



**BENEMÉRITA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS

*Soñadoras de palabras en la vanguardia latinoamericana: Teresa
Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca*

Que para obtener el grado de
Doctora en Literatura Hispanoamericana

**PRESENTA:
ARACELI TOLEDO OLIVAR**

**DIRECTORA:
DRA. ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES**

Puebla, Pue. Junio de 2016

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I	
Contextualización histórica	
1	
Orígenes.....	12
1.1 Modernismo y Vanguardia en la poesía.....	20
2 Los primeros atisbos de la vanguardia en América Latina: Vicente Huidobro.....	25
3 La vanguardia en América Latina.....	30
4 Teresa Wilms Montt.....	36
5 Carmen Mondragón.....	40
Capítulo II	
Revisión teórica	
1 Antecedentes.....	44
2 Carl Jung y la poesía.....	49
3 Simbolismo e imaginación.....	54
4 Gastón Bachelard y la imagen poética.....	58
4.1 De la imaginación a la ensoñación poética.....	63
Capítulo III	
<i>Inquietudes sentimentales</i> (Selección de poemas)	
1 <i>Poética de la ensoñación</i>	
1.1 Poema I.....	75
1.2 Poema IX.....	85
1.3 Poema XI.....	90
1.4 Poema XLVII.....	96
2 <i>El agua y los sueños</i>	
2.1 Poema XX.....	103
2.2 Poema XXI.....	108
2.3 Poema XLIII.....	116
3 <i>El aire y los sueños</i>	
3.1 Poema V.....	124

4 <i>Poética del espacio</i>	
4.1 Poema VIII.....	129
4.2 Poema XXIII.....	133

Capítulo IV

Óptica cerebral. Poemas dinámicos

(Selección de poemas)

1 *Poética de la ensoñación*

1.1 —ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y LA MATERIA—.....	141
1.2 —AMOR INVOLUNTARIO—.....	146
1.3 —LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL SER—.....	156

2 *El agua y los sueños*

2.1 —EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS—.....	162
--	-----

3 *El aire y los sueños*

3.1 —EL VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA—.....	170
--	-----

4 *Psicoanálisis del fuego*

4.1 —LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DE FUEGO QUE PRODUCE LUZ —EL SOL—.....	174
4.2 —EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—.....	179

CONCLUSIONES.....	188
-------------------	-----

FUENTES.....	198
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

El surgimiento de las vanguardias literarias europeas se ha explicado a partir de distintos argumentos. Uno de ellos, un tanto simplista, justifica el nacimiento de los distintos movimientos vanguardistas a partir de la mutación de los intereses estéticos que dejaron de encontrar eco en la escuela modernista. Al respecto, conviene aclarar que la esencia del “estallido” vanguardista no se definió por los caprichos de escritores rebeldes a las convenciones artísticas. Como tampoco emana del deseo violento de cortar de tajo con la herencia modernista. Ante todo, el florecimiento de las vanguardias literarias en Europa tiene como base central motivos de índole político, histórico, social, cultural y espiritual. Es de esta manera que las ideas de una época llegan, verdaderamente, a trastocar nociones de unidad. Vale la pena señalar que antes del modernismo aparecieron otros elementos que contribuyeron con el trazo de nuevas formas de sentir en el arte.

Deseo subrayar que para esos tiempos, la lucidez y la responsabilidad de los artistas ante sus pueblos, se convirtieron en fuentes genuinas de inspiración. Es justo en este punto donde se cumplió la máxima “El artista es hijo de su tiempo”, pues éste se alimentaba de las tradiciones y prácticas comunes de su entorno. El arte deja de ser una actividad exclusiva de las clases privilegiadas para así convertirse en un instrumento de expresión accesible al pueblo. El poeta de esos tiempos, era, por lo tanto, una figura mágica en la cual se depositaba el compromiso de interpretar el mundo; no desde una perspectiva utópica, sino a partir de una mirada realista. Como era de esperarse, con el correr de los años se fueron presentando transformaciones en los distintos entornos culturales, sociales y políticos de la nación europea. Lo cual, por su puesto, se reflejó en las modificaciones del pensamiento de los artistas. Se tiene entonces que la estructura conocida era ya insostenible para los

vertiginosos tiempos de cambio que poco a poco anunciaban la llegada de una inminente crisis. Desde esta óptica, el panorama se interpretaba alentador porque es a partir del citado “desequilibrio” que se sientan las bases del nuevo arte vanguardista. Es conveniente mencionar que dicha crisis tuvo un fuerte impacto no sólo a nivel artístico, sino también social, pues como lo explica Mario De Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: “Las contradicciones existentes en el cuerpo de la sociedad nacida de las revoluciones burguesas adquirieron en toda Europa una violencia extrema, que aceleró el desarrollo de la crisis en curso” (26). Se genera, por lo tanto, un rompimiento con los preceptos revolucionarios pertenecientes al siglo XIX. Estas discordancias no se suavizarán y tampoco disminuirán durante varios años.

Importa dejar sentado que en América Latina, paulatinamente, se empezó a documentar la presencia de movimientos de tintes vanguardistas. Mismos que antes de ver la luz, atravesaron por una serie de renovaciones que los obligaron a tomar distancia de las ideas artísticas de fin de siglo. A saber, 1920 es un año clave para el desarrollo de las manifestaciones vanguardistas latinoamericanas. Con todo y lo anterior, estos movimientos fueron definidos por su vena apasionada, así como por las propiedades que las vincularon con sus respectivas corrientes. De manera que el estandarte vanguardista de Latinoamérica se contraponía a las ideas artísticas del pasado y a las pautas dictadas por la clase social burguesa decimonónica y de principios de siglo XX. En ese mismo orden de ideas destacan, particularmente, las nuevas propuestas de escritura que desafían estructuras tradicionales, así como las pautas de elaboración también de naturaleza conservadora. Ciertamente según lo asevera Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas*: “[...] El expresionismo alemán y el surrealismo francés, situados al inicio y al final de las vanguardias,

respectivamente, a pesar de estar muy diferenciados en otros aspectos, tienen como factor semejante su preocupación social” (42). Tales inquietudes se verán plasmadas, por igual, en la vanguardia latinoamericana. En ese tenor, muchos autores críticos de su tiempo, establecen una conexión cercana con el público mediante la distribución directa de sus obras. En estos escritos predominaba un lenguaje espontáneo y asequible para cualquier tipo de lector. En esos términos, el escritor vanguardista de Latinoamérica promueve la valoración de nuevas formas de hacer arte. Se puede afirmar que el vanguardismo latinoamericano empieza a crear en función de sus visiones idealistas. Por lo tanto, desde esa perspectiva, el futuro se compone de una serie de ideas utópicas en desarrollo. Pero, no hay que confundirse sobre la convicción de “lo nuevo” de manera que se piense en él en términos superficiales, puesto que los fundamentos que sostienen dicha ideología llegarían a nutrirse de raíces profundas. Los escritores de vanguardia no trataron de sepultar el pasado con meras figuraciones innovadoras; antes bien, los cambios de sus propuestas artísticas obedecieron a alteraciones sustanciales en la configuración de sus obras. Por citar un ejemplo, lo nuevo: “Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en el verso libre heredado de Whitman, en las irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis” (Schwartz 51). Los vanguardistas latinoamericanos abandonaron las formas clásicas de la poesía para en su lugar adentrarse en la aventura de la experimentación del verso libre. Algo similar ocurriría en las imágenes elaboradas a propósito de este tipo de poesía. La búsqueda de lo nuevo tampoco se hizo esperar en el lenguaje. Resulta, pues, que escritores vanguardistas de países como Brasil, Argentina y Perú se concentraron en la indagación experimental de ideas que contribuyeron con la renovación del lenguaje. Puede pensarse que lo anterior sería una clara influencia de algunos postulados provenientes del Romanticismo. Empero, el influjo de la inspiración romántica no termina ahí, porque la

ideología de varios países se contagiaría del deseo de trazar un modelo regional de escritor. Se infiere que, con la llegada de las vanguardias a Latinoamérica se retoma con ímpetu esta idea utópica y que en adición, se le da un nuevo giro. Esto significa que se podría pensar en el surgimiento de un ser nuevo, habitante de una país también nuevo, y teniendo como punto de anclaje la supremacía de un lenguaje renovado.

Es necesario recalcar que las observaciones que hasta el momento se han hecho sobre la vanguardia en Europa y en América Latina, han servido de guía en este recorrido histórico por pasajes en los que, en la mayor parte de sus referencias históricas y literarias, se destaca la participación de hombres con tendencias revolucionarias. Por ello, algunas preguntas obligadas serían: ¿Qué voces femeninas se ubican en el contexto vanguardista? ¿En qué punto y espacio se sitúan las figuras femeninas que, de igual forma, se nutrieron del entusiasmo vanguardista?

Las respuestas a estas interrogantes arrojarían, sin duda, algunos nombres conocidos y otros posiblemente desconocidos u olvidados. De igual forma, representaría un gran reto ubicar a cada uno de estos personajes femeninos en el espacio y el tiempo que por mérito les corresponde. No obstante, a pesar de la nube de anonimato que ha ocultado el nombre de muchas de estas mujeres, hay dos nombres que interesa destacar y ubicar en el escenario artístico vanguardista de Latinoamérica: Teresa Wilms Montt (1893- 1921) y Carmen Mondragón Valseca- Nahui Olin (1893-1978).

Importa dejar sentada la existencia de registros que evidencian la participación de la chilena Teresa Wilms en el llamado espiritualismo de vanguardia. Movimiento también de origen chileno que se caracterizaría por el dominio de la subjetividad como parte medular de

los preceptos literarios que la distinguieron. También se ha de realzar la identidad del movimiento. Misma que estaría definida por ciertos aspectos de índole modernista. Cabe destacar que el espiritualismo de vanguardia estuvo integrado en su gran mayoría por mujeres, entre las que se destacan Inés Echeverría de Larraín (1869), Mariana Cox Stiven (1882-1914) y la misma Teresa Wilms Montt. A esta corta lista se agrega el nombre de Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), uno de los pocos nombres masculinos que hasta el momento se ha identificado como militante de dicha corriente.

Añádase otro nombre femenino sobresaliente en la vida artística de Latinoamérica. Es una mujer que se ubica, de manera específica, en un periodo de destacada efervescencia cultural en México: la década de los años veinte del siglo pasado. Me refiero a Carmen Mondragón Valseca. Hago notar que a Carmen Mondragón (Nahui Olin) se le recuerda por sus pinturas estilo *Naïf*; sus desnudos artísticos y, la rebeldía de sus poemas. Sin embargo, no hay indicios históricos que circunscriban la poesía de Mondragón en un determinado movimiento vanguardista. No así, Tomás Zurián, estudioso apasionado de la obra de la autora, menciona en *Nahui Olin. Sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui que la escritura de Carmen se relaciona con: “Los escritores y pintores futuristas en Europa y los estridentistas en México” (8). Ello debido al uso de un lenguaje tendiente al cientifisismo y al argot tecnológico.

Agregaré que tanto Teresa como Carmen se desenvuelven en contextos culturales marcados por la influencia de la cultura europea. No es de extrañarse que la escritura de estas dos mujeres reflejara su afinidad por las ideas provenientes del viejo mundo. De igual manera, ambas poetisas elaboran en sus obras una concatenación de imágenes ligadas a elementos como lo son el fuego, el aire, el agua y la tierra. Los poemas de Wilms Montt

exhiben estampas matizadas por un ambiente ensoñador, mientras que los de Mondragón Valseca hablan de la incesante evolución del espíritu y de la renovación del mismo a partir de su relación con el universo. Mi interés por estudiar la obra poética de estas autoras nace de la curiosidad de, en un primer momento, hacer un análisis detallado a nivel simbólico de las imágenes asociadas a los elementos naturales antes mencionados y de, posteriormente, establecer un puente de unión entre dicho análisis y el espíritu vanguardista. Justifico la pertinencia de esta investigación con el argumento de que la obra de Wilms Montt y Mondragón Valseca tienen una trascendencia no sólo a un nivel poético, sino también a un nivel histórico, social y cultural.

En este punto, es necesario subrayar que el objetivo de la presente investigación se centró en el estudio de los rasgos poéticos que vinculan la poesía de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca con las vanguardias latinoamericanas. De manera particular, en el caso de Wilms Montt, se establecieron conexiones con el espiritualismo de vanguardia y con el surrealismo. Mientras que, en la poesía de Mondragón Valseca se detectaron rasgos de tipo surrealista. Amén de la relación establecida entre las citadas manifestaciones vanguardistas y las obras de las escritoras, se recurrió a la *Poética de la Imaginación* de Gastón Bachelard para analizar la relación que Carmen y Teresa establecen con el mundo a partir de sus poemas. Se optó por la Poética de Bachelard porque para el teórico francés la imaginación y el lenguaje son aspectos que de ninguna manera pueden separarse; es decir, Bachelard señala que no puede haber una metamorfosis del lenguaje sin que esté presente la imaginación y sin considerar que la imaginación se nutre de los elementos naturales (agua, tierra, aire y fuego) que están presentes en la cotidianidad del ser humano. Del mismo modo, Bachelard cree firmemente que la actualización del lenguaje cotidiano se realiza mediante el

contacto con el lenguaje poético. Debe resaltarse que esta teoría coincide con el furor vanguardista que promovía la liberación del ser a través de la re estructuración del lenguaje.

Por otro lado, se hizo especial hincapié en los símbolos presentes en los poemas de la chilena y la mexicana, debido a que en los símbolos existe una generosa riqueza de significado. El análisis de los símbolos ayudó al desarrollo de una comprensión profunda de los textos poéticos de Carmen y Teresa. Empero, antes del llegar a Bachelard y al estudio de los símbolos, fue preciso remontarse a las ideas que Carl Jung plantea sobre la poesía. Conviene subrayar que para Jung la producción artística se mueve en dos dimensiones: la psicológica y la visionaria. Asimismo, Jung revela que no se puede someter el trabajo del poeta a una óptica de índole psicológica, por lo que se vuelve imperante una interpretación que contemple la presencia del inconsciente colectivo. A su vez, el inconsciente colectivo supone un cúmulo de conocimiento ancestral en el que “navegan” símbolos cargados de significado. De manera que la poesía, de acuerdo con Jung, es una tierra fértil en materia simbólica.

