al escuchar y aprender de su madre las oraciones, vinculó a éstas con el verso y a este con su madre, así que rezo, poesía y madre fue una trinidad religiosa del poeta. A la muerte de López Velarde, Pellicer tenía en prensa su primer libro de poemas: Colores en el mar y otros poemas 1915-1920 y decide a dedicarlos al poeta jerezano:

“A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde, joven poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo”. Y precede el poema “*En medio de la dicha de mi vida*” que es más adentrado al catolicismo, pero no un catolicismo angustiado, sino positivo y amoroso en que se alaba la gracia y bondades de Cristo. En el primer verso el poeta se coloca en el inicio del poema para hacer pública su inmensa felicidad, y en el segundo (“deténgome”) confiesa que todo cuanto existe en la tierra es bueno porque se cumplieron las palabras y el destino de Cristo, que él mismo anunció en la última cena cuando después de tomar el cáliz les dijo a sus discípulos: “Bebed todos de él porque ésta es mi sangre, la que será derramada para el perdón de los pecados” (San Mateo, 1998-26). En el rito católico mediante las palabras que el sacerdote dice, se transubstancian el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. De esta manera el poeta reconoce a Cristo como Dios y su sangre como la redentora de la humanidad.

“La divina sangre de la herida” no es otra cosa sino la culminación de la obediencia de Cristo para dar cumplimiento al mandato divino de morir para el perdón de los pecados.

José Gallegos dice:

El cristiano lo es porque está incorporado al cuerpo místico de Cristo, en el que se encuentra la fuerza necesaria para vencerse a sí mismo y hacer más real, íntima y fecunda la nueva vida que la gracia le infunde. Dios se la ha de infundir porque la vida de la gracia supera la exigencia y la capacidad de la naturaleza humana (Gallegos, 1945-41).

La naturaleza es una de las más importantes y principales expresiones de la manifestación de Dios, creador del universo para Pellicer.

En la poesía de Pellicer el cuerpo de Cristo cobra vida:

Señor, tus pies parecen sandalias mágicas

Tu boca es pálida y serena...

Señor, tu cuerpo es perfecto como una dulce ausencia sin nostalgia (Pellicer, 1986: 12).

Pellicer nos presenta en la personificación de Jesús, no al hombre que va rumbo a una muerte cruel, sino el hombre- Dios que estremece con su divina presencia. Los versos siguientes muestran también la omnipotencia de Jesús:

Cuando caminas

Bajo los pájaros del estío

Las montañas electrizan

El azul de sus curvas

Y la lluvia

Cruz cantando los ríos (13).

El poema cierra con glorificación:

Nada te pido hoy;

Sólo te lleno de alabanzas

Dulzura y alabanza: sea el amor perfecto (13).

El último verso coincide con el primero de los mandamientos: “Amarás a Dios sobre todas las cosas”.

Por lo tanto, concluimos que su cristianismo es glorificar y amar a Dios.

Para Octavio Paz:

...todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia; silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto religiosos como amorosos...

Pellicer en *Canto del amor perfeto* logra la fusión de los tres: poético, amoroso y religioso. Las impresiones más poderosas de su infancia fueron madre, oración y mar. Para Freud se identifica la Naturaleza con la madre bondadosa que le había creado. Por lo tanto, manifestando a Dios en la naturaleza, el poeta trataba de manifestar los recuerdos sobre su propia madre, el poder divino.

Sonetos de esperanza son dos sonetos de catolicismo y diálogo con Dios. El primero consiste en la sagrada comunión y en el segundo- asistimos al recogimiento producido después de recibir el cuerpo de Cristo:

Y un goce primitivo, una alegría de Paraíso abierto se sucede

Algo de Dios al mundo escalofría.

Versos entregan la imagen de una profunda espiritualidad.

En Sonetos de luz Pellicer recrea un juego de contrastes entre luz y oscuridad (33).

En el primer poema la sensación de oscuridad recorre cada una de las estrofas en sustantivos como muerte, pozo, sombras, abismo, destrucción. Y no sólo es la oscuridad, es el encierro y la caída:

¿Cómo sabiendo que Tú eres la vida, ando en la muerte lleno de alborozo?.

Vivir alejado de Cristo es vivir lejos de la “estrella encendida” (33).

En el segundo soneto la luz, que es la verdad-vida. Dios, inunda el cuerpo, hace que el invidente sea capaz de ver con la luz de la fe. La voz del poeta frente al mundo está regida por situaciones equivalentes a la del ánimo del poeta frente al mundo.

“Creo en Cristo”- declara Pellicer al introducir sus poemas de *El nacimiento en su material poético*- como la única realidad importante. Todo lo demás –arte, ciencia, etc. – es accesorio, y por lo tanto, lo secundario. La fe profunda en los valores e ideales de su pueblo da por resultado la visión profunda del desenvolvimiento histórico del mismo. Este procedimiento de llegar al conocimiento por la fe –fe en el paisaje– lo podemos aceptar en Pellicer en el más alto grado de universalidad. Dios está en naturaleza.

Religión y patria, religión y mundo se enlazan por el sentimiento de la naturaleza:

Tu brazo y tu ala estremecen los árboles y se oye el ruido oscuro de los grutos que caen.

Oh viento del otoño, maravilloso viento del otoño!

Dales la fe superior al Destino y la virtud mágica de su sutil presencia (40).

Leyendo estos versos –dice Vasconcelos en el prólogo al poema *Piedra de sacrificios*– he pensado en alguna religión nueva que alguna vez soñé predicar; la religión del paisaje, la devoción de la belleza exterior, limpia y grandiosa, sin interpretaciones y deformaciones; como lenguaje directo de la gracia divina. La adoración del paisaje que es hábito maestro y temblor del mundo en toda su infinita magnificencia. El alma y el mundo fundidos y como recién creados en el seno de la potencia que supera la realidad ordinaria y redime las dos vidas, la vida atormentada del alma y la vida íntima de la naturaleza (60).

El tema de Dios, lo sagrado y lo divino ha interesado a muchos poetas durante el siglo XX. El tema de lo sagrado lo destaca con mayor profundidad el poeta mexicano Octavio Paz.

Habría que recordar que a su tiempo Brodsky y Paz han tenido una conversación en la cual habían platicado sobre la utilidad de la poesía y su futuro. De tal manera, que en la Revista número 5, 2008, “Estrella” así es como está el diálogo entre Brodsky y Paz:

Paz: “La poesía estará viva en dos casos: allí donde hay jóvenes gracias a sus pasiones y allí donde hay ancianos gracias a su habilidad de admirar y vivir con los recuerdos”.

Brodsky: “el gran error del poeta es considerar que él debe intentar a hablar con el pueblo. Y realmente él debe hablar de parte de su pueblo”.

Paz: “el poeta debe hablar para sí mismo, y hablando de sí mismo, él habla para otros”.

Octavio Paz consideraba el vivir como algo divino y todas las palabras para él tenían su propia misión.

La literatura verdaderamente falsa, para Paz, es la que se presenta disfrazada con los atributos de la eternidad y sus grandes palabras. El tejido de la verdadera literatura son los sentimientos y los sucesos cotidianos, el mundo relativo de cada día, sólo a través de lo cotidiano y lo relativo podemos entrever lo perdurable según el poeta. Para Paz, el lugar donde tenía un alma, ahora parece ser un hueco, un hoyo. En este caso no se trata de la antigua separación entre la sociedad y el creador literario, descrita por poetas y novelistas desde el romanticismo, sino de algo muy distinto: la visión de la sociedad actual como un mecanismo que se mueve sin cesar, pero cuyos movimientos no poseen ya dirección ni sentido. En uno de sus libros, Paz nos muestra su punto de vista acerca de la literatura rusa. El poeta escribe:

Fue refrescante oír la discusión de los escritores rusos. Además y sobre todo fue conmovedor ver sentados en torno a la misma mesa a Brodsky, Bitov, Chujontsev. Fue memorable escuchar la magistral exposición de Efim Edkind sobre la vida literaria en la Unión Soviética en 1986. La literatura rusa está viva no sólo afuera, en el destierro, sino en un hogar mismo, en esa tierra que nos ha dado tantos admirables poetas y novelistas. El alma eslava no es una invención literaria ni una noción metafísica: hoy comprobamos que es una realidad social, histórica y sobre todo, espiritual. Los escritores rusos de una y otra orilla no nos describieron una pesadilla nacida de la abundancia culpable y del egoísmo: sus relatos y reflexiones nos hicieron entrever palpables carencias y opresiones. Al oírlos, pensé que es casi imposible separar la cuestión política de la cuestión literaria.

No se trata de anunciar en poemas y novelas la nueva de la justicia revolucionaria que acabará con la desigualdad y la opresión; se trata de defender la libertad de la imaginación. La cuestión de la literatura es inseparable de la cuestión poética porque la libertad de expresión literaria es un aspecto de la libertad de todos los ciudadanos. La lucha del escritor en contra de la censura es parte de la lucha general por los derechos humanos”. (Paz, 1999: 670).

En el capítulo de *El arco y la lira* titulado “*La revelación poética*”, Octavio Paz asume la poesía como una búsqueda espiritual, la búsqueda de aquello que los budistas llaman “verdadera naturaleza” o “naturaleza íntima”. Esta naturaleza no es ni más ni menos que nuestra mente en su estado más puro y resplandeciente. Sirviéndose de la imagen, Paz hace referencia al cambio que se produce en el hombre cuando éste ha tomado conciencia de su verdadera naturaleza y, lo compara con un salto hacia “la otra orilla”, que define así:

¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo de vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante (58).

Paramita es un término del entrenamiento budista que significa “acción trascendente” o “perfección”. Se dice que las paramitas son trascendentes porque su momento y su naturaleza son puros y porque a través de ellas se alcanzan los resultados supremos.

En *El arco y la lira*, Paz parece decirnos que la poesía es el único espacio común que cuenta para él y que a través de ella, el hombre es capaz de comprender su auténtica naturaleza: “Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser quien somos y que constituye nuestra manera propia de ser” (63).

Al mismo tiempo, Paz describe esta experiencia reveladora como algo vertiginoso:

Toda aparición implica una ruptura de tiempo...; por la herida o abertura vemos “el otro lado” del ser. El vértigo broma de este abrirse del mundo en dos y nos enseña que la creación se sustenta en un abismo (64).

Rafael Jiménez Cataño, profesor de la Universidad de la Santa Cruz escribe:

Paz no habla nunca de un descubrimiento de la falsedad de sus anteriores convicciones sino de una decisión de no seguir más a Dios, de una pérdida de la fe. Es una herida que ha permanecido abierta y de vez en cuando, a veces en los ensayos pero sobre todo en la poesía, se ve sangrar... Los aspectos del cristianismo que no consigue digerir son fundamentalmente los relacionados con el problema del mal (libertad y gracia, pecado y redención) y la Iglesia como institución (58-59).