Para condensar lo dicho, la presente investigación tuvo como objetivo principal estudiar los rasgos poéticos que vinculan la poesía de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca. Se partió de la hipótesis de que los poemas seleccionados contienen imágenes (y estas imágenes a su vez resguardan símbolos) cuyo significado puede ser analizado y comprendido a partir de la *Poética de la Imaginación* de Bachelard, (misma que está constituida por “las hormonas de la imaginación”, elementos naturales que forman parte de la cotidianidad: agua, fuego, tierra, aire) y que los fundamentos de dicha poética están ligados al espíritu vanguardista del espiritualismo de vanguardia, en el caso de Teresa y al surrealismo, en el caso de Carmen.

Es por esto que en el capítulo I se realizó un recorrido histórico sobre los orígenes de la vanguardia en Europa, tomando como punto de partida al modernismo y enfatizándose la herencia que esta corriente dejó a las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas. A continuación se destacó la figura de Vicente Huidobro. Considerándose que el poeta chileno fue un iniciador de la vanguardia en América Latina. Posteriormente se hizo un bosquejo del panorama vanguardista en Latinoamérica, para finalizar con la introducción de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca.

En el capítulo II se elaboró un acercamiento teórico al postulado que Jung hace sobre la poesía y a la relación de ésta con el mundo interno del poeta; posteriormente, se desarrolló el apartado Simbolismo e imaginación, en el cual se expusieron conceptos relativos a la imaginación simbólica. Por otro lado, en Bachelard y la imagen poética, se presentaron los antecedentes de la Poética de la Imaginación de Bachelard. En el último apartado se delinearon los trazos que unen a la imaginación con la ensoñación poética. En otras palabras, el capítulo II tuvo el propósito de guiar al lector por espacios propios del inconsciente; la imaginación; las imágenes creadoras y el símbolo. La intención de revisar las posturas teóricas de Carl G. Jung y Gastón Bachelard en relación a los temas antes mencionados, fue vincular, en todo momento, dichos postulados con las corrientes vanguardistas del surrealismo y el espiritualismo de vanguardia. Movimientos dentro de los cuales se pretendió inscribir las propuestas poéticas de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón.

Para finalizar, en los capítulos III y IV se realizó el análisis de la selección de poemas de las obras *Inquietudes Sentimentales* (1917) y *Óptica cerebral Poemas dinámicos* (1922), pertenecientes a Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca, respectivamente. Para

ser más específica, la selección de los poemas se hizo a partir de los temas y las imágenes que son compatibles con los elementos naturales (agua, aire, tierra y fuego) que integran la *Poética de la Imaginación* de Gastón Bachelard.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

I. Orígenes

En el *Manifiesto del surrealismo*¹, André Breton, escritor francés, asegura que el hombre es un irremediable soñador que día a día lamenta, inmerso en el ámbito de su cotidianidad, la vida que no se ha atrevido a modificar por ser víctima del tedio que lo limita y paraliza. Es un soñador cuya modestia deja de ser una virtud para, en su lugar, convertirse en un analgésico dotado de una fuerte dosis de racionalismo. Consecuentemente, las casi nulas motivaciones para vivir lo conducen al espacio de la imaginación y posiblemente, con un poco de suerte, al mundo de la locura. Habrá de reconocerse que los locos: “Sacan gran consuelo de su imaginación, [...] saborean su delirio” (Breton 39).

Debo agregar que el sueño es para el pensador francés el sitio donde el hombre a través de un lenguaje único, confiere a sí mismo de manera generosa aquello que se niega en la vigilia. Por lo tanto: “El espíritu del hombre que sueña se satisface plenamente con lo que le sucede” (Breton 31). Una gratificación similar podría generarse en la ensoñación, la cual también se conoce como el acto de “soñar despierto”. El fenómeno de la ensoñación o el soñar despierto es un estado de conciencia que aunado a la imaginación posibilita la creación de imágenes. Así, el soñador que desea comprender el universo, lo hace recreando imágenes que posteriormente podrían ser traducidas en palabras. De ahí, escribiendo líneas que podrían

¹ *El manifiesto del surrealismo* se publicó en 1924, pero para efectos de esta investigación se recurrió a la traducción que originalmente realizó Tomás Segovia en 1973, aunque aclaro que la reimpresión es del año 2013 y ésta lleva por nombre *André Breton Antología (1913-1966)*.

desencadenar poemas. Partiendo de la aseveración anterior, no sería una insensatez visualizar la inmensidad del mundo en un verso. Como tampoco lo sería pensar que un poema ofrece entre sus versos la infinita bondad de ayudar al lector a comprender el mundo.

Desde este ángulo, dentro de la historia de la literatura se ubica un período interesante en términos de renovación poética y de nuevas formas de concebir el fluir del mundo. Me refiero al periodo marcado por la Primera Guerra Mundial², entre 1914 y 1918, porque es en este lapso cuando se utiliza la palabra vanguardia desde un punto de vista artístico. Visto de este modo, vanguardia se entiende como un conjunto de preocupaciones de orden artístico ubicadas al frente del estandarte cultural de la época. La vanguardia, compréndase de esta forma, es un movimiento que buscó la representación de una colectividad de ideologías con especificaciones concretas, cuyo cometido según ciertas perspectivas, fue deshacer todo vínculo con el modernismo y sobre todo con el romanticismo. Lo anterior se ha intentado explicar con la tesis de que, paralela a la revolución industrial del siglo XIX, se inició un desarrollo considerable en la ciencia, lo cual a su vez generó una serie de ideas que tuvieron una clara repercusión en la literatura.

Asimismo, brotaron ideas deterministas que emanaron del positivismo y que definieron el carácter crudo, y si se quiere, en ocasiones, poco amable de la mirada realista en lo concerniente a conductas propias de la naturaleza humana. En este punto conviene aclarar

² EL mes de junio de 1914 es señalado por Françoise Thébaud en *Historia de las mujeres. El siglo XX* como una fecha provista de calamidades, puesto que: “La guerra no es lo que se esperaba [...] la Gran Guerra requiere el sostén de la retaguardia, el concurso de las mujeres” (53). Por esta razón, algunas mujeres hacen una pausa en sus actividades feministas para, curiosamente, en su lugar ofrecer su ayuda en tareas propias del sexo femenino; buscando de esta manera cierto reconocimiento a su colaboración. En ese mismo año, Marguerite Durand: “Vuelve a publicar la famosa revista *La Fronde*, y la señora Fawcett en *Common Cause*, del 14 de agosto, escriben lo mismo: ‘Mujeres, vuestro país os necesita... Mostrémonos dignas de la ciudadanía, se atiende o no a nuestras reclamaciones’ (51). La cita anterior es una pequeña muestra de la participación femenina en un espacio público y de la reactivación de: “Los mitos de la mujer salvadora y consoladora”. (61)

que el modernismo, lo mismo que las vanguardias, nace como un acto de rebeldía que va más allá del cuestionamiento de ideales artísticos y morales del siglo XIX. Lo anterior nos lleva a pensar en el desmoronamiento de valores propios de la época; tal es el caso del racionalismo, que acentúa la supremacía de un mundo ajeno a posturas de orden metafísico. Esta óptica posiblemente se genera debido a un abuso de teorías científicas como lo fue el Darwinismo, por ejemplo. Por esto, se hace presente la necesidad de volver los ojos hacia una dirección opuesta y, al mismo tiempo, abierta a todo tipo de valores que permitieran el flujo de pensamientos vigorizantes. En ese orden de ideas, el modernismo se observa como el movimiento que se deslinda de las normativas ortodoxas realistas, para en su lugar exaltar el transcurrir vigoroso de los momentos acrecentados con la lupa del presente y el futuro.

De estas circunstancias nace el hecho de que a pesar del deseado deslinde que dichos artistas quisieron hacer del pensamiento realista, es indispensable subrayar la relevancia y trascendencia del mismo, porque la imitación de la realidad, criticada por muchos por ser una copia simple y llana, ofreció a la sociedad una perspectiva cómica de la misma. De manera que, la ironía propia de la escritura de algunos autores realistas representó un espacio de reflexión sobre los vicios morales de una sociedad descompuesta. En ese sentido, la razón de ser del modernismo pudo haber desembocado en un objetivo similar al del realismo: ejercer juicios de valor sobre ideas o actitudes caducas que representaban un claro estancamiento para el arte en general. Al respecto, Luis Beltrán señala en "Simbolismo y Modernismo" que: "El modernismo no es una huida de la historia sino la consumación del realismo, al trascender el realismo del siglo XIX" (12). Aunque se debe tomar en

consideración que el modernismo³ halla su sustento en elementos que trascienden la realidad mimética del realismo. La inclusión de postulados psicológicos y metafísicos en el movimiento modernista, según lo explica Beltrán retomando al ruso Eleazar Meletinski, deviene en la superación de los límites marcados por los ámbitos: "Histórico-sociales y espacio-temporales"(12). La idea anterior habla de una transición del realismo al modernismo, la cual se debió a causas de orden natural. Ello si se considera que la óptica ofrecida por el realismo para el análisis de temas e intereses del arte en general, resultó insuficiente. Asimismo, la revolución del lenguaje respondió a dichas inquietudes, porque se emprendió una intensa búsqueda hacia los inicios del mismo. En *Los hijos del limo* Octavio Paz dice: "La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad. Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de las palabras que nos preserva del caos original" (66-67). Dentro de este contexto, la poesía podría ser una vía de salvación para el artista. El vínculo de la poesía con lo sagrado exalta el universo interior de quien la crea, otorgándose además la posibilidad de elaborar mundos alternos para quien la lee o escucha.

Empero no se puede pensar en las vanguardias sin antes hacer referencia al modernismo como punto clave de anclaje. Por ello, es comprensible que poetas como

³ Para Carlos Monsiváis el modernismo mexicano inicia en la recta final del siglo XIX y termina a inicios del XX. Esta expresión modernista, según lo indica Monsiváis en "El modernismo" de *La cultura mexicana en el siglo XX*, se caracterizará por las preocupaciones ligadas a la moda, la arquitectura, los colores, la comida y las costumbres provenientes de Francia. Además: "Con entusiasmo similar, la minoría ilustrada lee a Victor Hugo sobre todo (condenado por el clero), a Balzac (reiteradamente *Las ilusiones perdidas*), a Baudelaire (*Las flores del mal* es en América Latina la otra exaltación de la moral), a Barbey d'Aurevilly, a Gérard de Nerval, a Verlaine, a Rimbaud... Si no la única, esta literatura sí es la más frecuentada por los ansiosos de pensar y leer en libertad" (15). De igual forma, la poesía es el género que, por excelencia, se cultivó en esos tiempos. Los intereses artísticos del poeta debían de estar sincronizados con los de la sociedad. Monsiváis, por otro lado, afirma en este ensayo que un punto destacable del movimiento vanguardista es que éste: "Recoge la gran herencia de los Siglos de Oro, se opone a lo académico". (16)

Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda entre otros, compartieran la misma línea congénita creadora con autores de la talla de Rubén Darío⁴, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. Dicho parentesco se justifica por la filiación que ambas estéticas poseían en relación a la obsesión por la palabra nueva. No sólo la literatura se impregnaría del furor de los tan perseguidos e idealizados tiempos de cambio cosmopolita. Algo similar sucedería con el creciente mercado latinoamericano, porque éste fabricaría monumentos, edificios, espacios y objetos que serían el reflejo del pensamiento de la época.

Las vanguardias,⁵ según se observa, se inscriben como fenómenos de corte internacional cuyo nacimiento logra comprenderse a través de sus distintos contextos culturales y nacionales. Lo anterior obliga a pensar en estos movimientos a partir de una perspectiva que permita hacer hincapié en su naturaleza plural y fértil. Por lo tanto, clasificar las vanguardias hispanoamericanas y europeas a partir de fórmulas y características comunes, podría resultar perjudicial para la comprensión de las mismas. Aunque, de manera particular el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el expresionismo y el surrealismo se han tomado como modelo para catalogar los fenómenos vanguardistas generados en Hispanoamérica. Por ello, hay quienes desde una visión crítica, consideran al vanguardismo

⁴ El apartado “Movimiento de vanguardia de Nicaragua (manifiestos)” del texto *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz, explica que hay dos momentos importantes en la vanguardia en Nicaragua. El primero de ellos aparece cuando José Coronel Urtecho publica en el *Diario Nicaragüense* la “Oda a Rubén Darío” en el año de 1927. Dicho escrito tuvo como objetivo: “Impactar, con irreverentes versos libres [...]” (232). Esta oda tiene un buen recibimiento y de hecho se toma como una suerte de pronunciamiento poético, aunque: “Resulta evidente la relación ambigua y parricida del autor con Rubén Darío, el poeta más importante de lengua castellana del siglo XIX, de nacionalidad nicaragüense” (232).

⁵ En *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Gloria Videla de Rivero asegura que: “La literatura de vanguardia se presenta como «un arte pequeño burgués» en una etapa evolutiva que precede al «arte proletario». La ideología marxista, apriorísticamente, proyecta su esquema sobre la historia literaria, que es en realidad mucho más compleja y que puede ser valorada desde muchas otras ópticas, fundamentalmente desde el punto de vista del logro estético, expresivo de todas las facetas humanas (que no se agotan en lo político-social y en interrelación con su contexto estético-cultural o histórico “ (171). Lo anterior significa que, de acuerdo con la ideología marxista, las expresiones artísticas dependen en gran medida del sistema económico en el cual se hacen presentes.

hispanoamericano como una versión artificial y limitada de los movimientos vanguardistas Europeos⁶. Surge, entonces, la preocupación por analizar y comprender las condiciones naturales de desarrollo que otorgaron legitimidad a las vanguardias en Hispanoamérica. Bajo esta premisa señalaré que ya en algún momento Hegel había dicho que el artista es un ser de su tiempo porque se alimenta de las costumbres, ideas, creencias y circunstancias históricas que lo circundan. Por así decirlo, en el siglo XIX europeo, según lo explica Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*:

La realidad histórica se hace así contenido de la obra a través de la fuerza creadora del artista, él en vez de traicionar sus características, ponía en evidencia sus valores. En otras palabras, la realidad-contenido, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determinaba también la fisonomía de la obra y su forma. (21)

Como se observa, en el arte el contenido adquiere mayor relevancia en comparación con la forma, porque es a través del contenido que se percibe la realidad sin que ésta haya sido deformada. En las primeras décadas del siglo veinte predomina la idea del ennoblecimiento del artista que conquista la verdad mediante la expresión de la realidad más pura, más objetiva, hasta que ésta se convierte en espejo fiel de sí misma. Por lo tanto, es en el contenido donde la realidad adquiere tintes vibrantes. Lo anterior el principal motivo de la lucha del artista del siglo XIX.