Desde España ha sido Juan Malpartida quien se ha referido con un cuidadoso enfoque a las “preocupaciones espirituales” de Paz:

Aunque Paz dejó muy pronto de ser creyente, fue siempre, ya que no religioso, sí espiritual. Una espiritualidad ajena a toda teología. Las diversas teologías le interesaron como expresiones del mundo de las ideas y de las formas; también de los sentimientos ante el más allá. Le dieron que pensar, pero no qué creer. Hay varios poemas de “Calamidades y milagros (1937-1944)” en los que se hace evidente esta ausencia de Dios, y finalmente, la aceptación de que nos toca carecer de él. En uno de ellos, “La caída”, encontramos tres versos en los que el poeta resume la situación en la que se encuentra él mismo, y sintetiza también una tradición heredera del racionalismo del siglo XVII y XVIII. Crítica de los absolutos y también de la ilusión de la metafísica, la razón nos hace soberanos, aunque al mismo tiempo nos revela nuestro ser desfondado:

“Y nada queda sino el goce impío
De la razón cayendo en la inefable
Y helada intimidad de su vacío” (64).

Desde muy joven, en un texto ya clásico, *“Poesía de soledad y poesía de comunión”* (1943), identificó la raíz de la poesía lírica con el ansia humana de entrar en comunión con otros, y con algo más allá de la persona, la otredad. Para él, explica Jiménez Cataño: “El lenguaje que consigue revelar la otredad es el poético” (50). Y lo manifiesta en el libro tratando de enlazar la poesía y la revelación, en el sentido religioso. Véamos algunos ejemplos que son como una extensión de lo anunciado en 1943. Así comienza su argumentación:

Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser; ambas son tentativas por abrazar esa “otredad” que Machado llamaba la “esencial heterogeneidad del ser”. La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos. Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros. Esta diversidad no deja de hacer más turbadoras las semejanzas entre religión y poesía (135).

Paz encuentra que el acto de “posesión” por el lenguaje para que el poeta escriba equivale a lo sucedido con los profetas o sacerdotes que eran tomados por la divinidad para exponer sus oráculos. En su exposición sigue muy de cerca las ideas de Martín Heidegger, pero también ve que la poesía al liberarse de las amarras religiosas es capaz de seguir explorando los territorios que la razón por sí misma no puede alcanzar.

La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye- al menos en la medida en que es palabra- el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad”, y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y la poética tienen un origen común: sus expresiones históricas- poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, etc.- son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra “otredad” constitutiva. Pero al religión

intjerpeta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición en un solo instante de incandescencia (139).

Poesía y religion son para Octavio Paz realidades distintas, pero lo que tienen en común es su origen y la función que cumplen, en cierta manera, su ser y su finalidad. Poesía y religión echan raíz en el ser profundo que somos: un ser del que tal parece hubiéramos sido arrancados, del que vivimos separados y, sin embargo, un ser o el ser que estamos llamados a ser. Éste es su origen y su fuente. De ahí también su pretensión: transformarnos en ese ser, llevarnos a él, hacer que lo seamos; función que cada una realiza de acuerdo a su naturaleza, pero que atraviesa las tres, las define y las constituye. Tal es la tesis reiteradamente expresada por Octavio Paz en las diferentes obras que constituyen ahora el primer tomo de sus *Obras Completas*, titulado “La casa de la presencia. Poesía e historia”, pero especialmente en su obra *El arco y la lira*. Posteriormente Paz dirá que fueron los poetas los primeros en advertir el origen común de amor, religión y poesía.

4.4 La muerte en la poesía de O.Mandelshtam y X.Villaurrutia.

En la historia de la humanidad la muerte siempre ha sido uno de los temas que más discusión e interés ha provocado en la conciencia del hombre a pesar de todo el misterio y el miedo que ha producido este término. En la cultura y la vida mexicana la muerte es considerada como algo complementario a la vida. Octavio Paz observaba que la sociedad indígena no veía una diferencia destacable entre la vida y la muerte:

Para los antiguos mexicanos la oposición entre la muerte y la vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa, la vida tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento. (Paz, 2004:56-57).

Es allí cuando podemos recordar que los dioses de las antiguas civilizaciones- Coatlicue de la mitología azteca, Izamná de los antiguos mayas- eran dioses tanto de la vida como de la muerte.

El mundo cristiano ve en la muerte una situación decisiva de la vida y con la llegada de los españoles esta visión cristiana vino a ocupar un lugar esencial en la cultura y sociedad

mexicana. Alfonso Reyes dijo una vez: “Somos una raza de sobrevivientes”, pero al mismo tiempo, como lo puede observar Paul Westheim: “La muerte no es la demoníaca adversaria del hombre, sino que se le presenta en calidad de buen amigo o de un compadre con quien nos permitimos gastar una broma”.(Westheim, 2003:107).

Como prueba de esta frase podemos referirnos a los dibujos y los grabados de muchos pintores mexicanos, tales como José Guadalupe Posada, o **algunos juguetes de cartón hechos en forma de esqueletos**, las calaveras de azúcar que comunmente se venden y las numerosas canciones populares donde la muerte tiene su lugar e importancia.

El mismo Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* menciona el tema, investigando lo que es ser mexicano. Paz se ha dado cuenta de que lo que le diferencia del inglés, del francés, o del argentino es el hecho de que siempre lleva consigo su muerte.

Las expresiones cotidianas de la misma manera nos demuestran esta estrecha relación entre la vida y la muerte que se analiza a la perfección en la colección de Juan Lope Blanch *Vocabulario mexicano relativo a la muerte* (México, 1963).

En el siglo XX el tema de la muerte viene a formar parte de una profunda búsqueda acerca de la existencia del hombre y su significado. Por eso mismo los poetas dan expresión literaria a este tema doloroso en la conciencia humana.

Uno de los poetas mexicanos de siglo XX que ha recreado la imagen de la muerte fue Xavier Villaurrutia. El poeta consiguió recrear en sus versos la sensación de horror ante la vida que es una de las características del hombre contemporáneo.

Para el poeta escribir significaba pensar y volver a pensar, hasta el momento en que “...no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo inevitablemente, ¡Esa es la palabra exacta”.

En *Nocturno a la Muerte* Villaurrutia piensa en una posibilidad de que la muerte particular lo haya acompañado pero no espiritualmente sino físicamente:

...
...escondida en un hueco de mi ropa en la maleta
En el bolsillo de uno de mis trajes,
Entre las páginas de un libro...(Villaurrutia, 2002:13)

El poeta personifica la muerte, la muerte deja su lado abstracto, se volvió su compañera. Podemos lograr escuchar sus palabras así como las imagina el poeta:

...Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
Que no es posible dejar así nomás en casa;
Como un poco de aire cálido e invisible
Mezclado al aire duro y frío que respiras;
Como el recuerdo de lo que más quieres.... (21).

La Muerte la escribe con mayúscula. La vuelve su amada, su musa.

El concepto de la Muerte como algo vivo lo demuestra Villaurrutia en *Décima Muerte*. El poeta nos enseña la imagen de su amada Muerte de una manera más interesante empleando en sus versos la antítesis e ironía:

Si en todas partes estás,
En el agua y en la tierra,
En el aire que me encierra
Y en el incendio voraz;
Y si a todas partes vas
Conmigo en el pensamiento
En el soplo de mi aliento
Y en mi sangre confundida,
¿no serás, Muerte, en mi vida,
Agua, fuego, polvo y viento? (30).

Es así como el poeta ve a la Muerte. La Muerte y la Amada son una misma. Durante todo el poema hallamos este extraño amor demostrado tan claramente hacia la Muerte. Villaurrutia se acostumbra a ella.

También es posible hablar en el poema sobre la búsqueda de sí mismo mediante la muerte:

Entonces, sólo entonces, los dos sabemos
Que no es el dolor sino la oscura muerte
Se precipita a vernos cara a cara a los ojos
Y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos. (Villaurrutia, 2002: 50).

La imagen del amor en el concepto de la muerte es más frecuente en sus poemas. Si anteriormente el amor revelaba la experiencia de la muerte, ahora es el que se confunde con la muerte, o el amor llega a identificarse con la muerte:

Amar es provocar el dulce instante
En que tu piel busca mi piel despierta;

Saciar a un tiempo la avidez nocturna
Y morir otra vez la misma muerte
Provisional desgarradora, oscura (53).

Vemos que el amor y la muerte se vuelven sinónimos para el poeta. Nuevamente percibimos toda la antítesis entre dos formas distintas de existencia según el poeta que son la vida y la muerte. El pleonasma “morir otra vez la misma muerte” tratándonos de decir que el sentido va más allá que un simple significado de la muerte.

En la última estrofa señala irónicamente el hecho de que ya la Muerte no lo puede engañar:

En vano amenazas, Muerte,
Cerrar la boca a mi herida
Y poner fin a mi vida
Con una palabra inerte.
¿qué puedo pensar al verte,
Si en mi angustia verdadera
Tuve que violar la espera;
Si en vista de tu tardanza
No hay hora en que yo no muera! (Villaurrutia, 2002: 31).

El poema en sí tiene mucho peso en cuanto a su significado, pues la muerte siempre perseguirá al poeta. Villaurrutia murió de un ataque al corazón a los 46 años y desde hace mucho tiempo era el profeta de su propio destino. Sabía que la muerte le acechaba y lo esperaba. Quizás esta percepción de la muerte en la vida real haya acelerado sus sentimientos.

Si vemos el comienzo del poema “Décima muerte”:

Que prueba de la existencia
Habrà mayor que la suerte
De estar viviendo sin verte
Y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
De amar a lo nunca visto
Y de esperar lo imprevisto;
Este caer sin llegar
Es la angustia de pensar
Que puesto que muero existo (Villaurrutia, 2002: 40).

Podemos observar las múltiples antítesis empleadas por el poeta: viviendo- muriendo; sin verte- en tu presencia; muero- existo. La misma técnica podemos hallar en la poesía de Sor Juana. Véamos el poema “Rosa divina...” para percatar la similitud entre ambos poetas:

¡Con que, con docta muerte y necia vida,

Viviendo engañas y muriendo enseñas!. (Sor Juana, 2008:30).

Desde luego encontramos en la poesía de Villaurrutia mucha similitud en forma de escribir con los poemas de Sor Juana, aunque no podemos decir claramente que el poeta ha sido influenciado por ella, ya que podía adquirir la misma técnica con cualquier poeta barroco. Villaurrutia escribe:

¿Me creará usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito?... los uso no por juego sino por necesidad ineludible... Juego con fuego y a riesgo de quemarme. (Villaurrutia, 2003: 27).

Indudablemente sus versos nos hacen percatar mucho significado.

En torno a la influencia, es bastante difícil hablar sobre la influencia poética de Villaurrutia. Podríamos suponer que puede haber algo de Heidegger, aunque el poeta había descubierto su propio pensamiento y sólo posteriormente conoció la filosofía heideggeriana.

Lo que sólo parece formar parte del pensamiento de Heidegger es el tema predominante del mexicano: el hombre frente a la muerte. No negamos las semejanzas: interés por el tiempo; la importancia del concepto de la angustia; el intento de comprender lo que es la muerte. Aunque todo puede ser sólo una coincidencia. Pues la angustia y la muerte no pertenecen solamente a Heidegger.

Recordemos a los Contemporáneos. Otro poeta cuya temática poética fue la muerte era Jorge Cuesta:

Cuesta no expresa el camino irreversible de la vida, o la angustia de la inevitable muerte, la vida que él busca rebasa al transcurso, al individuo, al nacimiento y la muerte; busca una cierta percepción de la vida como hecho primordial, intranspasable. Y capturarla, hallarla, es más que tratar de asir su inteligencia o su razón, y ya no digamos sus afectos...La vida está fuera del transcurso; la muerte no alcanza sino el devenir de la carne. (Montemayor, 1981: 13).

En los versos de Jorge Cuesta podemos percibir mucha insatisfacción de sí mismo, y de la vida en total. Quizás por esta razón, sus poemas resultan ser más oscuros:

y me gana la muerte desde ahora (Cuesta, 1931: 143).

y, oh muerte, vasta para lo pasado,
Me entregarás más cuando esté vencido
El defecto que soy de lo que he sido (Cuesta, 1931: 144).

Una característica esencial de las obras de Villaurrutia es el empleo del sueño en la imagen para demostrar lo que quiere decir. Lo hace de varias formas: mediante la creación de un mundo de ensueños donde expresa el mundo de pesadilla en que vive, y la equivalencia del sueño y la muerte.

En una carta a Bernardo Ortíz de Montellano el poeta dice:

el tema del poeta es el sueño..., pero es muy difícil abordarlo. O se le trata como los surrealistas lo hacen... o bien como un tema poético inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. (Villaurrutia, 2008: 72).

En cuanto al sueño, es importante mencionar el *Nocturno de la estatua* donde el poeta nos enseña una cierta metamorfosis, pues la estatua se despierta sólo para decir que está muerta de sueño:

Sonar, sonar la noche, la calle, la escalera
Y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
Querer tocar el grito y sólo hallar el eco, ...

y contar a su oreja cien veces cien cien veces
Hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño". (Villaurrutia, 2005: 46).

Su muerte no es abierta como tal, sino cerrada en el sentido que es una muerte que al cerrarse nos encierra.

La muerte de Villaurrutia es "la compañía con la que habla a solas", la voz sin cuerpo, la voz que no dice palabras, la voz que sólo pasa como un eco. Es una presencia invisible. La muerte no es el entierro para el poeta, es, al contrario, el destierro, un nuevo regreso.

El tema de la muerte en Villaurrutia es similar al tema de la muerte del gran poeta ruso de siglo de Plata, Osip Mandelstam.

Su poesía se agrupa en los libros: *La piedra* (1913), *Tristia* (1922), *Los cuadernos de Moscú* (1935) y *Los cuadernos de Voronezh* (1937). Son estas cuatro etapas de su vida que determinaron su poesía.

En uno de sus poemas juveniles Mandelstam escribió:

¿De verdad soy auténtico
Y realmente la muerte llegará hacia mí?⁹ (Mandelstam, 1989:12).

⁹ "Неужели я настоящий. И действительно смерть придет?!" (Мандельштам, 1989: 12).

Esta parte nos hace recordAr a nuestro poeta mexicano, Villaurrutia. Pues en este caso, Mandelshtam no percibe la muerte como tal, es decir, el poeta ruso vivía sin temor a la muerte, vivía y no permanecía en un espacio de la muerte como Villaurrutia. Para Villaurrutia toda la vida era como un espacio de la muerte: “No hay hora en que yo no muera”. (Villaurrutia, 2008: 37). El poeta ya se ve condenado a la muerte, vive muriendo. En el caso de Mandelshtam: el poeta sabe que en un momento la muerte le va a tocar, pero mientras tanto vive la vida sin trasladarse a otros espacios mortales. El presentimiento de la muerte el poeta ruso lo verá en sus últimos años, en los tiempos de campos de concentración.

A la pregunta de Irna Odoyevtseva:

Osip Emilievich, ¿de verdad no cree que va a morir? -
Él respondió: “No es que no crea. Simplemente no estoy seguro de que vaya a morir. Dudo de mi muerte. No la puedo imaginar. No tengo tanta fantasía. (Mandelshtam, 2000: 38).

Vemos que el poeta dudaba de la muerte. Pues después de todas las circunstancias de la vida, el poeta aún no moría y podía seguir escribiendo. La duda también la podemos encontrar en la poesía de Villaurrutia. Pero la duda en este caso tiene otra imagen. El poeta duda, mira a sí mismo como si fuera un reflejo. El poeta se considera como un fantasma y el eco de su tiempo.

La muerte le llegó a Mandelshtam en los campos de Stalin, pero aunque no existieran los poemas antistalinistas, Mandelshtam de todas formas habría sido eliminado. Su forma de pensar no entraba en “armonía” con la ideología soviética.

Mandelshtam escribía en sus poemas: “Do smerti hochetsya zhit” (“quiero vivir hasta la muerte”), “ya ne znayu, zachem ya zhivu” (“no sé para qué vivo”), “teper kazhdoe stihotvoreníe pishetsia tak, budto zavtra smert” (“ahora cada poema se escribe de tal manera como si mañana llegara la muerte”). Pero el poeta recuerda que la muerte del creador es “el acto supremo de su poesía”. Mandelshtam escribía sobre el mismo concepto en su obra *“Skriabin y el cristianismo”*¹⁰:

¹⁰ “Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено. С этой последней христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рот художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его теологической причиной. Если сорвать

Me parece que la muerte de creador no hay que excluir de la cadena de sus logros artísticos, sino considerarla como el último eslabón final. Con este último punto de vista cristiano la muerte de Skriabin es asombrosa. No es excelente como la estatura mágica póstuma del creador en los ojos de la masa, sino sirve como la fuente de su arte, su causa teológica. Si quitamos el manto de la muerte de esta vida artística, ella se derivará ligeramente de su causa- de la muerte, situándose alrededor de ella, como alrededor de sol, consumiendo su sol (Mandelshtam, 2004: 5).

El corazón de Mandelshtam desde hace mucho que presentía el final, igual que nuestro poeta mexicano. Unos años antes de su muerte, fue escrito el poema profético “Hienden las pestañas, se coció una lágrima en el pecho...”. En él como en el mismo espejo se reflejó todo lo que se estaba acercando:

Las pestañas causan dolor, en el pecho se coció la lágrima.
Siento sin temor, que habrá tormenta.
Alguién más extraño que yo apresura olvidar.
Sofocante,- y de todas formas dan ganas de vivir hasta la muerte. (Mandelshtam, 2000: 30).¹¹

El poeta presentía su destino. Pero no le temía a la muerte, ni a los peligros.

El poeta y filósofo V.Rabinovich al investigar el fenómeno de la percepción de la muerte por los poetas de siglo de Plata analiza la experiencia personal artística de Mandelshtam, Pasternak y Tsvetaeva. Para él, el poeta:

en el momento de su máxima concentración de todas sus fuerzas vitales en perspectiva de su momento mortal debe ser comprendido como el creador de la forma de cultura que pone en armonía el caos antecultural en el acto artístico de creación en la obra (Rabinovich, 2008:316-328).

Mandelshtam le miraba a la muerte mediante una prisma de su relación con el arte. Para él son característicos los pensamientos sobre su vida limitada por la fecha de nacimiento y la muerte que genera acercar a la eternidad:

Si no fuera por la muerte,

покров смерти с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины.: смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет». (Мандельштам, 2004: 5).

¹¹ “Колют ресницы, в груди прикипела слеза.
Чую без страху, что будет и гроза.
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.
Душно,- и все-таки до смерти хочется жить». (Мандельштам, 2000: 30).

Nunca hubiera sabido que vivo...¹² (Mandelstam, 2000: 21).

El arte del proceso de la muerte es un fenómeno psicológico en su principal base (miedo y sufrimiento por la muerte) sino también artístico, de juego, escénico- teatral (Rabinovich, 2008-316).

El motivo de la muerte en la poesía de Mandelstam llama mucho la atención porque la comprensión particular de la muerte es uno de los importantes rasgos característicos de la estética de Mandelstam. Su propia visión de la muerte determinó su lírica. La muerte para Mandelstam es como una fuente de arte.

El tema de la muerte de Mandelstam está ligado con los motivos de su superación, el tema de la inmortalidad como continuación del poeta en sus poemas después de la muerte. Cuando hablamos de la inmortalidad principalmente lo vemos como una negación de la muerte que cambia el mundo del poeta.

Los poemas de Mandelstam son poemas sobre la resurrección de las palabra en la cultura mundial, una posibilidad de dialogar con grandes antecedentes. Es esta parte que une a Mandelstam con Villaurrutia, pues ambos poetas tratan de recrear la palabra, resucitando a la muerte.

El mundo artístico de Mandelstam está construido de tal manera que el tiempo no se determina sólo por la extensión lineal horizontal. El tiempo de Mandelstam no es tanto horizontal, como vertical, dialógico, es decir, en él, instantáneamente, se pueden encontrar, dialogar, diferentes épocas, cercanas una a la otra, voces separadas por los siglos.

Los poemas de la antología “*Tristia*” reflejan la imagen de la muerte.

El término de “la transparencia” que usa Mandelstam se une con la imagen de Hades antiguo (muerte) y con Petersburgo:

Moriremos en transparente Petrogrado,
Donde gobierna Proserpina.¹³ (Mandelstam, 2002: 35).

Junto a todo esto, la transparencia puede ser materialista:

Para pasar el frío,

¹² “Когда б не смерть, то никогда бы/ Мне не узнать, что я живу...” (Мандельштам, 2000: 21).

¹³ В Петрограде прозрачном мы умрем,/ Где властвует над нами Прозерпина». (Мандельштам, 2002, 35)

La Primavera transparente viste Petrópolis con la pelusa verde ¹⁴(Mandelstam, 1989: 76).

«Primavera transparente» es el tiempo cuando empiezan a crecer las hojas. Estos dos poemas están relacionados y por eso Proserpina (diosa de los infiernos) convierte Petersburgo primaveral en Hades- reino de muertos, cuyo rasgo principal es la transparencia.

La confirmación de este lazo se puede encontrar en el poema “Todavía están lejos los asfódelos...” donde el poeta vuelve a nombrar la primavera transparente de asfódelos.

Asfódelos son las flores pálidas de reino de sombras; primavera transparente de asfódelos- ida a Hades, a muerte”:

Еще далеко асфodelей
Прозрачно- серая весна. (Mandelstam, 1989- 70).
Todavía está lejos la primavera transparente y gris de los asfódelos.

En el poema de 1918 encontramos:

En la tremenda altura del fuego fatuo,
Pero así es cómo brilla la estrella?
La estrella transparente, el fuego brillante,
Tu hermano, Petrópolis, se está muriendo. ¹⁵

La Trinidad representada por la transparencia, Petersburgo y Hades (muerte) llega a ser el único espacio significativo de muchas obras y el motivo de la muerte se encuentra casi en cada poema de la Antología de Mandelstam. Curioso es el dato de que en los poemas de Villaurrutia también podemos hacer el mismo paralelismo con tres cosas alrededor del cual circula su poesía.