El siglo XIX europeo se caracterizó por una marcada agitación intelectual, política y artística, misma que prosperó en un contexto revolucionario. Como ya lo hice notar en líneas

⁶ Peter Bürger sostiene en *Teoría de la vanguardia* que la vanguardia se contrapone al: “aparato de distribución, al cual está sometida la obra de arte del *status* del arte en la sociedad burguesa” (31). En ese sentido, el teórico propone que la obra de arte podrá considerarse libre siempre que ésta se independice en su totalidad de cualquier: “atadura a la praxis cotidiana en el esteticismo”. (31)

anteriores, incluir la voz popular en la agenda cultural de una determinada región se torna imperativo. Por esa razón el poeta se observaba como el creador que a partir de su convivencia con el pueblo se enriquecía de creencias y costumbres que posteriormente se verían reflejadas en sus obras. Como consecuencia, surgiría un compromiso entre el artista y la sociedad esperanzada en encontrar verdades mediante la decodificación de valores de índole espiritual e ideológico. En esos tiempos, la ciudad de París era considerada un punto clave en el desarrollo de nuevas tendencias artísticas y políticas. Asimismo, 1848 se identifica como un año significativo en materia vanguardista, porque según lo explica Mario de Micheli: "Interesa destacar en esta «unidad» histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas-populares en torno a 1848, porque, precisamente, de la "crisis" de esta unidad y, por tanto, de la "ruptura" de esta unidad, nace [...] el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo"(25). Varias décadas más tarde, con el auge del arte burgués se establecería una crítica sobre el mismo, porque:

El arte oficial sólo tenía una función apologética y celebrativa; cubría con un velo de agradable hipocresía las cosas desagradables y tendía a dilatar la ilusión de las pasadas virtudes cuando ya habían sido sustituidas por vicios profundos. Ahora bien, si después de 1870 los productos de este arte oficial se difundían descaradamente en el mercado de la cultura, cuando el fenómeno adquirió consistencia fue a partir de los años inmediatamente posteriores a 1848. (Micheli 47)

1870 se vislumbra, entonces, como un punto de quiebre entre el arte oficial y aquellos intelectuales que miraban con desprecio la experiencia emanada del mundo burgués. Por ende, las ideas y costumbres provenientes de la burguesía causaron el descontento de los intelectuales que buscaban con desesperación una forma de vida alterna. Para el círculo crítico de intelectuales, el arte oficial representaba un hábitat en el cual el pueblo se hallaba

sumergido en un ambiente vulgar y superficial. Ante esta situación se presentan distintas posturas para hacer frente a una sociedad eclipsada por una ideología que deja de ser atractiva para pensamientos obsesionados por otro tipo de preocupaciones artísticas. Así, temas como la evasión y la vuelta al mito del salvaje son abordados por Arthur Rimbaud y Paul Gauguin, respectivamente. La intención de tales artistas es escapar de las leyes morales de una sociedad gobernada por preceptos provenientes del cristianismo, para en su lugar, ocuparse de la edificación del hombre libre de máscaras; esto es, del hombre natural, de acuerdo con las ideas de Rousseau. En un acto de similar rebeldía, la poesía inicia un viaje de regreso a casa a través de la decantación de la palabra.

1.1 Modernismo y vanguardia en la poesía

Saúl Yurkiévich sostiene en *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias* que el modernismo⁷ representa el primer momento en el que la poesía de nuestra lengua se percibe con visos de tipo internacional. Es preciso recordar que el escenario está configurado por una época de cambios vertiginosos, dentro de los que se contemplan la industrialización en el ámbito económico; y cercano a él, un paralelo desarrollo en el ambiente cultural, caracterizado éste último por una incesante inquietud de innovar los preceptos estéticos existentes.

⁷ En México, en el ámbito de la literatura, el modernismo halla su desarrollo en publicaciones como la *Revista Azul* (1984) que fue coordinada por Manuel Gutiérrez Nájera. Mientras que Amado Nervo, Efrén Rebolledo, Rafael López y José Juan Tablada estuvieron al frente de la *Revista Moderna* en un periodo de 1898 a 1911. (Monsiváis 17)

La fusión antes mencionada se refiere a lo que Saúl Yurkiévich denomina la coexistencia del: “Idealismo estético, con el anhelo de armonización, con los refinamientos sensoriales, con el boato, con el exotismo, con la ensoñación fabuladora, con la parodia de las literaturas pretéritas, el modernismo porta los gérmenes de la primera vanguardia” (17). La confluencia de contextos que se suponen contrarios se torna armónica si se considera la expansión de una sensibilidad que permitiera tal convivencia. Las marcas de un modernismo que lleva el arte hasta sus últimas consecuencias a través de la belleza y que se encuentra siempre en busca del grado más alto de exaltación de la palabra y de la trascendencia del ser, se prestaron al coqueteo con fuerzas creativas predominantemente difusas y experimentales del inconsciente.

La poesía, según se observa, empieza a identificarse con el rechazo de reglas y se sumerge en un juego que privilegia la presencia de elementos absurdos como emblema estético. Merece también examinarse la naturaleza del signo poético. Al respecto Yurkiévich señala que éste: “Se vuelve hermético, ilógico, anómalo, cada vez más distante del discurso natural. El poeta busca obnubilarse para transgredir los límites de la percepción normal, busca sobrepasar los significados emergentes para que resurjan las visualidades semánticas” (18). La constante necesidad de re significar el mundo desde la poesía hace que las palabras no sean las únicas que otorguen sentido a esta nueva forma de escribir. Las propuestas que atienden tal llamado transforman el espacio que hay entre cada una de las palabras en un sujeto protagónico con carácter lúdico-creativo. Agregaré que el juego sostenido entre la tipografía y el vacío de la hoja justifica la existencia de lo que Mallarmé designa redistribución del espacio blanco; es decir, la hoja de papel según lo explica William Rowe en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, evocando al mismo Mallarmé,

deja de ser: “Una extensión inerte que enmarca al texto, sino que entre en juego con la tipografía, para que las palabras cesen de funcionar como meros instrumentos, y adquieran espesor y ritmo visual.” (138). Precisaré, antes de proseguir que el ritmo del poema está ahora definido por palabras y espacios. Ambos elementos se conjuntan para delimitar el componente ideográfico del lenguaje. Así lo ejemplifican los poetas del dadaísmo (por ejemplo Tristán Tzara) y los poetas concretistas brasileños que desarrollaron su obra a partir de la influencia de Ezra Pound.

El poema es un auténtico transgresor tanto lingüística, visual, moral e ideológicamente. Los temas van más allá de la comunicación porque los poetas vanguardistas creyeron, fervorosamente, en un medio que abarcara los límites de lo indecible. El excentricismo, por lo tanto, es apreciado en todas las caras de la escritura poética. El orden percibido desde fuera, es decir desde la forma, deja de tener importancia para, en su lugar, subrayarse la supremacía de la fragmentación. Ya desde el modernismo según lo asevera Federico Schopf en *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*, el poeta tiene el cometido de dejar que el ser se apropie de las sensaciones con el deseo de que: “Vuelvan a re-unirse el yo y la realidad externa” (14); sin embargo, existe un faltante y es a partir de él que de la: “Búsqueda existencial y cognoscitiva, surge el símbolo modernista y otros recursos modernistas” (14). Un ejemplo claro es la poesía de Rubén Darío, pues ésta logra rescatar e incorporar el sentimiento que reconoce la divinidad, pero sólo desde la materia. Presupuesto que la vanguardia critica hondamente, porque desde su punto de vista, el poeta no debía prestarse a ese tipo de banalidades y en su lugar debía de haber reconfigurado la premisa del “arte por el arte”.

Lo anterior genera un entendimiento sobre los cuestionamientos que el movimiento vanguardista llega a hacer en relación con la postura del poeta modernista. Con ello quiero decir que se plantea un desafío para los artistas que estaban dispuestos a dirigir la poesía hacia temas metafísicos, considerando en todo momento la intención de dejar de lado la visión reduccionista y excesivamente racionalista del realismo. En ese sentido, para reforzar la misma idea, es esencial recurrir a Paz, quien explica en *El arco y la lira* que la aparición de grupos de poesía que navegan en dirección opuesta a la de los principios establecidos por una determinada sociedad, se interpreta como la agonía de la misma sociedad y no de la poesía. Tal sufrimiento, dice Paz, posiblemente se debía a la inhabilitación de un código común compartido por la sociedad, además de la indiferencia de la misma hacia la voz del poeta que se expresa en solitario. Por lo tanto, no es la poesía la que padece, es la sociedad la que agoniza con su actitud intransigente.

Los argumentos antes presentados justifican la fuerte conexión que existe entre la poesía modernista y la vanguardista. Entiéndase que si bien es cierto que un movimiento antecede a otro cronológicamente, también es palpable que el fin de uno y el comienzo de otro representan un parteaguas por medio del cual se analiza la transición estética e ideológica de una corriente a otra.

Por ello, es menester comprender que los fundamentos ideológicos y estéticos que sostienen a las vanguardias, comparten en cierta forma, raíces modernistas. De tal suerte que los ánimos que en algún momento inspiraron a los poetas modernistas a re descubrir un mundo alejado del mandato imperialista, son semejantes a aquellos que concibieron y enardecieron la esencia vanguardista.

Por otro lado, con la presencia de las vanguardias se inaugura una etapa más en la historia de la literatura; sin embargo es transcendental señalar que entre los años veinte y treinta, aproximadamente, hay señales que indican la existencia de una suerte de modernismo alargado, remanente que sin duda permite la creación y desarrollo de otros movimientos. Así lo señala Martha L. Canfield en “Persistencias del modernismo” de *Historia de la cultura Hispanoamericana, tomo II*, quien refiriéndose a Saúl Yurkievich, explica: “Gracias a la obra fecundadora del modernismo, otros movimientos literarios cobran vida y en ellos el germen modernista se va modificando gradualmente hasta fundirse completamente y desaparecer en manifestaciones tocadas ya por el espíritu de las vanguardias” (99). Es curioso, siguiendo a Canfield que a pesar de la cercanía del modernismo con el posmodernismo, no sea muy fácil de identificar un punto clave de separación entre ambos momentos, posiblemente porque el auge del modernismo se puede apreciar con mayor fidelidad en el periodo que da fe a la publicación de dos obras de Rubén Darío: *Prosas profanas* de 1896 y *Cantos de Vida y esperanza* de 1905.

Como se advierte, el interés por el modernismo empieza, posiblemente, a mermar cuando inicia la primera guerra mundial, porque, asegura Canfield: “El hombre hispanoamericano es brutalmente alejado de los refugios soñados —las “torres de marfil”— y de los países artificiales al estilo de Théodore de Banville, para despertarse frente al desorden económico, filosófico y cultural de sus modelos europeos”(101). No así, continúa Canfield, el avance de la economía en el mundo hispanoamericano beneficia el surgimiento de nuevas asociaciones con tintes sociales que enmarcan otro tipo de aspiraciones e inquietudes que se encaminarán de una manera natural hacia la formación de nuevas formas

literarias pertenecientes a la denominada posmodernidad⁸ (102). Por así decirlo, el acercamiento a la obra de Rabindranath Tagore, el ocultismo y los estudios psicoanalistas⁹, especialmente sobre el género femenino, permiten, tal y como señala Gilberto Mendoza en *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos, Volume 5*, que más adelante dicho proceso de transición sea en cierto modo, afable.

2 Los primeros atisbos de la vanguardia en América Latina: Vicente Huidobro

Saúl Yurkiévich considera en *Historia de la cultura Hispanoamericana, tomo II* que Vicente Huidobro¹⁰ es el escritor que debe de tomarse en cuenta como iniciador de la vanguardia en tierras latinoamericanas. Para sostener tal afirmación, el crítico se basa en el empleo que Huidobro hace del verso libre, además del uso de elementos propios de la ideografía con los que el poeta consigue tomar distancia de la “realidad extratextual” (22). Parte de la formación de Huidobro se ubica en los límites de la época que aún sigue anclada en el modernismo. La búsqueda poética de Huidobro tiene la clara influencia de Rubén Darío, a pesar de que más tarde el poeta chileno reconocerá que la inspiración que lo lleva a fundar el creacionismo (con la idea del Artista-Dios) proviene de las palabras dichas por un

⁸ En “De la vanguardia a la posmodernidad: Hitos configuradores en la Literatura en español”, Víctor Fuentes señala que es a partir de la década de los treinta del siglo pasado cuando se presenta un proceso de descomposición del vanguardismo. Para esas fechas, la vanguardia se observaba como una manifestación artística prácticamente extinta. De una manera paralela, se dibujaba un escenario bélico europeo que abriría el paso a la posmodernidad. No así, es fundamental aclarar que la vanguardia no llega a perecer completamente, porque en la década de los cuarenta se dejan ver otras manifestaciones vanguardistas que, por desgracia, no presentan la misma exuberancia e influencia social que caracterizaron a las vanguardias de los años veinte.

⁹ La contribución del psicoanálisis freudiano a la cultura en general radica en el desafío de valores clásicos y en la apertura de nuevos caminos de experimentación.

¹⁰ Vicente Huidobro nace el 10 de enero de 1893 en Santiago de Chile y muere el 2 de enero de 1948 en Cartagena, Chile. En *Vicente Huidobro o el atentado celeste* Óscar Hahn asegura que a Huidobro se le debe reconocer por su carácter aventurero en el ámbito literario. Es gracias al vanguardista chileno que produjeron cambios sustanciales en: “La poesía en lengua española. Ese espíritu emprendedor lo lleva en 1925 a presentar su candidatura a la presidencia de Chile, como ‘único hombre capaz de regenerar a nuestra patria [Chile]’, según rezan algunos volantes de la época”. (7)

poeta indígena¹¹. Por otro lado, la admiración que Huidobro pudo haber tenido por Darío no impidió que el primero fuera sobresaliente en su papel de precursor de las vanguardias en Latinoamérica.