Así, en *Nocturno de la estatua* podemos observar esta parte transparente del reino de los muertos:

Hallar en el espejo la estatua asesinada,
Sacarla de la sangre de su sombra,
Vestirla en un cerrar de ojos,
Acariciarla como a una hermana imprevista (Villaurrutia, 2000: 33).

¹⁴ Мне холодной Прозрачная весна/ В зеленый пух Петрополь одевает..». (Мандельштам, 1989:76)

¹⁵ На страшной высоте блуждающий огонь, /Но разве так звезда мерцает?/Прозрачная звезда, мерцающий огонь, /Твой брат, Петрополь, умирает?”. (Мандельштам, 2002: 21).

Es así como el poeta ve el mundo también. Pues en sus poemas la vida es un espacio deshabitado, lleno de sombras, ecos, reflejos, los cuerpos no de la carne sino de la piedra. Pero es interesante el comportamiento de sus sombras personificadas. Sus personajes son razonables y no perciben su realidad. Son fantasmas que nunca supieron que eran fantasmas:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
Querer tocar el grito y sólo hallar el eco
Querer asir el eco y encontrar sólo el muro. (Villaurrutia, 2000: 33).

Hablando en torno a la asociación de la muerte con una ciudad podemos percibir que en algunos paisajes de sus obras en prosa Villaurrutia alude a México como “el país de la muerte”. El tema del exilio, las circunstancias de su vida determinaron su visión de la muerte como la muerte de la patria:

Volver a una patria lejana,
Volver a una patria olvidada
Obscuramente deformada
Por el destierro en esta tierra. (Villaurrutia, 2002: 79).

Como ya habíamos mencionado anteriormente, la muerte no era el entierro para él, sino el destierro.

La muerte para Osip Mandelshtam no es el vacío; el fin del todo. El reino de la muerte tiene su estructura. Es un mundo oscuro y transparente; el mundo donde viven los personajes antiguos: Proserpina, Leta. Al mismo tiempo este mundo es muy pobre en comparación con el mundo vivo: uno que se va al reino de la muerte se va al mundo de sombras como en la poesía de Villaurrutia donde los personajes no poseen un cuerpo, ni voz, ni viveza.

La Revolución como lo vio Mandelshtam en 1916 voltea el mundo, llevándolo al mundo de la muerte: “Tu hermano, Petrópolis, se está muriendo”. Aquí Petersburgo también adquiere el nombre antiguo “Petrópolis”. Es el símbolo de la ida de la alta cultura. En “*a Casandra*” el poeta declara la pérdida de todo:

Y en diciembre del año diecisiete
Perdimos todo amando
A uno lo despojó la voluntad del pueblo
Y el otro a sí mismo despojó... (Toledo, 2014: 46).

Es el poema dedicado a A. Axmatova, pero en el contexto de los demás poemas obtiene otro nivel de interpretación. Prácticamente se continúa “la despedida con la cultura”. En sus poemas menciona la miel, el vino, la cera y el cobre. Quizás tantas cosas las trataba de contraponer a la infructuosidad del mundo de las sombras.

El tema del olvido en “Golondrina” (“Lastochka”) también tiene que ver con el tema de la muerte. Todo el poema es una queja por la pérdida de capacidad de recordar y reconocer. El poeta se considera a sí mismo como hombre de mundo de sombras porque carece de esta capacidad:

A los mortales fue otorgado el poder de amar y de reconocer,
Para ellos el sonido fluye de los dedos,
Pero ya olvidé lo que quería decir,
Y la idea incorpórea al aposento de las sombras volverá. (Toledo, 2014: 61).

Pero el poeta sale del mundo de muertos, obteniendo la capacidad de hablar. Este paso está relacionado con Petersburgo:

Vamos a unirnos nuevamente en Petersburgo.
Como si en él hubiéramos enterrado el sol.
Y la palabra divina, insignificante
Nombraremos por vez primera¹⁶ (73).

El proceso de regreso a la vida, Mandelshtam lo asocia con el mito de Orfeo y Eurídice, por eso se mencionan sus nombres en los poemas “V Peterburge my soidemsysa snova» (“En Petersburgo nos uniremos nuevamente”) que citamos anteriormente y “Chut mertsayet prizrachnaya sstsena” (“Apenas brilla el escenario transparente”).

4.5 El mito clásico en O.Mandelshtam y A.Reyes.

Joseph Brodsky decía:

Hay algo fenomenal en la primera lectura del gran poeta. Te enfrentas no sólo con el interesante contenido, sino principalmente con la inevitabilidad lingüística. Quizás eso

¹⁶ В Петербурге мы сойдемся снова./Словно солнце мы похоронили в нем./И блаженное, бессмысленное слово/В первый раз произнесем.” (Мандельштам, 1989: 73).

signifique ser un gran poeta. ¿No? Después de esto, ya hablas diferente (Brodsky, 1992:8).

Brodsky realmente empezó a tener otro lenguaje después de conocerlo. Logró incluir en su poesía la conexión de Mandelshtam con una atmósfera misteriosa, con la antigüedad de sus ciclos tempranos pre-revolucionarios. Hay que destacar que el tema mítico no era sólo un interés corto en la vida del poeta. Era amor, filosofía de vida. Era como un sol artístico alrededor del cual se había formado y empezó a vivir su propia vida, el cosmos poético de joven Mandelshtam.

En 1912 Osip Mandelshtam ingresó en la facultad de Letras de la Universidad de Petersburgo. Tenía que pasar el examen de lengua griega y K.Mochulsky le ofreció su ayuda.

Podemos recordar las memorias de K.Mochulsky sobre las clases de griego que le daba a Mandelshtam:

Venía a las clases con una terrible tardanza, sorprendido por completo por los secretos descubiertos de la gramática griega. Agitaba las manos, corría por el cuarto y declamaba cantando las declinaciones y las conjugaciones. La lectura de Homero se convertía en un acontecimiento mágico... Él convertía la gramática en poesíaNunca aprendió a hablar bien el griego pero lo descubrió (Mochulsky, 1995:7).

Definitivamente, el poeta logró pasar el examen y volver el griego parte de su poesía. Prácticamente lo mismo le sucedió a Alfonso Reyes. Alfonso Reyes no sabía hablar griego y mucho menos podía dedicarse profesionalmente a la traducción de la literatura griega. Sin embargo, en sus poemas podemos percibir los míticos temas griegos que se deben a su gran conocimiento. Decía Reyes:

No leo la lengua de Homero, la descifro apenas. “Aunque entiendo poco griego”,- como dice Góngora en su romance,- un poco más entiendo de Grecia. No ofrezco un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original (Reyes, 2011: 21).

Para los lectores que no conocen a Osip Mandelshtam, su poesía puede resultar un tanto oscura y misteriosa pero esta es la finalidad del poeta:

...La poesía como uno solo siempre está dirigida a algo más o menos lejano, a un destinatario desconocido, la existencia del cual el poeta no puede dudar sin dudar de sí mismo (Mandelshtam, 1928-25).

Uno de los rasgos característicos de su poesía es el desarrollo polifónico de los temas semánticamente no relacionados entre sí. Las palabras de Mandelstam en rasgos generales determinan la estética y el helenismo en su poesía:

Helenismo es el consciente rodeo de ser humano con los utensilios en lugar de objetos indiferentes, la conversión de estos objetos en utensilios, personificación del mundo, el calentamiento con su fino calor teleológico. Helenismo – es el sistema en el sentido de palabra de Bergson que el hombre despliega alrededor de si mismo como un abanico temporal, codependiente por la relación interior mediante “yo” humano (Mandelstam, 1928:40).

El objeto principal en la comprensión del helenismo para Mandelstam es la palabra misma. Mandelstam equipara el helenismo con el filologismo, es decir, el amor y el respeto hacia la palabra. Palabra, según el poeta, es omnipotente y puede ser el único tesoro de la cultura rusa:

Lo más triste que le puede pasar a Rusia es la victoria de los enemigos de la palabra que podrían destruir su alma viva convirtiéndola sólo en instrumento de autoexpresión (Mandelstam, 1928:6-7).

Para Mandelstam su siglo es la época de la destrucción violenta de la palabra. La civilización de Hélade y Roma, tradiciones de las cuales se están muriendo en los tiempos de Mandelstam ha sido enfocada en la palabra, en su análisis artístico, su uso como medio especial de expresar el pensamiento y el papel principal para que el hombre pueda comprender el mundo. La antigüedad, las obras de la literatura griega y romana se percibían por Mandelstam como algo eternamente vivo. Él pensaba que en el lenguaje ruso vive la antigüedad: “No es correcto que en el lenguaje ruso duerma el latín, no es correcto que en él duerma la Iliada” (262).

Para Alfonso Reyes la palabra también era la base de su escritura, vivía de la poesía:

Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o devolverme el equilibrio que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y , por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta (Reyes, 1986: 142).

Es interesante como ambos poetas identificaban el helenismo con otra área, con el filologismo en el caso de Mandelstam, y con el humanismo en el caso de Reyes:

Me avergüenzo cada vez que se me llama “helenista”, como ya he explicado, mi helenismo es de cazador furtivo; aunque creo que los cazadores furtivos, los que entran en los cotos cerrados y me rodean en tiempo de veda, suelen cobrar las piezas mejores. En suma, que hasta la heroica ignorancia de las técnicas, de las preceptivas, si ayuda el astro, conduce también al descubrimiento.

No me avergüenzo de que se me llame “humanista” porque hoy por hoy humanista casi ha venido a significar persona decente en el orden del pensamiento, consciente de los fines y anhelos humanos. (Reyes, 318).

Si helenismo es el sinónimo de humanismo, éste, a su vez es la capacidad de alcanzar interiormente una perfección moral. El helenismo para él fue algo tan personal y cotidiano como el reconocimiento de la vida misma.

En la poesía de Mandelshtam hay poca retórica, en comparación con Horacio, Ovidio y Catulo. Verdaderamente, el joven poeta es el típico doctus poeta, que ama demostrar su erudición, y este rasgo lo une con muchos poetas modernos. La aspiración de Mandelshtam de construir un lenguaje puro lo acerca más a Mallarmé o Valery, pero no a los poetas antiguos. Pero al poeta modernista si podemos llamarlo helenista. Él merece este nombramiento porque bajándose a otros tiempos logró sacar de allí los fragmentos verdaderos del mundo antiguo, imágenes de Hélade y Roma. Lo logró hacer con ayuda de una fuerte tradición clasicista también en la poesía rusa. Esta tradición tiene dos partes. Una está basada en la imitación de clacisismo francés y tiene sólo relación indirecta y superficial con los originales griegos y latinos. Otra creció en Rusia dentro del sistema escolar humanitario de Rusia del siglo XIX donde había filólogos clásicos que también eran buenos poetas (Annensky, V.Ivanov) y poetas que eran buenos filólofos clásicos (Fet, Briusov). Mandelshtam no pertenece a ninguna de las corrientes. Aunque él admiraba a Derzhavin y en sus artículos hablaba mucho sobre la naturaleza neoclacisista de acmeísmo, entre sus poemas hay pocos ejemplos que equivalen al canon estético de clacisismo ruso. El acento en la interpretación mandelshtamiana de tema clacisista se hace en base de “modernidad”, y no en base de aspecto clásico. La sensación de sentir el tiempo era increíble en el poeta. El tiempo lo escuchaba, lo veía y sentía su influencia, lo respiraba. Mandelshtam tiene tantos enfrentamientos alegres como enfermizos relacionados el tiempo.

Ya en “Piedra” la antigüedad se vuelve la fuente de sus imágenes constantes. El poema “*Silentium*” de Mandelshtam es importante de analizar para poder entender la cosmovisión del poeta en aquel período:

No ha nacido todavía
Música y palabra unida,
Por eso todo lo vivo
Es un enlace continuo.

Tranquilo respira el pecho del mar
El día como un loco se ilumina
Y el pálido lila de la espuma
En el negriazul jarrón está.

Que mi boca adquiera al fin
El silencio primigenio
¡Como nota cristalina
Prístina de nacimiento!

Quédate espuma Afrodita
La palabra a la música retorne
Y el corazón, al corazón ruborice
Al origen de la vida fusionado (Toledo, 2004: 32).

En este poema se destaca el deseo de encontrar la conexión de todo lo vivo, unirse con el origen de la vida. Por eso, S.A.Osherov en su artículo “Tristia” de Osip Mandelshtam y la lírica antigua dice: “Las búsquedas y los encuentros de esta conexión y unión, y después su pérdida trágica- base de poesía de Mandelshtam”. (Osherov, 1984: 338). Pero como su poética temprana se desarrollaba en el tiempo del simbolismo ruso, el origen de la vida es el fenómeno de la música, el medio con el cual puedes conectarte con la música es el rechazo del yo “inútil”:

Oh, el viento ancho de Orfeo,
Tú irás a los lugares marinos,
Cuidando el mundo inexistente,-
Me olvidé del “yo” inútil.¹⁷

En artículo “Pushkin y Skriabin” (1915) Mandelshtam escribe: “La identidad no existe. Yo soy un estado pasajero...” (32). El título “Tristia” supone una relación de Mandelshtam con Ovidio, ya que Ovidio era de los favoritos del poeta. Esto se demuestra suficientemente bien en la primera estrofa del poema. Allí es donde se encuentran algunas repeticiones directas de “Tristia” de Ovidio, I 3 “Cum subit illius tristissima noctis imago\ Quae mihi supremum

¹⁷ «О, широкий ветер Орфея,/Ты уйдешь в морские края,/И, несозданный мир лелея,/Я забыл ненужное «я» (Отчего душа так певуча).(Osip Mandelshtam, 2000:76).

tempus in urbe fuit...” (“Cuando se me aparece la tristísima visión de aquella noche que fue para mí mis últimos momentos en Roma...”). La segunda estrofa “en las quejas nocturnas de los cabellos de los cabellos sueltos” repite las estrofas de Ovidio “Illa etiam, ante Lares passis prostrta capillis” (I, 3 43) (“ella, incluso, postrada ante los Lares, con cabellos en orden”).

El poeta dice: “Y honro el rito de aquella noche del gallo” (48).

¿Pero qué podría significar “la noche de gallo”?

Mandelstam escribe en uno de sus artículos:

Cuando el amante en silencio se confunde en los hombres cariñosos y de repente recuerda, que esto ya le había pasado: palabras, cabello, gallo, que canto bajo la ventana, ya había cantado en Tristia de Ovidio; la alegría profunda de repetición lo rodea...(Mandelstam, 2000: 63).

Pero en elegía de Ovidio no hay gallos. No es el gallo, sino la estrella mañanera es lo que indica el tiempo de despedida de los amantes. En Grecia y Roma antigua el gallo ha sido el ave del Dios del Sol y de todos los dioses de la luz. Ha sido dado a Ares por su valentía.

La cigarra y sus parientes poéticos (nozoológicos) que son la libélula y el grillo a menudo aparecen en poemas de Mandelstam y en la antología griega.

Las estrellas y la Vía Láctea que a veces se compara con la sal, también a menudo está presente en la poesía clásica, por ejemplo en Tristia de Ovidio. También en la antología griega se puede encontrar la golondrina, otra de las imágenes preferidas de Mandelstam y la asociación griega de golondrina con el alma humana está presentes de manera semivisible en su poesía:

Oh, golondrina muerta, a los pies se lanza
Con la ternura Estigia y con la rama verde (“Golondrina”, 60).

La palabra transparente siempre desatina
Siempre golondrina, Antífona, amiguita... (“Golondrina”, 61).

Es interesante que ni las ciudades, ni las provincias de la Grecia antigua se mencionen ni de manera indirecta ni directa, mientras que a Roma están dedicados muchos poemas.

El poeta habla de París, Constantinopla y Petersburgo, sus poemas son dialogismos entre las ciudades, siglos porque estas ciudades, culturas son formas de una misma civilización.

Roma para el poeta era un símbolo de eternidad:

Qué los nombres de las ciudades florecidas
Acaricien por su importancia mortal el oído

No es Roma vive entre los siglos,
Sino el lugar del hombre en el universo (“Que los nombres de las ciudades
florecidas”)¹⁸.

Cuando Mandelstam pronunciaba o escribía la palabra Roma, él pensaba en el destino del hombre, en cómo éste empieza a sentirse parte del cosmos. El intento de poseer Roma es el intento de determinar el destino de las personas:

Lo intentan a poseer los zares,
Los sacerdotes justifican las guerras
Y sin él merecen el desprecio
Como una basura lamentable, las casas y los altares.¹⁹

Roma era para él el lugar de comunicación del hombre con Dios. Precisamente allí el hombre puede construir su casa. Mandelstam sabía qué se entendía por la casa. Quizás lo hayan tocado las estrofas siguientes de Rozanov, que leía siempre:

Y recuerda: la vida es casa. Y la casa debe ser calurosa, cómoda y redonda. Trabaja para tener una casa redonda, y Dios no te abandonará en el cielo. Él no se olvidará del pájaro que crea el nido (Rozanov, 1999:120).

Otra posible interpretación para Mandelstam pudo haber sido el mismo nombre de Roma en ruso que es “Rim” (Рим). Invertiendo las palabras recibimos el “mir” (мир) que en ruso significa “la paz”. Esta paz hogareña, la casa misma era Roma para Mandelstam.

Otro tema mítico del poeta es el tema de silencio que aparece en sus poemas de 1910 con el mismo título de Tiutchev “Silentium”. Con ese poema Mandelstam empezó el “diálogo” con Tiutchev que ya no se detendría durante toda su vida.

El tema de “*Silentium*” es el mito sobre el nacimiento de Afrodita. El tiempo y el espacio poético son el mundo antes de la aparición de la Diosa de la Belleza. Estilísticamente y sintácticamente el poema se divide en dos partes. Las primeras dos estrofas son narrativo-descriptivas. En la descripción todos los verbos están conjugados en tercera persona. Predominan los verbos imperfectivos en tiempo presente. El único verbo perfectivo en pasado tiene partícula NO, que prácticamente le quita el significado del pasado:

«No ha nacido todavía».

¹⁸ “Пусть имена цветущих городов/Ласкают слух значительностью брэнной/Не город Рим живет среди веков,/А место человека во вселенной//”. (Мандельштам, 2000: 32).

¹⁹ “Им овладеть пытаются цари,/Священники оправдывают войны/И без него презрения достойны,/Как жалкий сор, дома и алтари.//”. (Мандельштам, 2000: 32).

La tercera y cuarta estrofas son retóricas:

En ellas hay cuatro verbos en modo imperativo. La desmembración temática del poema no coincide con la sintáctica. La 1,2, y 4 estrofas desarrollan el tema de Afrodita. La 3 es una desviación, discurso del poeta hacia sí mismo. Prácticamente sin la 3 estrofa el poema hubiera sido más íntegro. Pero tanta marcación artística de la 3 estrofa es significativa: ella contiene el esencial mensaje de todo el poema. V.I.Terras indicó el tema de “corriente regresiva de tiempo” en Mandelstam y caracterizó todo el poema como “la nostalgia del poeta por la unidad inicial con el Cosmos” (Terras: 1969-351).

Si tocamos el poema de Tiutchev con el mismo título y lo comparamos podemos ver que Mandelstam contrapone al mundo de pensamientos misteriosos mágicos de Tiutchev con el mundo objetivo y espiritual:

No hables, recóndito, y oculta
La forma de tu sueño, es tu sentimiento.
El arcano de tu espíritu les otorga
Una gracia similar a las estrellas
En los cielos cristalinos, antes
De que la noche se difumine, borrosa:
Deléitate y no hables.
¿Cómo podemos hallar la esencia del corazón?
¿Cómo discernir su locura?
¿Cómo distinguir su acelerado pulso?
Todo pensamiento, una vez pronunciado, es
Incierto. Atenuada es la fuente que se agita:
Bebe de ella y no hables.
Vive únicamente en tu ser nterior
Un mundo que ha crecido desde el alma,
Cuaya magia vela los pensamiento que
Podrían ser cegados por la luz exterior,
Ahogados por el ruido del día, inaudito...
Canta y no hables (Tiutchev, 2003: 38).

Mientras Tiutchev destaca la imposibilidad del arte poético verdadero: “¿Cómo podemos hallar la esencia del corazón?”, Mandelstam habla sobre su inutilidad: “Que mi boca adquiriera al fin/ el silencio primigenio”.

No hay que romper la inicial unión de todo lo vivo. No necesitamos a Afrodita y el poeta no quiere que nazca. No se necesita la palabra- el poeta la llama regresar a la música. Aquí no se trata de una música humana, sino metafísica que es la lengua misma del ser. En este poema aún podemos ver a un Mandelstam simbolista. La poesía nace del silencio. De eso mismo nos habla Alfonso Reyes también.

En cuanto a la percepción de la poesía desde el punto de vista mítico, podemos ver *Arte poético* de Reyes:

1
Asustadiza gracia del poema
Flor temerosa, recatada en llama.

2
Y se cierra, como la sensitiva,
Si la llega a tocar la mano viva.

3
Mano mejor que la mano de Orfeo
Mano que la presumo y no la creo,

4
Para traer la Eurídice dormida
Hasta la superficie de la vida. (Reyes, 1986: 13)

Aquí es donde vemos la referencia al mito sobre el Inframundo y el rescate de Eurídice. El poeta al bajar como Orfeo al “infierno” de su propia interioridad tiene que rescatar el mensaje interior de la poesía misma, como a Eurídice dormida. El poeta usa la palabra “dormida”, que en este caso no equivale como tal a un valor descriptivo, sino condicional, por lo tanto, Orfeo (el poeta) debe rescatarla sin despertarla. Es decir, rescatar la esencia de la música con el silencio.

En 1943 sale a la luz el poema “*Quédate callado y solo*”, donde el poeta nuevamente alude al origen de la poesía, la búsqueda de la epifanía mediante el silencio:

y lo que cantas dormido
Es tu canción verdadera (23).