Debido a que el poeta chileno cobra conciencia sobre la necesidad de reformular la poética de un modernismo desgastado, en el año de 1916, el joven Huidobro que en ese entonces ya había publicado varios títulos¹², llega a París con la intención de continuar con su enriquecimiento artístico. En las obras del chileno se observan los primeros bosquejos de la estética creacionista. Se trata de una propuesta artística que huye de la tinta impresionista del romanticismo, y que hace énfasis en materia racional antes que en materia emocional.

El creacionismo como concepto se formula a partir de una conferencia dictada por el poeta chileno en 1916, en el Ateneo de Buenos Aires. Ahí él expresa que la tarea del poeta es en pocas palabras crear, crear y crear. A continuación presento un fragmento de esta conferencia citada en *Las vanguardias literarias...* de Hugo Verani:

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.

Su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos. Para ella no hay pasado ni futuro.
(206)

¹¹ En *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* de Nelson Osorio, se cita la declaración que Huidobro hizo al respecto: “Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (Aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’” (94).

¹² Los libros son *Ecos del alma* (1911) y *Adán* (1916). También se atribuye a Huidobro la escritura del manifiesto *Non serviam* (1914) y *El espejo del agua* (1916).

De acuerdo con Vicente Huidobro el valor que puede atribuirse a la poesía está profundamente relacionado con la distancia que se guarda con el lenguaje hablado. El poeta, a diferencia de la masa, tiene las cualidades deseadas para precisar con palabras lo que el resto de las personas no pueden hacer. A la palabra se le confiere entonces un poder inigualable. La poesía, según el pensamiento de Huidobro, se antepone al origen del hombre, logrando rebasarlo, aún después del fin de sus días.

Por otro lado, el creacionismo de acuerdo con Norma Angélica Ortega en *Vicente Huidobro altazor y las vanguardias*, parece mostrar simpatía por el cubismo, aunque, dice la autora: “El creacionismo, tal vez por su temprana configuración en las vanguardias de Hispanoamérica, se distingue de éstas en no ser una mera reformulación de los ecos futuristas que hacen sobre todo énfasis en el cambio” (185). De manera que la razón de ser del creacionismo se ubica en la naturaleza consciente y crítica del arte, pues no se habla aquí del arte en un sentido reproductivo.

El creacionismo valora, en primer lugar, la actitud independiente del poeta en cuanto a su relación con la naturaleza. El objetivo primordial de esta corriente es encumbrar el arte a través de su propio espíritu; de tal suerte que se pretende deshacer todo vínculo con la imitación. En concreto, el arte según lo estipula Huidobro, debe ser capaz de establecer: “Una realidad propia, distinta a la de la naturaleza.” (Ortega 187). Como se puede observar, el arte en su connotación de fuente creadora es un motivo de obsesión para el poeta. Por lo tanto, el poema a los ojos de Huidobro, se vislumbra como fruto del acto imaginativo en el que no caben aspectos referentes a la anécdota o a las descripciones abundantes. Como ya

habíamos dicho anteriormente, la poesía se orienta con firmeza hacia elementos visuales, así como a la distribución de la tipografía entre los espacios de la hoja.

Por su parte Saúl Sosnowski, en *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, hace alusión a la estética creacionista comentando que:

El poema revela, asimismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante. (26)

El trance antes descrito se desarrolla a plenitud entre 1918 y 1925. En 1931 se publica *Altazor*, poema de orden metafísico y existencial que descansa su reflexión en cuestionamientos sobre los valores que rigen a la humanidad. Sobre *Altazor*, Norma Angélica Ortega señala que dicho poema se vislumbra como un centro en el que concurren diferentes vertientes estéticas provenientes de las propuestas de movimientos vanguardistas como el futurismo, el creacionismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el imaginismo, el expresionismo y el cubofuturismo. De igual manera, en *Altazor* es posible detectar evocaciones modernistas, rasgos románticos y huellas simbolistas. Es preciso tener en cuenta que Huidobro recibió gran influencia de estas corrientes. Sin embargo, Ortega considera que el poema más que creacionista, debe ser considerado “de vanguardia”, debido a que éste va más allá de las directrices teóricas del escritor, las cuales a su vez, son el resultado de la cercanía con las corrientes vanguardistas antes citadas.

En otro sentido se puede ubicar *Altazor* en el marco de la poesía moderna, desde la perspectiva de Octavio Paz en *Los hijos del Limo*, porque el pensador mexicano refiere como periodos sobresalientes el romanticismo inglés y alemán; el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano con su consabido desemboque en las vanguardias. Conviene observar, sin embargo, que es un mismo postulado el que mueve a románticos, simbolistas y vanguardistas. De manera que los conceptos elaborados por artistas románticos encajan con aquellos proyectados por los surrealistas. Dichos movimientos comparten la insistencia de interpretar el mundo intuitivamente, valiéndose de mecanismos sensoriales.

Por ello, se hace necesario recordar que en cuestiones artísticas, lo moderno es diversidad, pero no todo lo moderno es necesariamente nuevo. Algo puede ser nuevo si se presenta inesperadamente; sin embargo esto no significa que se pretenda negar expresiones antiguas. Por lo tanto, lo sensato sería centrar la atención en las posibles combinaciones que podrían surgir a partir de la combinación de elementos existentes.

Para tal efecto, la ruptura de los movimientos antes citados adquiere relevancia cuando se toma una postura crítica sobre el pasado. Es entonces cuando se hace válida la separación y superación de movimientos anteriores y surgen voces que se entregan a la esencia innovadora de la imaginación. Así lo hicieron Vicente Huidobro y Teresa Wilms, entre otros poetas, como se verá más adelante.

3 La Vanguardia en América Latina

Los primeros años de la década de 1920 son de gran trascendencia en América Latina, porque se observan cambios sustanciales en el ámbito cultural con respecto a las prácticas de fin de siglo que hasta ese momento eran habituales. La década de los veinte representa para la literatura de habla española un momento de transición que parte de una estética proveniente del modernismo, para después permitir el nacimiento de otras propuestas literarias. Es preciso mencionar que el año de 1922, según lo señala Hugo Verani en *Las Vanguardias literarias hispanoamericanas*, se destaca por la aparición del vanguardismo en Latinoamérica. Por otro lado, en *Las Vanguardias literarias...* José Emilio Pacheco enaltece el mismo año por su carácter internacional, mientras que en el mismo texto, Borges establece 1922 como: “Fecha generacional iniciadora de una nueva era en las letras” (37). De manera que hay acontecimientos que hacen de 1922 un año significativo en materia vanguardista. Hablo aquí de la celebración de la semana de Arte Moderno en Sao Paulo; la fundación de Proa en Buenos Aires, Argentina y la publicación de *Trilce* de César Vallejo. De igual manera, Manuel Maples Arce da a conocer *Andamios interiores* y una Gabriela Mistral crea *Desolación*.

Es prudente mencionar que Jorge Schwartz retomando a Verani en *Las vanguardias latinoamericanas*, refiere que los años que van de 1916 a 1935 también se reconocen como periodos de notoria actividad vanguardista. Así, el escenario vanguardista en palabras de Verani, se define como: “Una época de grandes y vitales inquietudes, en la que conviven tendencias de todo tipo, con caracteres muy dispares, que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas y el rechazo de una estética simbolista decadente, desajustada de la circunstancia social que se vivía” (9). Las líneas anteriores obligan a

repensar la creencia de que los artistas vanguardistas eran gobernados por la extrema urgencia de romper con toda clase de vínculos que los unieran a la estética modernista. Una vez más, se torna imprescindible la reflexión que ubica al modernismo como corriente fundadora de la visión futurista y anti clásica de las vanguardias. De esta manera lo asevera Saúl Yurkiévich en *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, cuando sugiere la conexión existente entre el movimiento modernista y la primera vanguardia en Hispanoamérica. El argumento anterior se sostiene con el parentesco artístico entre los vanguardistas César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda con los modernistas Leopoldo Lugones, Rubén Darío y Julio Herrera. Al respecto, en *La cultura Mexicana en el siglo XX*, Carlos Monsiváis, citando a José Emilio Pacheco asegura que: “Ningún poeta logra ser ajeno a él [modernismo], aunque lo rechace” (17).

Por otro lado, no se debe olvidar que las diferencias existentes entre las vanguardias literarias de Latinoamérica y Europa podrían comprenderse si se deja de pensar en los movimientos vanguardistas latinoamericanos como aquellas manifestaciones artísticas que solamente se interesaron en reproducir las ideas estéticas provenientes de viejo mundo. A decir verdad, en un nivel de mayor profundidad, se encuentran razones que justifican la presencia de las vanguardias en Latinoamérica. Tales argumentos se evidencian a partir de las condiciones históricas e ideológicas de cada país. Así, en 1926 César Vallejo hace un llamado a sus contemporáneos para reflexionar sobre la poesía que lejos de atender a las formas, debía, de acuerdo con Raúl Bueno en "Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia hispanoamericana":

Corresponder a una nueva o distinta sensibilidad. Para Vallejo, entonces, el asunto de la vanguardia poética no era simplemente una cuestión de formas expresivas más o menos a la

moda, sino una cuestión de fondo, de verdadera necesidad expresiva, ligada a la sustancia ideológica que empapa y justifica el uso de determinadas formas de lenguaje. (36)

La sensibilidad a la que se refiere Vallejo se relaciona con los juicios estéticos e intereses que en conjunto forman parte consistente de una determinada ideología. Por añadidura, la poesía, siguiendo el pensamiento de Vallejo, debía enmarcarse dentro de la convicción vanguardista que la sustenta y alimenta. No es extraño, pues, que José Carlos Mariátegui haya percibido algo similar sobre la poesía de vanguardia Europea, ya que ésta no podía, en ningún momento, ser el reflejo de una realidad ajena.

Visto desde esta perspectiva, la vanguardia Europea surge de manera emergente debido a la crisis capitalista y a la descomposición de la burguesía; mientras que, en Hispanoamérica, se alienta el desarrollo de una vanguardia literaria con una destacada orientación hacia la introspección de orden político y social¹³.

Aquí debo reiterar que era imperioso hacerse de un movimiento original y autónomo que lejos de ser una moda, se convirtiera en un instrumento legítimo mediante el cual se ejercitara una escritura poética ligada a la expresión de preocupaciones históricas, sociales y de vinculación cultural. En ese mismo orden de ideas, se ha dicho que la heterogeneidad de la vanguardia europea e hispanoamericana se percibe en el uso del lenguaje poético; esto es, en la utilización de diversos recursos retóricos, semánticos y/o lingüísticos. Sin embargo, se

¹³ Es conveniente mencionar que “vanguardia” en Rusia tiene una orientación política más que literaria. Cabe señalarse que en 1894 Lenin formula una teoría a propósito del partido bolchevique, mismo que se encargaría de la apropiación del poder. En *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Gloria Videla de Rivero explica que. “El partido comunista será la vanguardia de la clase obrera, un grupo consciente, expresión de esa clase, encargado de llevarla a la victoria. Varios periódicos comunistas llevan por ello este nombre: *La vanguardia*. Paralelamente, se va conformando una teoría estética que asigna objetivos sociales a la literatura: Belinski (1811-1948), Chernichevski (1828-1889), Tolstoi (1882-1945) y Pléjanov (1857- 1918) constituyen algunos de sus eslabones, complejizados por los aportes de varios grupos o asociaciones de escritores de escritores proletariados que se constituyen, por los años de la revolución, en defensa de los objetivos propagandísticos, socializantes y revolucionarios del arte” (24). Lo anterior convergirá en el “realismo socialista”. Sistema literario que se reconocerá como oficial a partir de 1934.

ha comprobado que las verdaderas diferencias entre ambas vanguardias se aprecian en cómo sus elementos constitutivos son empleados en función de: “Sus transformaciones tipológicas” (Bueno 38). Dichas variaciones se originan, justamente, de las peculiares realidades sociales e históricas que ven el alumbramiento de los movimientos vanguardistas en Europa e Hispanoamérica.

A lo largo de esta revisión histórica, llama la atención que las vanguardias hispanoamericanas surgieran como una suerte de sublevación, a diferencia de las vanguardias europeas, cuyo propósito radicaba en el sustento y la prolongación de una estética determinada.

En todo caso, los llamados “ismos” se crearon con el propósito de insertarse dentro del ámbito literario para que así establecieran preceptos innovadores en la re configuración del lenguaje. No es fortuito que se hiciera un especial énfasis en la poesía. Con determinado ahínco, los escritores vanguardistas subrayaron la creación de poemas con un fuerte contenido visual, además de verbal. Visto de esta manera, el lenguaje se concibió como un terreno de experimentación en el cual se quebrantaban constantemente las reglas tradicionales que lo legitimaban. El carácter racional de la palabra fue anulado, para en su lugar visualizar a la misma como el camino que conducía a la esencia más profunda de la realidad. Así lo propuso el surrealismo¹⁴, movimiento caracterizado por privilegiar el inconsciente¹⁵.