Alfonso Reyes escribe: “Que en la poesía haya una comunicación de misterio es indiscutible. Los grandes poetas lo son porque logran captar el misterio en el arte”.(Reyes, 2010: 2).

Mandelshtam sentía la antigüedad de manera increíble:

Moriremos en la diáfana Petrópolis,
Donde sobre nosotros gobierna Proserpina
Bebemos en cada respiro, el aire morla,
La muerte a cada instante nos acecha (Toledo, 2014: 37).

Es interesante como el poeta hace este paralelismo entre la antigüedad y su tiempo. Pues reencarnando, resucitando los tiempos, nos enseña toda la muerte de su época.

Tocando el tema mítico, es impensable hablar de Alfonso Reyes. Reyes dedicó una porción considerable de sus esfuerzos a los estudios helénicos.

Werner Jaeger escribe:

Lo que le había llevado hasta la crítica del período clásico griego era su propia obra creadora de crítico literario moderno. Poseía ese auténtico sentido histórico que estudia la mentalidad antigua, no como mero objeto de seca erudición, sino como medio de conocer mejor lo que somos y la tradición que hemos heredado. (Jaeger, 2000: 80).

Las obras helénicas de Reyes son:

1908- *su estudio comparativo entre las tres “Electras”*.

1924- *Ifigenia cruel*.

1941- *La crítica en la edad ateniense*.

1942- *La antigua retórica*.

1948- *Panorama de la religión griega*.

1949- *Junta de sombras*.

1957- *Estudios helénicos*.

1959- *La filosofía helenística*.

Tradujo algunos libros de gran interés: la Introducción al estudio de Grecia de A.Petrie (1946), la Historia de la literatura griega de C.M.Bowra (1948) y Eurípides y su época de G.Murray (1949).

Ronchi March (1989) escribe:

Esa pasión por Grecia iluminó la vida entera de Reyes, pero la que tuvo por Homero fue excepcional. Se manifiesta públicamente desde 1948, cuando decide traducir la *Ilíada* para unos cursillos en el llamado Colegio Nacional, y va creciendo en forma dramático, luego ya como furor obsesivo, y sólo pueden interrumpirla la enfermedad y la muerte (March, 1989: 100).

En 1951 publica su versión de los nueve primeros *Cantos de la Ilíada*.

Varios investigadores habían analizado la vida de Alfonso Reyes y su poética: Ingemar During escribió “*Alfonso Reyes helenista*” (Madrid, 1955), Werner Jaeger y Gilbert Murray le testimoniaron su aprecio. El poeta no trataba de ser muy original en su poesía, sino muy preciso y bien informado.

El poeta siente una tristeza por no poder revivir “la gracia del siglo de oro” y admira y aprecia el arte escultórico griego que podemos ver en el soneto “*De mi prisma*”:

Los ojos de Calíope resultan fieros:
Amo más los de Filis, por los sinceros;
Y si a veces prefiero los de Melchora,
Es porque en la zampoña gimo y deploro
No revivir la gracia del siglo de oro
Que confunde la reina con la pastora. (Reyes, 2001: 57).

El poeta sentía una nostalgia por tiempos pasados, por lo tanto, lo transmitía en sus poemas (el mismo sentimiento de nostalgia vimos en la poesía de Mandelstam):

Taimado intento de volver
A las edades de oro”.
“Amo el acento de las
Dulces trovas que Dionysos (“Lamentación bucólica”,1906: 32).

El sol- siempre aparece en sus obras poéticas. Hay que tener en cuenta que entre los dioses de la mitología griega, el sol es el más alto y elegante, y el de crueldad insuperable.

Si sólo fuera un amor,
Agradecidamente dejaría
Rodar la noche,
Despearse el día;
Si sólo fuera un animal de amor.
Concertar un violín fuera mejor
Que, entre una y otra pulsación, diría
El regocijo, la melancolía,
El sol, la paz, la vida, la miel, la flor (54).

Lo contaba entre los mayores bienes y lo identificaba con el bienestar.

La luz igual tiene el mismo significado y la misma constancia de uso en sus poemas:

Sol de Monterrey:

No cabe duda: de niño,
A mí me seguía el sol.
Andaba detrás de mí
Como perrito faldero;
Despeinado y dulce
Claro y amarillo.
Ese sol con sueño
Que sigue a los niños.

Si en el rayo de una estrella
Logras calcinar la huella...

Noche llena de luz. Hay un derroche
De estrellas en vibrante caravana,

Y palpitan los senos de la noche
Al jadear de la familia humana. (“Lamentación de Navidad”, 89).

El sol, fuente de luz y de vida siempre ha sido venerado por el hombre desde la infancia de la humanidad. Su color abriga, la luz ilumina, protegiendo a los hombres de los peligros desconocidos de la oscuridad. Los griegos le dieron forma humana a sus dioses- la personificación de sol se ilustra en el dios Helios.

A medida que fue pasando el tiempo Helio fue identificado con el dios Apolo, dios de la luz. Apolo es el equivalente del dios romano Febo. Febo significa: “que saca los secretos a la luz”, dios de la verdad y de la profecía.

El sol simboliza la verdad y la integridad:”Conócete a ti mismo”, dice el lema del oráculo de Delfos, consagrado al dios Apolo en Grecia. Pero la aparente brillantez del sol oculta un misterio. Un gran filósofo italiano Marsilio Ficini enseñaba que vemos mediante dos facultades: una de la mente concreta del pensamiento común y otra correspondiente a un intelecto más elevado.

Traigo tanto sol adentro
Que ya tanto sol me cansa,-
Yo no conocí en mi infancia
Sombra, sino resolana (60).

Flor que te pintas ojeras
Y exhalas el alma al sol! (61).

Tales palabras simbólicas como “miel”, “vino” también tienen un lugar en la poética de Reyes:

y goza de tus años, tú que abrevas
El labio con gustoso paladeo
En vino añejo de tus hidrias nuevas (70).

Dé el monaillo su miel,
Y la naranja rugada... (72)

Escojo la voz más tenue
Para maldecir del trueno,
Como la miel más delgada
Para triaca del veneno (73).

Jardinero, cada fruto
De tu cosecha lograste,
Y cada oveja, pastor;
Oribe, cada minuto

Alzabas en un engaste
De primor (80)

La imagen del vino en algunos poemas Reyes relaciona con la misión del poeta o de su vida.

Véamos el poema “*Al fin*”:

Al fin con arrobamiento
Dejas el alma caer,
Jarro que el vino secreto
Rezuma por una vez.

Y se constela tu sueño,
Y se comienza a encender
Con estrellas de recuerdos
Que han sido flores ayer.
Y hay centellas en el fondo
De tu noche, porque ves
Cuatro o seis ardientes ojos
De dos mujeres o tres (90).

Podemos ver claramente que el poeta habla consigo mismo. El arrobamiento lo hace mostrar el alma: la deja caer. El poeta se pregunta cómo fue posible que se dejara llevar por los recuerdos: porque su estado de arrobamiento hizo que derramara el contenido de su alma. Para reflejar su estado interior, Reyes utiliza la expresión: dejar el alma caer, como si se tratara de un recipiente que está inclinado y derrama su contenido. Esta imagen se comprueba posteriormente con tales palabras como “jarro” y “vino”: “jarro que el vino secreto/ rezuma por una vez”. El alma se representa como un jarro que contiene el vino secreto. Por el arrobo el poeta dejó caer su alma y dejó derramar el vino secreto, los recuerdos secretos.

Otro ejemplo podemos ver en “*Ifigenia cruel*”:

¡Oh vino soberano
Que un día me embriagaste para siempre.
¡Nunca probara yo de tu delirio,
Y no me persiguiera
La indignada caterva de mi madre! (100).

En “*Honda tasa de vino...*”:

Honda tasa de vino tibio y blando
Baña en piedades la naturaleza.
Labriego y yo: paz entre los hermanos
Donde un mismo cansancio nos estrecha (51).

La frase representa el símbolo de lo bueno y de lo generoso. El vino representa cordialidad de espíritu en los hombres y con ella la actitud recíproca, y hasta la misma naturaleza se baña de piedad. Lo mítico de ambos poetas también podemos verlo en el frecuente uso de la palabra “miel”. En los textos del antiguo Egipto las abejas nacieron de las lágrimas del Dios del sol Ra. Cayendo al suelo se transformaron en abejas, que luego fabricaron miel. El Corán habla en términos sagrados de las abejas y de la miel: “La miel es el primer beneficio que Dios dio a la tierra”. Virgilio llama la miel “el don celeste del rocío”. En mitología griega es el alimento de los Dioses del Olimpo, símbolo de conocimiento y de sabiduría.

En la poesía de Mandelstam podemos encontrar múltiples ejemplos del uso de miel y las abejas como lo podemos ver en el poema *Toma, para el goce*:

Toma, para el goce, de mis manos
Un poco de sol y algo de miel
Como nos ordenaron las abejas de Perséfone....
Sólo nos quedan los besos
Felpudos como pequeñas abejas
Que mueren al salir de la colmena...
Toma, pues, para tu goce, mi regalo salvaje
Este seco y burdo collar
De abejas muertas: la miel que se convierte en sol. (Toledo, 2014: 53).

Aquí el “yo” lírico trata de unir en su regalo el símbolo y lo simbolizado que es la miel y el sol. El poema en original está hecho por cinco tercetos. Las imágenes poéticas se distribuyen por un sistema determinado: la imagen de las abejas se repite en todas las estrofas impares, la imagen de la miel y el sol en la primera y en la quinta estrofas. Las abejas de la primera estrofa son las típicas abejas agitadas de la poesía helenista, pero la única diferencia está en su concretización: son empleadas de la diosa de fertilidad que transmite su precepto de disfrutar de la vida. La miel como ya lo dijimos anteriormente es el símbolo de la dulzura de la vida. “Felpudos como pequeñas abejas”- aquí el poeta no nos muestra alguna parte simbólica sino la parte secundaria de comparación basada en el tacto. Podemos percibir otra comparación parecida en el poema “*Dombi y el hijo*”:

se enjambran las cifras todo el año
Como las abejas saliendo de la colmena.²⁰

²⁰ “Как пчелы, вылетая из улья,/ Роятся цифры круглый год./” (Мандельштам, 2002: 210).

En el poema “*Toma, para el goce...*” no podemos considerar extraño que las abejas se representen como los besos que mueren: son como amantes que se mueren y su éxtasis amoroso se asocia con una dulce muerte.

Una imagen secundaria de la abeja podemos verla en el poema “*Hermanos- la pesadez y la ternura*” (1920) donde “las pulmonarias y las avisvas chupan una rosa pesada”. El rol es secundario, disfrutan de regalos de la tierra.

En el poema “*En los pétreos contrafuertes del Pireo...*” (1919) de la misma manera podemos ver el tema de la miel, abejas y el vino como tal:

En los pétreos contrafuertes del Pireo
Formaron las Musas el primer corro,
Para que, como abejas, los líricos ciegos
Miel de Jonia nos regalaran.
Y de la burilada frente de la doncella
Un frío sublime descendió
Para revelar a los biznietos lejanos
Las dulces tumbas del archipiélago...