¹⁴ El surrealismo nace a partir de la convivencia de un grupo que encabezado por André Breton, reunía además a Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard y René Crevel, participaban en la revista *Littérature*, en 1919. Los efectos de dicha convivencia se cristalizarán con el “Primer manifiesto surrealista”. Publicación hecha en 1924, posterior a la ruptura con el movimiento dadaísta. El surrealismo como tal se considera de acuerdo con Norma Angélica Ortega y haciendo referencia a Maurice Nadeau, como: “heredero y continuador de los movimientos artísticos que le preceden de los cuales viene a ser una especie de culminación al recoger conscientemente la joven tradición del espíritu moderno” (293). Esta modernidad será explorada por Breton mediante la organización de un Congreso Internacional de Arte Moderno, en París, en 1922. La modernidad de

A propósito del Surrealismo, Norma Angélica Ortega destaca en *Vicente Huidobro, Altazor y las vanguardias*, que:

La propuesta surrealista se apoya en tres grandes pilares: la libertad, lo maravilloso y el amor. De los dos primeros se ocupa Breton extensamente ya desde el primer manifiesto, del amor aunque nunca lo anuncia ahí, es sobre todo en el segundo donde encontramos la postulación de éste como una fuerza revolucionaria y liberadora. (...) La libertad está relacionada a la necesidad, en ella interviene necesariamente el azar; lo maravilloso se da en el encuentro de la realidad con lo irreal; el amor intenta reconciliar el plano físico y metafísico (cuerpo y alma) en su realización. (296-297)

La fusión de tres componentes: la libertad, lo maravilloso y el amor conduce a un conocimiento de la realidad muy diferente al que pudiera vivirse si únicamente entrara en juego la razón, tal y como se había señalado en líneas anteriores. Es imperioso recordar que el surrealismo permitió la mezcla de conceptos y sentimientos mediante el uso de la asociación libre de palabras. Es en el arrobamiento surrealista que se producirían las metáforas más insospechadas. Lo mismo sucedería con la figuración de imágenes oníricas. Es preciso aclarar que algunas de estas imágenes mostrarían una evidente orientación hacia el delirio.

Breton, por lo tanto, solidifica, en parte, los asomos de una vena romántica desde un claro grito de rebeldía, como lo son los llamados poetas malditos: Sade, Lautréamont, Baudelaire, Mallarmé, Blake, Rimbaud y Jarry.

¹⁵ El inconsciente es el espacio en el cual todo aquello que conocemos como realidad, escapa de normas objetivas, pero se logra la conformación de un todo.

Cercano al surrealismo se registró la presencia de un movimiento denominado espiritualismo de vanguardia¹⁶, el cual se originó en Chile en 1910. Esta corriente vanguardista tenía por consigna buscar, a través del discurso escrito, la emancipación de la mujer del espacio doméstico. Las mujeres y hombres que participaron en este movimiento se interesaron por enaltecer la vida espiritual y las experiencias producidas a partir de las vicisitudes del alma. De acuerdo con estos autores, la vida es concebida como un sendero que ofrece al espíritu la oportunidad de desarrollarse, así como de purificarse, y finalmente de perfeccionarse. La vida espiritual, de acuerdo con el espiritualismo de vanguardia, representa la posibilidad de abandonar el cuerpo para guarecerse en las profundidades del ser. Entonces, en concordancia con lo expuesto por Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y la cultura en Chile*: “La espiritualidad y la vida del alma, más que por el camino de la razón o de lo meramente descriptivo, transitan por la vía de los presentimientos, las revelaciones fugitivas e inexplicables, las evocaciones misteriosas, las sugerencias, las divagaciones, las intuiciones súbitas”(91). Véase ahora cómo Subercaseaux explica que la “biografía interior” es el tema por antonomasia en el espiritualismo de vanguardia. Cabe resaltar que no es del interés de estos escritores hacer de esta técnica un relato de los acontecimientos externos del individuo; sino que lo verdaderamente importante es hallar la trascendencia que deviene como consecuencia de la interacción con el mundo externo. Hablo aquí de la escritura preocupada

¹⁶ La escritora chilena Inés Echeverría de Larraín (1869-1949) destacó por su incursión en: “Cientos de artículos sobre literatura, teatro, costumbres, arte, sociedad y condición de la mujer. Parte de su obra puede considerarse como paradigma de una estética hasta ahora insuficientemente perfilada por la historiografía literaria y a la que ella misma bautizó como “espiritualismo de vanguardia”. Fue ésta una sensibilidad estética, una visión de mundo y hasta un modo de vida de ese conjunto de mujeres a que nos referíamos, mujeres que se interesaron por la literatura y el arte, que descubrieron a Ibsen y Bergson, a Maeterlinck, Tagore y Emerson; mujeres que desde un piso cultural católico se abrieron a otras dimensiones de la espiritualidad: al misticismo, al espiritismo, al hinduismo y a la teosofía. El espiritualismo de vanguardia fue también una estrategia discursiva de la élite femenina, que por esa vía afirmó su independencia y su emancipación de la domesticidad a que la constreñía la moral conservadora y tradicional de la época. Fue ésta sin embargo una sensibilidad que se extendió más allá del grupo que le dio vida, influyendo en mujeres de sectores medios, en figuras como Amanda Labarca, Gabriela Mistral y Eloísa Días, y también en algunos autores como Hernán Díaz Arrieta (Alone) en que se hizo evidente un proceso de feminización de la escritura.” (Subercaseaux 87)

por “los vaivenes del alma”. La descripción anterior permite ubicar al espiritualismo de vanguardia no únicamente como una forma de expresión dentro de la literatura, sino también como una forma de visualizar al mundo y, por ende, como una forma de vivir.

Con los argumentos expuestos en líneas anteriores, el surrealismo y el espiritualismo de vanguardia se plantean como nuevos espacios de creación artística. Su presencia contextualiza el escenario artístico de dos mujeres latinoamericanas: Carmen Mondragón y Teresa Wilms Montt, cuyas propuestas poéticas serán abordadas con mayor profundidad en apartados posteriores.

En ese sentido, es pertinente mencionar que ambas poetisas muestran interés en revelar los enigmas de la vida del espíritu. De igual forma, las escritoras coinciden en la inclinación por temas relacionados con la búsqueda interna, pero la escritura y el discurso de cada una de ellas presenta características muy específicas.

4 Teresa Wilms Montt

Es bien sabido que Vicente Huidobro sostuvo una entrañable amistad con Teresa Wilms Montt¹⁷. Relación que abarcó aspectos intelectuales además de emotivos. Teresa, al

¹⁷ María Teresa de las Mercedes Wilms Montt nació el 8 de septiembre de 1893 en el seno de una familia de la aristocracia chilena de Viña del Mar. Sus padres fueron Federico Guillermo Wilms y Brieba y Luz Victoria Montt y Montt. Ella, al igual que sus demás hermanas (Teresa fue la segunda hija del matrimonio Wilms Montt) recibió una educación propia de las señoritas de su status social. Dicha formación tenía el objetivo de preparar a las mujeres de la época para ser buenas esposas y madres. Cuando contaba con 17 años, Teresa se casa con Gustavo Balmaceda, con quien procrea dos hijas: Elisa y Sylvia Luz. El matrimonio con Balmaceda no funcionó y después de que se descubriera que Teresa sostenía un amorío con Vicente Balmaceda Zañartu, primo de Gustavo Balmaceda, Teresa es enviada por decisión de un tribunal familiar al convento de la Preciosa Sangre, el 18 de octubre de 1915. En el verano de 1916, Vicente Huidobro, amigo y cómplice de Teresa, la ayuda a escapar del convento y ésta se va a Buenos Aires. De Buenos Aires se va a New York y de ahí a España. En Madrid Teresa inicia una relación de amistad con Valle Inclán y en ese lugar ella adopta el seudónimo de “Teresa de la Cruz”. En 1920 Teresa logra ver a sus hijas en París, debido a que su suegro, que tenía un cargo diplomático, estaba de visita en esa ciudad y se había llevado a las niñas a ese viaje. Habían

igual que Huidobro, privilegiaba la introspección como medio de comprensión de la vida. Añadiré que en los textos de Wilms Montt se advierte una interpretación intuitiva del mundo, tal y como se había señalado en líneas anteriores, al hacer referencia a Huidobro. La chilena Teresa Wilms Montt¹⁸ ofrece una escritura poética que a ratos se antoja desoladora, la cual, podría pensarse que en parte, es producto de su breve pero intensa estancia en este mundo. En el ensayo “Lo que no se dijo Teresa Wilms”, del libro *Temas de la cultura chilena* (1967), Luis Oyarzún Peña se refiere a Teresa como aquella escritora prácticamente desconocida que, poseedora de una inigualable habilidad de expresión lírica, comparte una propuesta poética que nació del destino apasionado y delirante de la chilena. Oyarzún, asimismo, dilucida:

Su poesía fue de la naturaleza de su llanto y de su muerte. Vano sería juzgarla como creación acabada, y aún hasta el considerarla estéticamente. No nos legó sino materia prima literaria, es decir, un documento humano hecho de fragmentos deshilvanados en que coexisten descubrimientos poéticos originales y lugares comunes, sin más unidad que un estilo de gran escritora en potencia, en tono de amplias palpitaciones verbales, que nos obligan a conferirle una evidente grandeza en la literatura chilena de su tiempo. (105)

En opinión del ensayista, Wilms Montt tiene a su favor una suerte de espontánea naturalidad poética. Ella, nos dice Oyarzún Peña, se conduce en las entreveras de la soledad

pasado 5 años desde que Teresa no veía a sus hijas y logró convivir con ellas por unos cuantos días; pero al poco tiempo, los suegros de Teresa y las hijas de ésta regresaron a Chile. El 24 de diciembre de 1921, Teresa Wilms Montt se suicida en París. Tenía 28 años. Sobre este evento, en el prólogo de la edición póstuma de *Lo que no se ha dicho* (1922) de Teresa Wilms Montt, se comenta: “Una fuerte dosis de venal y algunos desesperados días de agonía en el hospital Laenec de París, han sido el epílogo de la existencia arbitraria, hondamente triste de Teresa Wilms, muerta en flor de juventud y de belleza. Ya descansa con las manos sobre el pecho y los ojos clavados en el cielo para tranquilidad de los que no cesaron de condenarla, esta extraña criatura, todo amor y capricho, a quien los livianos azares de la vida arrastraron como a una hojita loca, a través de los caminos”. (7)

¹⁸ La obra de Teresa Wilms Montt (1893-1921) consta de: *Páginas de mi diario* (sin fecha exacta), *Con las manos juntas* (sin fecha exacta), *Los tres cantos* (1917), *Del diario de Silvia*, *Inquietudes sentimentales* (1917), *Cuentos para hombres que son todavía niños* (1918), *En la quietud del mármol* (1918), *Anuarí* (1918).

y deambula con sus escritos entre la filosofía y la ciencia. También sabe de la soledad que toma preso al hombre que habita en el cruel desierto de la sociedad; aunque, la poeta deja escapar un aliento esperanzador cuando exclama en *Inquietudes sentimentales*: “El amor es la primera fuerza en embrión que rompe la soledad caótica del espíritu; es lo que indica el rumbo, la energía y el nervio de vivir [...]” (76). En la poesía de Wilms Montt, el amor, entre otros temas, toma tintes de obsesión. De manera que a veces el lector será testigo de líneas desgarradoras que dejan ahogar dicho amor en manos del escepticismo que descarta la naturaleza bondadosa del mundo. En otros momentos, se asomará en sus versos la nostalgia del amor nunca realizado: “Amo a aquel hombre que nunca fue [...]”. Como podemos observar, el exterior se muestra amenazador, por lo que en consecuencia se busca un lugar de resguardo para protegerse de la realidad desoladora: “Yo he dormido, he soñado sollozando [...] tristes somos aquéllos que no hemos nacido de los dioses¹⁹.”

La poesía de Teresa invita a iniciar una exploración de máxima desnudez. Aquí entra la desnudez del alma, pues es de esta manera que la autora lo refiere en el prólogo de *Inquietudes sentimentales*: “Al ofrecer estas páginas al lector no he pretendido hacer literatura. Mi única intención ha sido dar salida a mi espíritu” (5). Si bien es cierto que la escritura es para la poeta un camino que la conduce al logro de tal propósito, no se debe olvidar que esta postura desinteresada sobre la profesionalidad de la literatura, (sobre todo si

¹⁹ El tono de desdicha de esta frase de Wims Montt es comparable con el tono de culpa que se percibe en el poema “Los heraldos negros” publicado en 1918 por César Vallejo (1829-1938): “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé./ Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,/ la resaca de todo lo sufrido/ se empozara en el alma... Yo no sé/ Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras/ en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte./ Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;/ o los heraldos negros que nos manda la Muerte./ Son las caídas hondas de los Cristos del alma,/ de alguna fe adorable que el Destino blasfema. / Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema./ Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como/ cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;/ vuelve los ojos locos, y todo lo vivido/ se empoza, como un charco de culpa, en la mirada./ Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! (11). Poema tomado de la edición 2016 de *Los heraldos negros* de César Vallejo.

se liga al espiritualismo de vanguardia) tuvo cierta influencia en los procesos tanto literarios como culturales en Chile, porque según lo dicho por Subercaseaux, ella: “Conformó una tradición subterránea que va a incidir en autoras de la importancia de Gabriela Mistral y María Luisa Bombal. Gabriela Mistral, por ejemplo, hacia 1915, buscaba realizar –según sus propias palabras- una poesía ‘estremecida de soplo del alma’ ” (96). Lo dicho hasta aquí supone que el crecimiento de la vida interior fue prioridad en la escritura de varias escritoras chilenas²⁰.

En otro orden de ideas, habría que decir también que Teresa Wilms, al igual que Huidobro, hace mención de la naturaleza en sus poemas: “No tienes alma, jardín. He pasado pálida de/ sufrimiento por entre tus flores, y ellas no tuvie-/ ron para mí una lágrima” (23). Observamos que la autora se vale de la personificación para otorgarle al jardín atribuciones humanas como: tener un alma y sentir pesar. Alma y sufrimiento serán dos palabras constantes en la poesía de Wilms Montt. Algo similar sucede con el tema de la relación con el mundo exterior: “Morir durmiendo.../ Dormir muerta.../ Soñar, sin darse cuenta que la vida se ha ido...(43). En el ejemplo anterior, el sueño y la muerte son dos formas de evadirse del mundo. Vale la pena señalar que la evasión a través del sueño es un motivo recurrente del Surrealismo, como se verá más adelante.

Anotaré que en el capítulo III se ahondará en las características surrealistas de la obra de Teresa Wilms, y en el capítulo IV me detendré en los rasgos también surrealistas del poemario de Carmen Mondragón.

²⁰ Se afirma en *Historia Contemporánea de Chile: Actores, identidad y movimiento* de Gabriel Salazar Vergara y Julio Pinto que debido a los cambios políticos y sociales por los que atravesó Chile a finales del siglo XIX: “El modelo parisino ya no es más que un recuerdo del pasado” (42), por lo que las mujeres de ese entonces abandonan tareas “piadosas” para en su lugar dedicarse a la creación de: “Nuevos discursos y actividades, como es el caso de la escritora Iris, de la poetisa Teresa Wilms Montt y de la escultora Rebeca Matte” (42).

5 Carmen Mondragón

En 1922, la editorial México Moderno publicó el libro *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*.

La autora fue la poeta, musa, caricaturista y pintora Carmen Mondragón Valseca²¹, conocida por muchos con el nombre de Nahui Olin²². Ella es la mujer mito²³ de los años veinte que atrapa la atención de varios investigadores; tal es el caso de Adriana Malvido, quien en 1999 edita su libro *Nahui Olin. La mujer del sol*, y se refiere a ella de esta manera:

²¹ Carmen Mondragón Valseca (1893-1978) publicó: *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922), *Calinement je suis dedans* (1923), *a dix ans sur mon pupitre* (1924) y *Energía cósmica* (1937). Fue la quinta hija de Mercedes Valseca y Manuel Mondragón. El matrimonio Mondragón Valseca tuvo en total 8 hijos. En *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*, Tomás Zurián explica que: “La pequeña Carmen tenía una cultura fuera de lo común para su edad, pues demostraba en sus intervenciones conocer a Voltaire y Rousseau” (50). El 6 de agosto de 1913, Carmen contrae nupcias con Manuel Rodríguez Lozano. Sobre el enlace matrimonial, Adriana Malvido relata en *Nahui Olin. La mujer del sol*: “La boda tiene lugar en plena revolución. Medio año antes sucede la Decena trágica. Se da la revuelta encabezada por Félix Díaz y Bernardo Reyes [...] Victoriano Huerta traiciona a Madero, quien es aprehendido junto con Pino Suárez, y queda como presidente provisional. Venustiano Carranza, apoyado por los generales Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón, desconoce el régimen de Huerta y establece el gobierno constitucionalista en Sonora. En el terreno artístico, Alfredo Ramos Martínez, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, funda la primera Escuela de Pintura al Aire Libre. Triunfa la lucha contra la educación académica y a favor de una pintura más arraigada a temas mexicanos” (23). El matrimonio de Carmen y Manuel se termina en 1921 y en ese mismo año, Carmen inicia una relación amorosa con el pintor y vulcanólogo Gerardo Murillo (Dr. Atl). Se sabe que esta relación fue apasionada y tormentosa a la vez, pues: “En ese contexto amoroso hasta la violencia, Nahui Olin y el Dr. Atl viven intensos años de trabajo creativo. Los dos pintan, los dos escriben. Sumergidos en el centro de la ciudad de México de los veintes, forman parte y actúan dentro del rico ambiente cultural de la época” (Malvido 41). Nahui y el Dr. Atl terminaron su relación a la luz de la guerra de los cristeros. En 1927, Carmen inicia una relación amorosa con el caricaturista Matías Santoyo. Año en el que Carmen es invitada a participar en una película dirigida por Rex Ingram en Hollywood. Sin embargo, este proyecto no se concretó. En términos generales, Carmen Mondragón Valseca dedicó gran parte de su vida a los quehaceres artísticos. De hecho, se sabe que hasta el final de sus días, ella siguió pintando. Aunque: “Nunca pintó Nahui Olin para adquirir prestigio artístico, sino como un acto imperativo de catarsis y de explosión vital para liberarse de sus demonios interiores. El suyo es un arte íntimamente vinculado con su devenir existencial. No traiciona con su pintura sus actitudes ideológicas, ni en su vida traiciona sus propuestas pictóricas: ambas dimensiones se apoyan para formar una estructura indisoluble.” (Zurián 164-165)

²² De origen náhuatl. Significa cuarto movimiento del sol. Carmen es “bautizada” de esta manera por Gerardo Murillo, también llamado Dr. Atl. A continuación cito el poema “Nahii Olin (poema sintético), escrito por el Dr. Atl para Carmen Mondragón y que forma parte de *Óptica Cerebral...*: “Fulgor vertiginoso—/ Radiación destructora de la muerte—/ Ansia luminosa de mayor esplendor—/ Desesperación de mayor vida—/ Hoguera cuyo centro vibra la llamarada azul de tu más vivo deseo—/ Inquietud ardiente—/ Energía radiante—/ Flama suavemente coronada de áureo resplandor—/ Fulguración en cuya lumbre la conciencia se precipitó como un planeta desorbitado en el fuego de un sol.../ Es tu nombre el más grandioso símbolo de las cosmogonías— Es tu boca la más humana de todas las bocas— Sus ojos son dos abismos abiertos entre el polvo sideral— Anillos de una nebulosa a través de los cuales se miran los abismos del caos— Gloria ardiente es tu cuerpo y es tu pensamiento una rotación que conmueve el universo e ilumina mi corazón.”. (Lopátegui 56)

²³ En 2008 el escritor italiano Pino Cacucci publicó la novela *Nahui*. Obra que está basada en la vida de Carmen Mondragón.

“[...] Nahui Olin parece emerger del olvido y del polvo moralista que la cubrió para revelarse como personaje autónomo, cuya vida influenciada por el entorno cultural del México posrevolucionario en pleno renacimiento, que aglutinó una fuerte participación femenina tras bambalinas” (17-18).

De la mexicana Carmen Mondragón, se han dicho muchas cosas, sobre todo en lo concerniente a su escandalosa vida personal. Sin embargo, en este proyecto me remitiré a hablar de la Carmen escritora, a través del análisis de sus poemas, en particular de aquellos pertenecientes a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*²⁴ (1922). En esta obra, la autora se erige como una mujer para quien la escritura significa una fuente de goce estético —en una categoría visual e inmediata—. Aunque debe manifestarse que la escritura también simboliza el espacio en donde Carmen hace frente a sus preocupaciones artísticas y existenciales. El resultado de este enfrentamiento es la reconstrucción de sí misma como ser humano, como artista y como mujer. El siguiente paso de este proceso interno es el acuñamiento de una identidad en circunstancias de total libertad. Es esta misma libertad la que permite a Carmen reiniciar su incesante ciclo personal: en la vida siempre hay sentimientos, sensaciones y misterios por desvelar.

El año del nacimiento de *Óptica cerebral...* (1922) se observa dentro de la creciente ola de la literatura vanguardista en México. Es una época²⁵ protagonizada por: “Los Estridentistas, principalmente, pero complementado por la obra de Juan José Tablada y

²⁴ Los poemas “El verde de oblicuos agujeros”, “El violeta intangible de la atmósfera”, “Ojo elemento humano” y “La dinámica inextinguible del motor de fuego que produce luz, El Sol” son algunos de los textos pertenecientes a *Óptica Cerebral. Poemas dinámicos* que Carmen había publicado con anterioridad en febrero de 1922, en la revista *Azulejos*. (Zurián 11)

²⁵ En el periodo en el cual Carmen Mondragón publicó sus primeros libros, fueron pocas las mujeres que llegaron a publicar poesía. Posiblemente escritoras como María Enriqueta Camarillo (1872-1968) y Concha Urquiza tuvieron la oportunidad de dar a conocer sus poemas en periódicos. (Zurián 9)

matizado por los Contemporáneos y los Agoristas”²⁶. De hecho, José Emilio Pacheco en su papel de crítico literario de Hispanoamérica, enfatiza la trascendencia de este período en cuanto al carácter internacional que dicho movimiento adquiere.

Es, precisamente, en la década de 1920 que se observan cambios en el ámbito cultural: se rompen paradigmas ya establecidos mediante la circulación de material bibliográfico, en el cual es posible distinguir la búsqueda de nuevas formas, dando con ello crédito a la presencia de las vanguardias (Schwartz 35). Las vanguardias traen consigo un invariable cuestionamiento sobre la vigencia de los valores estéticos transmitidos a lo largo de los años. De acuerdo con los vanguardistas²⁷, el arte debía ser configurado a través de otra mirada, de otra sensibilidad, la cual a su vez debía mostrarse abierta a distintos recursos para así percibir y reelaborar lo visto, lo vivido y lo experimentado. Sin embargo, esta celeridad vanguardista obedecía no sólo a la impetuosa urgencia de cambio y de evolución; sino que también contemplaba aspectos específicos en concordancia con los movimientos que permitieron su existencia (Schwartz 35). De hecho, según lo asevera Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986), la gran mayoría de los grupos vanguardistas sobresalientes (independientemente del logro estético de cada uno de ellos) coincidieron con el deseo de resistencia. Además, creció en ellos el interés de desechar los “valores gastados”, motivo por el cual abrazaron la búsqueda de nuevos rumbos en el arte (48). El conformismo fue asimismo sepultado y en su lugar se permitió la llegada de nuevas eras que incidieron o afectaron de manera favorable en la creación de ciertas obras literarias,

²⁶ Tomado de “Las inquietudes espirituales: cuerpo y poesía de Nahui Olin”, en *Confluencias en México Palabra y Género* (2007). Ensayo elaborado en conjunto por Alejandro Palma Castro y Araceli Toledo Olivar.

²⁷ En “Las inquietudes espirituales: cuerpo y poesía de Nahui Olin”, Alejandro Palma a propósito del poema “Amargura” del libro *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, dice que: “Su renovación, similar a los surrealistas, parte de desechar el racionalismo y, en su lugar, generar un nuevo mundo a partir de la reutilización de la capacidad cerebral en el ser humano (...)” (257-258). De manera que a partir de la anterior reflexión podemos hacer una referencia más clara de algunos rasgos del surrealismo en la escritura de Mondragón.

varias de las cuales se distinguieron por su peculiaridad²⁸. Dichos libros se destacaron por el diseño externo del texto así como por el contenido del mismo. Por así decirlo, los vanguardistas adivinaron, en su momento, la importancia de la no-uniformidad en sus propuestas artísticas, llámese escritura o llámese pintura. Inclusive, hoy, se vuelve esencial el contemplar la idea de: “Dejar atrás las visiones homogeneizadoras y reductivas y buscar[r] propuestas más diferenciadas, dinámicas y, para así decirlo, más latinoamericanas”, recordando, eso sí, uno de los elementos que sostienen tal teoría, esto es, el principio de ruptura, así lo sostiene Katharina Niemeyer en *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*.

Para cerrar este capítulo, es necesario recalcar que en el universo literario, cada época representa un mundo particular de estudio. En concreto, algunas vanguardias apostaron por una nueva sensibilidad que tenía como telón de fondo el movimiento pendular del inconsciente; la búsqueda de los claroscuros del espíritu y finalmente la trascendencia a través de la incesante creación artística.

En el siguiente apartado se examinarán aspectos teóricos mediante los cuales se mostrará cómo la creación poética se robustece por medio de la imaginación creadora y del inconsciente. Ello con el fin de comprender la incidencia que dicha facultad creadora tiene en la propuesta vanguardista de las autoras motivo de estudio.

²⁸ Algunos ejemplos de dicha novedad literaria en México son *El café de nadie* (1926) de Arqueles Vela, con la portada mostrando un óleo de Alva de la Canal; la revista peruana *Amauta* (1926- 1930), en especial el número 5, (Enero de 1927) con un grabado de José Sabogal; *Saisons Chosisies* (1921), de Vicente Huidobro, con un retrato del autor, hecho por Pablo Picasso. De *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*.

CAPÍTULO II

REVISIÓN TEÓRICA

1 Antecedentes

En el primer capítulo se revisaron los orígenes de las vanguardias europeas y latinoamericanas con la intención de ubicar la influencia que, en términos ideológicos y estéticos, pudieron haber tenido en la poesía de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón. De igual forma, se reconocieron algunos matices cosmopolita propios de la vanguardia europea que destacan en la escritura de Mondragón, así como la insistencia que la escritura de Wilms Montt tiene en temas relacionados con el espiritualismo de vanguardia, movimiento desarrollado en Chile.

En ese orden de ideas, se reconoce la urgencia que ambas poetisas tenían por comprender y representar la realidad desde una perspectiva única y honesta; por ello el aire de renovación ofrecido por el furor vanguardista congenia con sus intereses artísticos.

Debo señalar ahora que, si bien es cierto que no todas las personas creativas tienen intereses artísticos, también es verdad que se han producido obras catalogadas como literarias porque responden a los convencionalismos propios de la tradición en boga. Sin embargo, hay (tal vez en menor número) escritores que no pertenecen a un grupo de selecto reconocimiento literario, pero que tienen obras de cierto grado de complejidad, debido a la reflexión íntima y profunda con que se destacan los temas abordados. Agregó a lo anterior la carga emotiva e intuitiva que equilibran su escritura, características que, sin duda, contribuyen al carácter singular y atípico de la obra.

Para argumentar la idea anterior, tomo el caso particular de Teresa Wilms y su obra *Inquietudes Sentimentales. Inquietudes...* es un libro que posee una portada y dibujos²⁹ de tipo surrealista. Las ilustraciones se encuentran intercaladas en el libro. Algo parecido ocurre con el poemario *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* de Carmen Mondragón, que ostenta una portada elaborada a mano por Carmen Mondragón y el Dr. Atl. Sobre los detalles de creación de *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, Tomás Zurián revela en *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención* de Patricia Rosas Lopátegui:

La obra fue publicada en la Ciudad de México en 1922, pero el manuscrito original ya se encontraba terminado antes de que Carmen Mondragón regresara a México a finales de 1920; por tanto, fue escrito en San Sebastián y no en México, y no a los veintisiete o veintiocho años como se creía, sino entre los veinticuatro y veinticinco. Este dato cronológico es verificable por la fecha, 30 de mayo de 1918, que se encuentra escrita al margen del poema XXIII del manuscrito original. Esta fecha se puede extender sensiblemente al resto de los treinta poemas que originalmente integraban el manuscrito, si bien en la publicación final quedaron veintisiete. *Óptica cerebral* fue el único libro de la poeta firmado —tanto en la portada como en su interior— con la dualidad Nahui Olin-Carmen Mondragón; los cuatro restantes los firmó solamente como Nahui Olin. [...] La portada de *Óptica cerebral* fue compuesta por el Dr. Atl y la propia Nahui Olin. El artista realizó el espléndido retrato, impreso al estencil, que es una forma manual de reproducción directa, por lo cual cada una de las trescientas portadas y las tres viñetas interiores son obras originales del artista, mientras que ella diseñó la topografía del título como su nuevo y antiguo nombre. (14-15)

Con esto se quiere decir que, un estudio profundo del trabajo poético de Teresa y Carmen, necesita la consideración de una propuesta teórica que intente comprender el mundo de una manera abierta y flexible, con apertura al racionalismo; pero también dando cabida a la intuición. Además de que dichos fundamentos teóricos subrayen, por igual, la importancia

²⁹ Los dibujos fueron hechos por Gregorio López Naguil (1894-1953). Pintor e ilustrador argentino.

de la imagen poética dinámica como principal atribución y punto de encuentro con las vanguardias artísticas. Cabe resaltar que las vanguardias, lo mismo que las autoras, decidieron alejarse de las formas convencionales de creación. En ese mismo orden de ideas, los diferentes movimientos vanguardistas compartían el deseo consciente de innovar. Es decir, era inexorable abandonar la tendencia racionalista del lenguaje para, en su lugar, explorar y propiciar nuevas formas de expresión. Al respecto, Gloria Videla de Rivero comenta en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* que:

El fenómeno vanguardista tiene múltiples expresiones que –aunque con ejes comunes- se diferencian en el plano expresivo. Por esta multiplicidad de manifestaciones, el vanguardismo es algo más que un estilo en sentido estricto. No se puede –sin embargo- hablar de un período o de una época de este signo porque, a pesar de su importancia, las expresiones vanguardistas coexisten con otras tendencias literarias en obras y en autores de esa época. Los movimientos vanguardistas tiñen una época pero no la monopolizan.