De la fría fuente abreva la encina,
La hierba desnuda rumorea,
Y para deleite de las avisvas exhala la pulmonaria.
Dónde estáis, islas sagradas,
Donde no se come pan partido,
Y sólo hay miel, vino y leche,
Donde la ruidosa labor no aflige al cielo,
Y la rueda suavemente gira (102).

El poema está escrito en octosílabos. Los primeros tres octosílabos se dividen en dos cuartetos que temáticamente se unen en uno solo (4+4). Cada cuarteto es una integridad rítmicamente y semánticamente compleja que termina en 4 y 8 estrofa con una entonación de la cadencia. La última estrofa está formado por un terceto y un quinteto (3+5).

Por lo que vemos, “miel, vino, leche”- para el poeta son la comida más sagrada. Pero la miel, el vino y la leche no sólo podemos entenderlos como una comida, sino como un tipo de sacrificio donde uno no derrama la sangre como tal. De esta forma podemos perseguir la influencia de Maikov y de su poema “En el templo” (1851):

Ellos van con los sacrificios hacia Baco
Llevando la rosa, la leche, el vino

Y al cabrito joven.²¹

La trinidad consistente de la miel, el vino y la leche se ha visto desde Platón en “Ion”:

Todos los poetas épicos, en efecto, los buenos poetas, recitan todos esos belos poemas, no precisamente gracias a un arte, sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos por él. Otro tanto hay que decir de los buenos poetas líricos: de la misma manera que las gentes que son presa del delirio de los coribantes no son dueñas de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos; desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, semejantes a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos, cosa que no hacen cuando son dueñas de su razón, eso mismo hace también el alma de los poetas líricos, como ellos mismos lo dicen. Los poetas, en efecto, nos dicen que ellos liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines y valles de las Musas, para traérsela a la manera en lo que lo hacen las abejas...(Platon, 2001: 99).

En 1906 Alfonso Reyes escribe el soneto “*La tumba de Manuel José Othón*” donde también se mencionan los mismos elementos:

¡Othón ha muerto! Lleguen al vecino
Sepulcro, a diario, las campestres diosas,
Ellas por siempre mandentrán las losas
De miel regadas y de leche y vino. (Reyes, 2001: 31).

La leche en la poesía de Reyes también está relacionada con su madre. Así en la primera versión del soneto “*Madre*” vemos:

El mismo soy de tus pañales: vaga
Tu fragancia de leche en mi conciencia (36).

²¹ “Это идут они с жертвами к Вакху/ Роз, милока и вино молодого,/ Меду, несут и козленка молодого ташут./”. (Майков, 1999: 37).

CONCLUSIONES

Nuestra tesis tuvo como objetivo comprobar las semejanzas entre la poesía rusa y mexicana de Siglo de Plata. Para demostrar esto, primero se realizó una amplia lectura sobre el contexto socio cultural e histórico y las corrientes literarias que tuvieron lugar en aquella época. Posteriormente se realizó la lectura de las obras de los poetas seleccionados y el análisis estilístico, rítmico y simbólico de los poemas de los poetas rusos y mexicanos que más relación tuvieron entre sí.

La comparación poética ha sido realizada entre la poesía de O.Mandelstam y A.Reyes analizando la simbología mítica, la poesía revolucionaria de V.Mayakovsky y G.List Arzubide, la relación entre la música y la poesía en B.Pasternak y C.Pellicer, el tema religioso y la búsqueda de lo sagrado en O.Paz, J.Brodsky y C.Pellicer, y tema de la muerte en O.Mandelstam y X.Villaurrutia.

La literatura rusa y mexicana de siglo XX resulta ser similar en varios aspectos. Los acontecimientos sociales, políticos influyeron en las obras poéticas de los poetas rusos y mexicanos y su lírica se volvió nacionalista lo que claramente podemos ver en la poesía de V.Mayakovsky y G.Arzubide. Los motivos de la Revolución encontraron lugar en la poesía.

Para entender correctamente la ordenación social, - escribe Mayakovsky- el poeta debe estar en el centro de las cosas y de los acontecimientos. Conocer la teoría económica, conocer la vida real, comprender que la historia científica es más importante para el poeta- en la parte substancial de su trabajo- que los manuales escolares de los profesores idealistas que lanzan peroratas acerca de la Antigüedad. (Mayakovsky, 1997: 9).

Mayakovsky realizó la verdad a través de la palabra, cantó la condición de toda humanidad:

Soy pesimista- dicen-
¡Ya lo sé!
¡Siempre habrá aprendices en la tierra! (10).

El poeta era autodidacta. Desde la edad chica conoce la Revolución y forma una parte importante de ella. Debido a que su padre era un guarda forestal, Mayakovsky conoce la vida de los campesinos, se adentra y siente motivado para escribir:

Yo aprendí a leer en los rótulos,
Hojeando páginas de hierro y hojalatas (13).

El poeta luchaba:

En esta hora del mundo
En que nos encontramos,
Lo difícil no es morir,
Sino seguir viviendo
Y luchando (14).

Precisamente porque nuestra vida se hizo emoción, pudimos aportar a la poesía la imagen de nuestra vida nacional, el canto maravilloso de la multitud, de la lucha revolucionaria, del combate y del esfuerzo, sin caer en el fácil organillo de la descripción o en la burda falsificación folclórica (Arzubide, 1988: 37).

La fuente primordial de la inspiración poética de Arzubide fue el contacto estrecho con la realidad. El poeta muestra el desprecio hacia todo lo que pudiera representar el pasado burgués:

CHARLOT
Último dios
Creador
De sueños nuevos
Puedes al fin reír
El tiempo es nuestro (52).

Arzubide muestra una conciencia de que el arte continuamente debe renovarse, no detenerse, consciente de que todo lo revolucionario no debe perpetuarse y afirmando una necesidad espiritual:

Dejad pasar ese clamor
De pueblos
Que marchan
Atropellados
Por las pasadas dinastías
Porque
La dulzura del polen
Es la felicidad de la llanura (58).

El tema político, y la revolución mexicana y su adhesión a los principios de izquierda se puede ver en sus poemas:

Se vende y se canta por 5 centavos
A Villa lo inventaron
Los que odiaban al gringo (60).

El poeta se rememora con nostalgia los recuerdos de la revolución en general, no sólo mexicana sino soviética:

Atropellando
La distancia
Llévame a Leningrado
A recoger el sueño
De Alejandra Odinsona
Virgen de la
Supestructura
Que cosió
En el incendio
De las barricadas
El overol audaz
De nuestros hijos
Alimentados
Con ciegas palabras...(55).

Muestra su desencanto:

¿Hacia dónde marcharán las palabras
Que han desgastado las arengas?... (76).

Invita a la reconciliación nacional:

Y si hoy el patrón con necio orgullo
Quiere el trigo que es tuyo
Amparado en sus mañas de ladrón,
Muéstrale que también tú tienes maña:
Afila la guardaña
¡Y siega la cabeza del patrón...! (77).

Como vemos, el tema revolucionario está presente en la poesía de ambos poetas.

Al analizar la muerte en la poesía de Mandelshtam y Villaurrutia, llegamos a la conclusión de que su concepto acerca de la muerte es diferente. La muerte de Villaurrutia es su Amada, es una muerte presente, en algún sentido, viva que siempre está con él. Pues el

poeta no siente que está viviendo, siempre está con el temor de morir, por lo tanto, la muerte es su acompañante:

¡Qué prueba de la existencia
Habrá mayor que la suerte
De estar viviendo sin verte
Y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
De amar a lo nunca visto
Y de esperar lo imprevisto;
Este caer sin llegar
Es la angustia de pensar
Que puesto que muero existo. (Villaurrutia, 2000: 37).

La muerte de Villaurrutia es personificada, aunque igual que en la muerte de Mandelstam no tiene carne, no tiene voz, es silenciosa. La muerte en ambos es el destierro de la muerte, su resucitación mediante la poesía. En este caso, Mandelstam trata de resucitar los tiempos pasados, sintiendo la nostalgia hacia ellos. Por lo tanto, nombra Petrópolis como una ciudad muerta:

Moriremos en la diáfana Petrópolis,
Donde sobre nosotros gobierna Proserpina.
Bebemos, en cada respiro, el aire mortal,
La muerte a cada instante nos acecha. (Toledo, 2004: 37).

Es una muerte en relación con la cultura, con un pasado colectivo y su recuperación en los mejores ideales.

En ambos poetas vemos su lado profético de acercamiento a la muerte. Sin embargo, la muerte de Villaurrutia es más íntima, es como parte de él. La muerte de Mandelstam en la mayoría de casos está relacionada con los temas míticos clásicos (mitos de Proserpina, Perséfone, Orfeo y Eurídice, etc). el poeta siente necesidad de seguir escribiendo hasta que la muerte llegue por él. El tema mítico lo percibimos también cuando se trata de la esencia de la poesía:

No ha nacido todavía,
Música y palabra unida,
Por eso todo lo vivo
Es un enlace continuo (Toledo, 2004: 32).

El poeta insiste en que no hay que romper la inicial unión de todo lo vivo. El poeta llama a regresar a la música que nace del silencio.

De lo mismo trata Alfonso Reyes en sus poemas tales como “Arte poético”. El poeta trata el mito de Inframundo. Se identifica con Orfeo que desciende a su propia interioridad para rescatar el mensaje de la poesía misma, como a “Eurídice dormida”, es decir, sin siquiera despertarla. Rescatar la esencia de la poesía en el silencio.

Los temas míticos en Mandelshtam y Reyes demuestran su gran nostalgia por los tiempos pasados. Las trinitades más destacadas en sus obras son: leche- vino- miel, sol- luz- miel. Sin embargo, nos damos cuenta que el sol de Mandelshtam es un tanto oscuro, porque siempre la concretiza con algún elemento o personaje oscuro mítico. El sol de Reyes es símbolo de calor, protección, dulzura de la vida que acompaña al poeta desde su infancia:

Traigo tanto sol adentro
Que ya tanto sol me cansa,-
Yo no conocí en mi infancia
Sombra, sino resolana (1986:32).

Para analizar la relación entre la música y la poesía era de mayor importancia tomar como ejemplo la poesía de B.Pasternak y C.Pellicer. Su poesía está llena de colores representada por varios sonidos. Concluimos que la poesía de Pasternak y Pellicer nos muestra toda una gama de juegos de palabras presentada con las anáforas, paronomasias, antítesis que le dan más musicalidad a sus obras poéticas:

Hasta el sentido de los días corridos,
Hasta sus causas,
Hasta el fundamento, hasta las raíces,
Hasta el corazón (Pasternak, 2000: 79).

Para que tanto sol si mis ojos no ven? (Pellicer, 1998:92).

Lo tuve todo y no me queda nada (Pellicer, 1998: 100).