La intención vanguardista tiene dos caras: una que mira hacia el pasado inmediato –y a través de él a la tradición para romper con ella-, en actitud de rebeldía con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva. Ya no es la «normatividad» la peor enemiga –como lo fue para los románticos- sino más bien ciertos ideales de la tradición literaria: la mimesis, el simbolismo, el modernismo en el caso de Hispanoamérica (aristocratismo, musicalidad, voluntad de forma, lirismo, exotismo y -en general- temas y formas con prestigio poético).

La otra cara de la vanguardia mira al futuro. Se ha bien observado que el término «vanguardia» tiene una connotación dinámica. Los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al «progreso» (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales). (22)

El vanguardismo se observó como la poética innovadora y subjetiva que permitiría el tránsito libre y espontáneo del sentimiento más que del intelecto. De manera que la palabra “renovación” fue clave para los artistas de vanguardia. Hablo aquí del carácter “irracional”

de las vanguardias que se enriqueció mediante el lenguaje primitivo, alejado de convencionalismos y guiado por la imaginación. La imaginación³⁰, como se sabe, favorece la creación de imágenes originales durante el acto de la ensoñación poética, fenómeno estudiado ampliamente por el teórico francés Gastón Bachelard³¹ en sus textos sobre la *Poética de la Imaginación*.

Gastón Bachelard realizó estudios de filosofía a una edad avanzada. Anteriormente se había dedicado a la investigación matemática. Sin embargo, es a partir de 1935 que se propone realizar investigaciones sobre “la imaginación creadora”. La teoría de Bachelard tiene como pilar la ensoñación y los elementos naturales: tierra, aire, fuego y agua. Componentes de la naturaleza que él mismo denominaba “hormonas de la imaginación”. Según Bachelard, al estar presentes dichos elementos en la cotidianidad del individuo, estos influyen en la imágenes creadas en los momentos de ensoñación de índole creativa.

El filósofo, por otra parte, estudió la “conceptualización” y la “ensoñación” como aspectos fundamentales de la actividad psíquica del ser humano. “Conceptualización” y “ensoñación” son principios contrarios y complementarios al mismo tiempo. A su vez, la importancia de la “conceptualización” pertenece a la ciencia, mientras que la “ensoñación” es un proceso trascendental para la poesía. Es conveniente mencionar que la obra de Bachelard que mayor reconocimiento ha tenido a lo largo de los años es aquella dedicada a “La vida de las imágenes”.

³⁰ En *Filosofía de la imaginación* María Noel Lapoujade define la imaginación como: “Un concepto de uso frecuente. Frecuente a nivel cotidiano, científico, artístico, filosófico. Con indeterminable trayectoria histórica, e inabarcable diversidad sociocultural. Es un término de indefinida y polivalente significación”. (15)

³¹ Gastón Bachelard (1884-1962) fue un científico, crítico, poeta y filósofo francés conocido por sus incursiones en el mundo científico y poético. Bachelard es ampliamente conocido por estudios sobre lo imaginario.

Para efectos de la presente investigación es imperioso analizar la Poética de la Imaginación de Gaston Bachelard, debido a que ésta se distingue por ser un punto medular de conexión con la vena vanguardista de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón. Para sustentar tal afirmación, me baso en la idea de que Gaston Bachelard coincide con el presupuesto vanguardista que defiende la innovación y renovación del arte a partir de la experiencia del ser, porque ciertamente, la creación de imágenes define en el poeta una perspectiva particular y única del mundo.

Así, pues, en el presente capítulo se hará un recorrido teórico sobre la *Poética de la Imaginación*, tomando como punto de referencia los postulados teóricos de Carl Jung³² sobre el inconsciente. Me interesa hacer un breve repaso sobre el inconsciente porque Gastón Bachelard establece que la imaginación creadora es crucial para el desarrollo de imágenes. A su vez, es a través de la ensoñación que se está más cerca de la información proveniente del inconsciente. Dichas imágenes son parte de la vida cotidiana, y es posible que a partir de su re ordenación se conciba una idea del mundo, el cual, por su parte, proporciona una gama de experiencias que conllevan a la re invención del ser y a la re configuración de la realidad. Por ello es sustancial entender los mecanismo de operación que el inconsciente³³ tiene en la elaboración de imágenes creadoras.

³² Psiquiatra y psicólogo suizo (1875-1961), Jung es fundador de la psicología analítica. El suizo tenía un interés especial en la espiritualidad, por lo que entre sus lecturas frecuentes, figuraban textos religiosos y metafísicos. A través de sus postulados teóricos, Jung intentó desentrañar el misterio de los procesos conscientes e inconscientes de la psique. Debido a la riqueza de la obra de Jung, ésta ha sido estudiada tanto por psicólogos y psiquiatras como por investigadores de otras disciplinas.

³³ Christine Downing manifiesta en *Espejos del yo* que para Jung, es en el inconsciente donde se presentan imágenes (imágenes arquetípicas). Él utilizó el término “arquetípico” con la intención de: “Comunicar el poder que tienen ciertas imágenes para conectarnos con lo que se muestra como la fuente misma de nuestro ser. La palabra griega *arjé* indica principio, origen; tipo deriva de un verbo griego que significa «moldear» y del correspondiente sustantivo que indica una imagen o modelo. Así *arquetipo* significa el modelo a partir del cual se configuran las copias, el patrón subyacente, el punto inicial a partir del cual algo se despliega”. (10)

Con esto en mente, se examinará el concepto de símbolo siguiendo el pensamiento de Gilbert Duran, Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier, debido a la relación que el símbolo tiene con las imágenes poéticas. Siguiendo esta línea, se destacará la presencia del símbolo en la ensoñación y en los elementos naturales (aire, tierra, agua, fuego), catalizadores que, de acuerdo con Bachelard, exaltan la función imaginativa. De ahí que el teórico francés enfatice la relevancia de la imaginación simbólica en la poesía.

2 Carl C. Jung y la poesía

Para Jung, la poesía pertenece al terreno del inconsciente, espacio de inmensa sabiduría que de acuerdo con el teórico, se percibe como el verdadero gobernante de la psiquis del individuo. Jung no duda sobre la relación que existe entre la psicología –“ciencia de los procesos anímicos”- y la literatura. El suizo planteaba, por un lado, que la psicología debía analizar la estructura psicológica que rodea a una obra de arte, así como las características psicológicas de las personas creativas. Sin embargo, en otro sentido, el teórico reconoce que la psicología individual del artista podría ayudar a comprender algunos aspectos de la obra, pero no su totalidad. De manera que del autor, según lo explica Jung en *Formaciones de lo inconsciente*, sólo: “Desenmascararía lo pretendidamente creativo suyo como mero síntoma, cosa que a la obra no reporta ni ventaja ni gloria” (10). El psicólogo percibe con claridad la importancia del conocimiento que pueda tenerse sobre la vida del autor, pero también reconoce que dicha información no debe ser determinante para el análisis

profundo de alguna obra artística. Cabe resaltar, en ese sentido, que Jung afirma que la psique es un prodigioso componente de la mente del individuo.

Con características que rayan en la vivacidad, la fluidez y la expansión de la creatividad, la psique se percibe como un caos organizado que a su vez tiene la capacidad de descomponerse para integrarse sin problema un sin número de veces. El concepto que Jung tiene de la psique y su relación con el mundo no es similar a las concepciones que en algún momento se plantearon algunas prácticas animistas pertenecientes a la antigüedad. Postulados que de acuerdo con Sherry Salman en “La psique creativa: principales aportaciones de Jung” del texto *Introducción a Jung*: “Funcionan psicológicamente por procesos de fusión, compulsión y obediencia a la fuerza inapelable del destino” (104). Algo similar sucede en el terreno de las concepciones modernas psicológicas de índole racional, las cuales ostentan una pronunciada orientación hacia la discriminación del inconsciente y: “Al control del yo sobre la materia y sobre la psique” (104). Por lo tanto se podría afirmar, siguiendo a Salman, que la posición de Jung sobre la psique presenta una alegoría principal que descansa sobre la presencia de una interlocución entre consciente e inconsciente. Dicho diálogo se produce a expensas de las redes de retroalimentación y regulación propia y surge de los acontecimientos provocados por la parte autónoma del inconsciente y la representación del yo; aunque no hay que dejar de lado el juego que se ejecuta entre psique, materia, sujeto y objeto. Años más tarde, Bachelard retomará la relación entre consciente e inconsciente para delimitar los dominios de la imaginación.

En la teoría de Jung, la psique se observa como un ente que carece de perfección y homogeneidad. Asimismo, para el investigador la psique es capaz de producir imágenes, puesto que se le considera un operador cuya función es mediar entre el mundo de la

consciencia del yo y el mundo de los objetos (a nivel interno y externo). Se entiende, a partir de esta explicación, que tanto los mundos interno como externo del sujeto se aparecen en imágenes psíquicas que sitúan al individuo en una posición clave respecto al entendimiento de los dos universos. El mismo Jung señala en *Tipos psicológicos* que: “La fantasía siempre ha sido y es lo que salva las distancias entre las exigencias irreconciliables del sujeto y el objeto” (51-52). De manera que la realidad se entiende como el resultado de la capacidad psíquica que el individuo tiene para la creación de imágenes.

Por otro lado, en “La creación psíquica de imágenes: un puente entre sujeto y objeto”, Paul Kugler nos dice que:

Subjetivamente se experimenta la realidad como existiendo <allí afuera>, porque el principio originario se sitúa en el <más allá>, trascendente a la subjetividad del yo. Mediante este cambio ontológico, la imagen mental deja de ser considerada copia, o copia de copia, para asumir, siguiendo a Kant, su papel de origen último y creador de significado y de nuestro sentido de existencia y realidad. (139-140)

Es en esta parte del proceso de creación donde se produce una verdadera apropiación de la realidad, aflorando así la creatividad del artista. Si bien es cierto que el cúmulo de vivencias se presentan naturalmente salvaje a los sentidos, también es verdad que es el poeta quien cincelará imágenes a partir del material percibido del mundo externo.

Habría que decir también que la subjetividad del yo adquiere relevancia a partir del significado otorgado por la individualidad. Desde esta perspectiva la palabra primigenia cobra sentido si se aplica a la descripción de una obra de arte. Este ejemplo basta para comprender la teoría de Jung cuando él habla de la necesidad de una cantidad considerable

de material proveniente del exterior para que éste sea tamizado por el embudo del artista. Al respecto, es imprescindible considerar la psicología particular del creador, así como la influencia de sus intereses personales en el momento de elegir y adaptar el material elegido. A partir de este momento, se podría establecer una analogía entre la creación poética y el nacimiento del ser humano, pues en ambos procesos hay un periodo de gestación, crecimiento y maduración. Se comprende así que, una madre alimenta a su hijo y el poeta alimenta su obra. La creación artística es una palpable relación madre-hijo y en ella la creatividad actúa como catalizador. A su vez la creatividad se nutre de la imaginación.

Ahora bien, de acuerdo con Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, es pertinente aclarar que constantemente se ha ejercido un uso equivocado en el empleo de conceptos relativos a lo imaginario. La anterior afirmación es sustentada por el teórico cuando dice que términos como imagen, signo, alegoría, símbolo, mito y figura se han utilizado sin distinción. Comienzo por advertir que en el pensamiento de Durand, la conciencia posee dos formas de encarnar el mundo:

Una *directa*, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, *indirecta*, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en <carne y hueso> a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá después de la muerte. En todos los casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término. (9-10)

Siendo la distinción de ambas conciencias tan exacta, lo que sigue por definirse son los diferentes grados de la conciencia; (contenidos en la imagen) es decir, se podría pensar en

ella como una “copia fiel” o, como una mera figuración. Los lados opuestos hallarían su constitución en la conciliación integral, así como en la “presencia perceptiva” o, en la total inadecuación, generando con ello: “Un signo eternamente separado del significado” (Durand 10). En la óptica de Durand, este signo que se aprecia distante, es lo que se conoce como símbolo. Tal aseveración define de manera muy práctica dicho concepto.

Hay que advertir, sin embargo que, en *Metáforas del símbolo*, Mario Trevi reconoce que debido a la polisemia que recubre la palabra símbolo, éste se aprecia difícil de delimitar en su totalidad. A causa del uso extenso e indeterminado que se le ha dado a dicha palabra, podría pensarse que ella ya forma parte del : “Patrimonio de la humanidad más arcaica o primitiva” (4). También podría tomarse como el parte medular del área creativa del individuo. Vale la pena decir que se puede atribuir a los románticos la idea de que el símbolo sea representado en términos de: “Una categoría interpretativa de las realidades natural y psíquica” (4). Se puede decir que fueron también lo románticos, siguiendo a Trevi, los que aseguraron que la fase soñadora del individuo, –aquel sombrío momento en el que abundan las imágenes– es mucho más atractivo creativamente en comparación con la parte constituida por la racionalidad. Este tema es estudiado también por los simbolistas del siglo XIX, al igual que por los surrealistas de inicios del siglo XX.