El uso constante de aliteraciones y asonancias de alguna manera reflejan el fondo de sus poemas, el sonido de los fenómenos de la naturaleza. Durante la investigación nos damos cuenta que cada sonido en su poesía podría tener algún color en específico. Las repeticiones de

los fonemas [e] y [o] otorgan redondez a los versos de ambos pero también el abundante uso del sonido [o] provoca un eco:

Trópico, para qué me diste
Las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
Se llenará de sol (1998: 162).

En cuanto al tema religioso, Brodsky y Pellicer son los representantes más destacados en la poesía religiosa de s.XX. Para ver qué papel en su vida juega la religión hicimos una gran lectura de sus poemas. Descubrimos que sus imágenes de Dios han tenido muchas formas. Brodsky ha utilizado una gran cantidad de bibeísmos asociados no sólo con la religión sino con toda la cultura rusa. Las palabras bíblicas más frecuentes son las que remiten a la palabra “Dios”, como “Bog” que significa Dios, el lexema Gospod y Tvoretz (Creador). De menor frecuencia en él son las palabras como Safaov, Iegova, Padre que también aluden a un sentido religioso.

En la poesía de Pellicer el cuerpo de Cristo cobra vida:

Señor, tus pies parecen sandalias mágicas
Tu boca es pálida y serena...
Señor tu cuerpo es perfecto
como una dulce ausencia sin nostalgia (Pellicer, 1998: 32).

El poeta trata de demostrar que el hombre Dios estremece con su divina presencia.

En *El arco y la lira*, Paz parece decirnos que la poesía es el único espacio común que cuenta para él y que a través de ella, el hombre es capaz de comprender su auténtica naturaleza: “Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser quien somos y que constituye nuestra manera propia de ser” (2003: 63). Al mismo tiempo, Paz describe esta experiencia reveladora como algo vertiginoso: “Toda aparición implica una ruptura de tiempo...; por la herida o abertura vemos “el otro lado” del ser. El vértigo broma de este abrirse del mundo en dos y nos enseña que la creación se sustenta en un abismo” (64). Los tres poetas mediante la poesía tratan de establecer la conexión con lo divino.

Después de haber hecho un análisis de determinados temas llegamos a la conclusión que la poesía rusa y mexicana del siglo XX tienen profundas semejanzas en la poesía debido a su contexto social, cultural y espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Camín y Meyer, L. (1997). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Océano.

ARGUELLES, J. (2001). *DOS SIGLOS DE POESÍA MEXICANA. Del XIX al fin del milenio: Una antología*. México, Océano.

ARÍSTIDES, C. (2002). *El cisne en la sombra. Antología de poesía modernista*. México

ALFAGUARA. Aub, M. (1960). *Poesía mexicana. 1950-1960*. México, Aguilar.

BLOOM, H. (2002). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Bartolomé, E. (2006). “Tres estancias y doce gotas en el río de la poesía mexicana”, en *Monográfico de México*. México, Estafeta del Viento.

BOJÓRQUEZ, M. (2009). *El oro ensortijado. Poesía viva de México*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.

BLANCO, J. (1983). *Crónica de la poesía mexicana*. México, Katún.

CANSIGNO, Y. (1993). *La voz de la poesía en México*. México: UAM-A/Universidad de Tlaxcala.

CAPISTRÁN, M. (1994). *Los Contemporáneos por sí mismos*. México, Conaculta.

CAPISTRÁN, M. y Schneider, L. (1964). "Nota editorial" a Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, 4 vols. México, UNAM.

CASTAÑÓN, A. (2006). "Poesía en movimiento o de la antología considerada como una obra de arte", en la *Revista de la Universidad de México*, nueva época, no. 29, julio de 2006.

CASTRO LEAL, A. (1953). *La poesía mexicana moderna*. México, FCE.

CESERANI, R. (2003). *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica.

CORTE VELAZCO, C. (2003). *La poética del estridentismo ante la crítica*. México, Conaculta.

CUESTA, J. (1991). *Poesía y crítica*. México, CONACULTA.

_____ (1985). *Antología de la poesía moderna mexicana*. México, FCE.

DORRA, R. (2000). *Hablar de literatura*. México, BUAP/FCE.

ELIOT, T. S. (2000). *Ensayos escogidos*. México, UNAM.

ESCALANTE, E. (1988). *Poetas de una generación (1950-1959)*. México, UNAM/Premiá.

_____. “Octavio Paz y los cuarenta años de *Poesía en movimiento*”, en *La Jornada semanal*, no. 599, 27 de agosto de 2006.

FERNÁNDEZ DE LEÓN, J. (1981). *Poetas de una generación (1940-1949)*. México, UNAM.

FREIDEMBERG, D. y RUSSO, E. (1994). *Cómo se escribe un poema*. Argentina, El Ateneo.

GONZÁLEZ AKTORIES, S. (1996). *Antologías poéticas en México*. México, Editorial Praxis.

GONZÁLES SALAS, C. (1960). *Antología mexicana de poesía religiosa. Siglo veinte*. México, Jus.

GORDON, S. (2005). *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones críticas*. México, Ediciones Eón.

GUSSINYE, M. (1964). *Antología de la poesía mexicana*. México, Editorial Azor.

MANSOUR, M. (1979). *La obra poética de Carlos Pellicer*. México, Promexa.

MARTÍNEZ, J. (1950). “Con Xavier Villaurrutia”, en *Tierra Nueva*, vol. 1, núm. 2, 1940.
p.74

_____. *Literatura mexicana siglo XX*. México, Antigua Librería Robredo.

MICHELI, M. (2004). *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. España, Alianza.

MONSIVÁIS, C. (1966). *La poesía mexicana del siglo XX*. México, Empresas editoriales.

NAVARRO DURÁN, R. (1995). *La mirada al texto*, Barcelona, Ariel.

PACHECO, J. (1991). *Antología del Modernismo (1884-1924)*. México, UNAM-
Coordinación de Humanidades.

_____. (1960). “Simpatías y diferencias”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIV, núm.10, junio.

PAZ, O. (2003). *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI.

PAZ, O. (2003). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.

PELLICER, C. (1986). *Antología breve*. México, FCE.

REYES, A. (1986). *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría literaria*. Barcelona, Bruguera.

RUFFINELLI, J. (2001). *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana.

SERNA, J. (1996). *Historiografía de la literatura Mexicana, Ensayos y comentarios*. México, UNAM.

SCHWARTZ, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.

SCHNEIDER, M. (1970). *El estridentismo o una literatura de estrategia*. México, INBA.

SCHNEIDER, M. (1985). *El Estridentismo: México, 1921- 1927*. México, UNAM.

SHERIDAN, G. (1985). *Los Contemporáneos ayer*. México, FCE.

STANTON, A. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía moderna*. México, El Colegio de México.

TOLEDO, V. (2000). *Poética mexicana contemporánea*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

- TOLEDO, V. (2014). *Osip Mandelshtam. La piedra en la historia*. Argentina, Leviatán.
- TOLEDO, V. (2008). *La mariposa en la estrella. Recuento de poetas rusos*. México, Educación y Cultura.
- TORRE, G. (1971). *Historia de las literaturas de Vanguardia*. España, Guadarrama.
- VERANI, J. H. (2003). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- VILLAURRUTIA, X. (prólogo), Paz, O. (epílogo). (1986). *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México, Trillas.
- VITAL, A. (1996). *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos, México 1910-1980*. México, UNAM.
- WELLEK, R. (2002). *Historia de la crítica moderna*. Barcelona, Tusquets.
- ZAID, G. (1971). *Ómnibus de poesía mexicana*. México, Siglo XXI.
- АВЕРИНЦЕВ, С.С. (1990). *Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления*. Москва, Серия литературы и языка.
- АСЕЕВ, Н. (1934). *Маяковский*. Москва, БИ.

БАЕВСКИЙ В.С.(1994). *О поэтике О.Мандельштама: Реалии. Деталь. Образ. Контекст.* Воронеж, Слово.

БРОДСКИЙ, И. (1992). *Бродский об Ахматовой.* Москва, Независимая газета.

БРЮСОВ, В.Я. (1990). *Сочинения в 2 т.* Москва, Просвещение.

ВИЛЕНКИН, В. (1982). *Воспоминания с комментариями.* Москва, Библиотека поэта.

ГАСПАРОВ, М.Л. (1997). *Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама// Мандельштам И.Э. Полное собрание стихотворений.* СПб, Просвещение.

ГЕРШТЕЙН, Э.Г. (1989). *Новое о Мандельштаме// Наше наследие.* Москва, Просвещение.

ЛАВРОВ, В.А. (1968). *Творческие поиски Маяковского. Драматурга.* Москва, Худ. Литература.

ЛЕКМАНОВ, О.А. (2000). *Книга об акмеизме и другие работы.* Томск, Издательство «Водолей».

ЛЕКМАНОВ, О.А. (2004). *Осип Мандельштам.* Москва, Молодая гвардия.

МАНДЕЛЬШТАМ, О. (1928). *О поэзии. (Сборник статей)*. Москва, Независимая газета.

МАНДЕЛЬШТАМ, О. (1991). *Собрание сочинений*. Москва, Библиотека поэта.

МАНДЕЛЬШТАМ, О.(1973). *Стихотворения*. Москва, Библиотека поэта.

ОШЕРОВ, С. (1984). «*Tristia*» *Осипа Мандельштама и античная лирика/Античность в культуре и искусстве последующих веков*. Москва, Правда.

МАЯКОВСКИЙ, В.В. (1934). *Полное собрание сочинений*. Москва, ГИХЛ.

МАЯКОВСКИЙ, В.В. (1968). *Полное собрание сочинений*. Москва, Правда.

МИКУШЕВИЧ, В.Б.(1991). *Опыт личного бессмертия в поэзии Осипа Мандельштама// Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы*. Москва, Логос.

МОЧУЛЬСКИЙ, К.В. (1997). *А.Блок. А.Белый. В.Брюсов*. Москва, Республика.

СТРУВЕ, Н. (1992). *Осип Мандельштам*. Томск, издательство «Водолей».

ПАСТЕРНАК, Б. (1991). *Люди и положения*. Москва, Худ.литература.

ПАСТЕРНАК, Б. (1991-1993). *Собрание сочинений в пяти томах.* Москва, Художественная литература.

ТАРАСЕНКОВ, А.К., ТУРЧИНСКИЙ, А.М. (2004). *Русские поэты XX века.* Москва, Академия.

ТАРАНОВСКИЙ, К.Ф. (2000). *Очерки о поэзии О.Мандельштама// Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике.* Москва.

ТЕРРАС, В. (1995). *Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама./ Мандельштам и античность.* Москва, Библиотека поэта.

ЧИСТЯКОВА, Н. (1988). *Эллинистическая поэзия: Литература, традиции и фольклор.* Ленинград, Логос.

ХАРЬКОВ, М.Г. (1998). *Маяковский и Мандельштам// Филологические записки.* Вып. 11.- Воронеж.

ШКЛОВСКИЙ, В. (1940). *О Маяковском.* Москва, Искусство.

ШИНДИН, С.Г. (1992). *Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы// Н.Гумилев и русский Парнас.* СПб., Просвещение..