3 Simbolismo e imaginación

El símbolo³⁴, dice Durand, podría asociarse con el signo, por pertenecer a la misma jerarquía. A continuación conviene destacar, en este punto, dos clases de signos:

Los signos *arbitrarios* puramente indicativos, que remiten a una realidad significada que, aunque no esté presente, por lo menos siempre es posible presentar, y los signos *alegóricos*, que remiten a una realidad significada difícil de presentar. Estos últimos deben representar de manera concreta una parte de la realidad que significan. (12)

La imaginación simbólica se refiere al significado que no es posible *presentar*; por lo tanto, el signo sólo puede ser abordado mediante un *sentido*. Al respecto, Jung enuncia en *Tipos psicológicos* que el símbolo es: “La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica”(13). Huelga decir que el símbolo es una alusión, a partir de un signo determinado, sobre algo que no está presente o que es imperceptible. Es imperativo reconocer el poder ejercido por el simbolismo en: “Lo no sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal” (Jung *Tipos* 14). Dichos aspectos ausentes o complicados de distinguir, son por excelencia los temas abordados por el arte, la religión, la magia y la metafísica.

³⁴ Carl G. Jung define el signo de la siguiente manera en *Man and his symbols*: “What we call a symbol is a term, a name, or even a picture that may be familiar in daily life, yet that possesses specific connotations in addition to its conventional and obvious meaning. It implies something vague, unknown, or hidden from us. [...] Thus a word or an image is symbolic when it implies something more than its obvious and immediate meaning. It has a wider “unconscious” aspect that is never precisely defined or fully explained. Nor can one hope to define or explain it. As the mind explores the symbol, it is led to ideas that lie beyond the grasp of reason” (3-4).

Se debe recordar que la concepción romántica privilegia en el símbolo la existencia de una central noctámbula del inconsciente, que impregnada por el legado de un conocimiento espacial, es imposible de ser producida por la conciencia. Por otro lado, a los ojos de Freud, el símbolo puede ser interpretado mediante una metodología científica, porque si bien es cierto que para el psicoanalista la imaginación religiosa, el delirio, el sueño, la obra de arte y el síntoma contienen fracciones del inconsciente, el símbolo, de igual manera, representa un vehículo mediante el cual se manifiesta la zona sombría de la psique. Viéndolo desde esta perspectiva, Mario Trevi, refiriéndose a Freud señala que:

El sueño, el fantasear, el arte y la imaginación religiosa, conducen impulsos reprimidos que a la vez esconden, transformándolos en aceptables para el censor objetivo constituido por los *mores* históricos de una civilización, y para el censor interno que el hombre custodia inevitablemente dentro de sí. (6)

En consecuencia, la aportación de la teoría freudiana proviene del postulado que defiende la esencia del símbolo puro y la forma en cómo desvela, invariablemente, el inconsciente. Es un juego de ocultamiento y mostración. Cabe aclarar que Jung, a diferencia de Freud, considera que el símbolo no se genera a partir de una disparo de pulsiones, sino que es el vehículo mediante el cual, de acuerdo con Trevi: “La energía psíquica se convierte en proyectos de existencia, en estructuras posibles, en esbozos formales del futuro” (7). Jung sugiere que el símbolo no se encarga de desvelar el material suprimido, éste más bien revelará el contenido que “aun no existe” en la vida.

Se entiende así, que en el pensamiento Freudiano el símbolo descubre las cortinas de lo no vivido (reprimido), mientras que para Jung, el símbolo se ocupa de manifestar lo que aun no

se ha vivido y que se ubica implícitamente en lo que ya se ha vivido. Por citar un ejemplo, en uno de sus poemas, Teresa Wilms dice:

Quisiera no comprender nada, nacer de nuevo;
Que las diversas vidas del mundo penetrasen en m
mi espíritu, poco a poco, deleitándose al causar-
me sorpresas maravillosas. (51)

En las líneas anteriores, Wilms Montt ejemplifica el concepto de símbolo de Jung. Se trata de una voz poética que desde la experiencia de una vida, al parecer insatisfecha, desea renacer con un mínimo conocimiento, pero con la suficiente apertura para alojar otras almas que guíen su nueva vida, para así disfrutar de experiencias más gratificantes.

En concreto, desde la óptica Junguiana: “El símbolo revela y conduce las posibilidades implícitas en la existencia, de las cuales el inconsciente se erige en guardián” (Trevi 7). Visto de este modo, el símbolo establece una correspondencia de posibilidades entre lo “ya-vivido” y lo no vivido, pero que potencialmente es posible vivir.

En este punto es conveniente puntualizar que los símbolos son creados en el ensueño poético. Tanto en la obra de Teresa Wilms como en la de Carmen Mondragón se aprecia el influjo del inconsciente colectivo en las imágenes creadas y la manera en la que ambas autoras privilegian su universo interno a través de ellas. En el ejemplo mostrado en líneas anteriores, también se percibe la presencia de cierta carga intuitiva. Después de todo, poetas como Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé comprendieron que para adentrarse en las profundidades de la imaginación no se necesitaba de una perspectiva racionalista, pues la poesía, por sí misma, confiere la posibilidad de crear realidades que rebasan el material

creado por los sentidos. Sobre este tema, en *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot manifiesta que:

La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como «universo», que sin esa integración superior carecería de sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente. (18)

Llama la atención que las palabras adquieren mayor significado cuando estas registran un valor profundo y complicado en su definición. Ya anteriormente se había mencionado que los símbolos son creados en el acto de ensoñación, aunque no se debe olvidar que los símbolos también se conciben de manera espontánea y natural en los sueños.

Muchos de los símbolos producidos durante la actividad onírica pueden encontrarse en una gran variedad de narraciones ancestrales, como lo son los mitos y las leyendas. De hecho el mismo Jung veía a los símbolos como un enlace entre lo que se expresa cotidianamente de manera consciente y las formas de expresión más elementales y naturalmente cromáticas. En otras palabras, las segundas representaciones corresponden a la esfera sentimental. Mediante la fusión de ambas dimensiones se conectan el universo racional y la naturaleza del instinto.

El argumento anterior respalda el estudio exhaustivo que Bachelard hizo sobre los elementos aire, tierra, agua y fuego. Estos cuatro componentes fueron importantes para el teórico puesto que él los consideraba agentes vigorizantes de la imaginación.

4 Gastón Bachelard y la imagen poética

Antes de Gastón Bachelard, Jean Paul Sartre, ya había revisado las propuestas teóricas de Descartes, Bergson, Leibniz, Husserl y Hume, con la intención de realizar un estudio fenomenológico de la imagen. Su análisis, de entrada, se contraponía a la idea que ubica el origen de las imágenes como una representación mental (información captada por los sentidos). Es decir, la imaginación, para Sartre, iba más allá de la percepción de imágenes registradas en el pasado. Por lo que la imaginación es, entonces, de acuerdo con Sartre, la contemplación de cualquier objeto desde la raíz de la conciencia. Lo anterior representa una ventaja que favorece amplias posibilidades de reconfiguración de la información que posteriormente sería neutralizada. Como resultado, se abandonarían impresiones previas del mundo y se haría uso exclusivo de la voluntad para crear imágenes propias. En definitiva, desde esta óptica, existe una gran diferencia entre lo imaginado y lo recordado.

Avanzando en este razonamiento, resalto el hecho de que Bachelard siempre insistió en el estudio de la ensoñación y su repercusión en la ciencia y la poesía³⁵. De manera particular, el filósofo señalaba que a través de la poesía se podía llegar a instancias más profundas del espíritu y que las imágenes contenidas en los poemas se podían analizar a través de otras imágenes. Por tanto, no es de extrañarse que las imágenes tuvieran significado por sí mismas. Dicho contenido cambiaría a partir de la interacción diaria con el mundo.

³⁵ Bachelard reconfiguró la semántica del lenguaje científico y al mismo tiempo empezó a mostrar interés en el análisis de la imaginación poética. En ese tenor, el francés intentó, en todo momento, dar respuesta a una interrogante: ¿en qué preciso espacio se ubica la creación poética?. La respuesta arrojada, según explica Richard Kearny en *Poetics of imaginig; Modern to Post-Modern*, estuvo: “Deeply influenced by Husserl’s phenomenology but extending well beyond its limits and exerting a deciiive influence on the *nouvelle critique* of the sixties. Against the structuralists and the positivits, Bachelard argued for a return to the human subject” (96).

Bachelard, asimismo, diferencia entre imágenes creadoras y reproductoras. Las primeras son maleables y dueñas de una carga metafórica cambiante, lo cual contribuye con su propio enriquecimiento. Se generan durante la ensoñación. De igual forma, están conectadas con las imágenes arquetípicas que navegan en el inconsciente colectivo y ahí se les identifica como imágenes primitivas. En caso contrario, las imágenes reproductoras son imágenes herméticas e incomprensibles. Por todo esto, la creación de las imágenes de primer orden es un proceso que implica un nivel de profundidad que, de ninguna manera, puede ser alcanzado mediante simples figuraciones. Por ello, es importante no confundir imaginación con espejismos.

Por otro lado, sobre la conciencia creadora del poeta, Gaston Bachelard explica en *La poética de la ensoñación*, que una imagen poética de nacimiento reciente, representa en el más amplios de los sentidos: “Un origen absoluto, un origen de conciencia” (10). El teórico francés asegura que una imagen de naturaleza poética puede apreciarse como el centro de un mundo que ha sido ideado en los momentos de ensoñación del poeta. El efecto de asombro que trae consigo el hecho de imaginar ese mundo propicia en el escritor un estado de pureza y, de igual manera, se despierta en él la inquietud de abrirse al exterior.

La imagen poética irradia, entonces, una aureola de conciencia por sí misma. Tanto que no es necesario buscar referencias del inconsciente, según indica el pensador francés. La anterior afirmación presenta un grado de discrepancia con la teoría que Jung plantea sobre el origen de las imágenes poéticas. Recordemos que para Jung es importante la relación dinámica entre consciente e inconsciente y que al segundo se le atribuye un voto de autonomía. No obstante, Bachelard señala que las imágenes elaboradas por el poeta siempre han estado y estuvieron presentes en él, y: “Distante [s] de todo el pasado que podía

haberla[s] preparado en el alma del poeta. Sin preocuparnos por los “complejos” del poeta, sin hurgar en su historia de vida” (13). Naturalmente surge la duda sobre el origen de tales imágenes. En otras palabras, cabe preguntarse cuál ha sido la matriz generadora que escapa de la referencia autobiográfica. La interpretación que Jung da a este comentario inicia con el razonamiento que reconoce la existencia de dos inconscientes: el personal y el colectivo. En el inconsciente personal se engloban aquellos sucesos que aunque estando ausentes de la consciencia, en algún momento podrían asomarse a la superficie. Dicho inconsciente contempla dos tipos de memorias. En la primera es posible evocar recuerdos sin mayor problema; sin embargo en la segunda memoria se ubican aquellos recuerdos que han sido reprimidos por alguna razón. El inconsciente colectivo, por otra parte, se refiere a una suerte de “herencia psíquica”; es decir, es un conocimiento que se ha otorgado automáticamente desde el nacimiento. Podría no existir consciencia sobre este tipo de conocimiento, pero no se puede dudar sobre la influencia que éste tiene en nuestras vidas.

En concreto, Bachelard asegura que las imágenes formuladas por el poeta han formado, desde siempre, parte de su existencia. Las representaciones enunciadas no se refieren a las experiencias personales del artista, sino que se valoran otras imágenes, posiblemente de orden cósmico y por ende enlazadas con el inconsciente colectivo. Tales imágenes forman parte del conocimiento que compartimos en común con la colectividad. La riqueza de las imágenes se refleja en las variaciones de los elementos que la integran. Además, es preciso resaltar que el inconsciente colectivo contiene material andrógino. Rasgo que justifica su naturaleza ambivalente (masculino-femenino). Lo anterior opera en función de una dinámica de imágenes que deambulan de un polo a otro.

El ensoñador, como se observa, engrandece y refuerza su espacio interior mediante la imaginación y las representaciones derivadas del acto imaginativo. Póngase por caso que en el poema “Insaciable sed”, Carmen Mondragón sintetiza el juego imaginativo y creador entre espíritu, cuerpo y mundo:

Mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed
De esos mundos nuevos
Que voy creando sin cesar,
Y de las cosas
Y de los elementos,
Y de los seres,
Que tienen siempre nuevas fases
Bajo la influencia
De mi espíritu y mi cuerpo que tiene siempre loca
Sed;
Inagotable sed, de inquietud creadora,
Que juega con los mundos nuevos
Que voy creando sin cesar
Y con las cosas que son una, y que son mil.
Y con los elementos,
Y con los seres
Que me dan insaciable sed—
Y que no sé
Si tienen
Algo de sangre,—
Algo de carne
O algo de espíritu—
Que sirven de juegos intermitentes a la sensibilidad
De mi materia.
Y mi espíritu tiene siempre loca sed—
Pero loca sed
De él mismo—
De crear

Poseer

Y destruir con otra creación de mayor magnitud que la que destruyó, y mi espíritu tiene loca sed que nunca se extinguirá, porque su personalidad única no permite comunión o

Posesión alguna, de igual magnitud.

Y en vano,

En esos mundos nuevos

Que voy creando sin cesar,

En las cosas

En los elementos

En los seres, les propaga voluptuosamente caricias de apreciación exterior, las penetra, las palpa en su carnosidad y las muerde hasta beber su sangre sin conseguir más que una

Grande locura de insaciable sed.

Y de esa sed admirable nace el poder creador—

y es fuego que no resiste mi cuerpo, que en continua renovación de juventud de carne y de espíritu, es único y es mil, pues es insaciable sed.

Y mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed...³⁶(56-57)

En “Insaciable sed” se percibe una voz poética que une cuerpo y espíritu en un mismo deseo: la creación de mundos nuevos. Destaca el hecho de que por medio del espíritu se permita la participación de los objetos inanimados. A su vez, la interacción del cuerpo con el espíritu permite la creación de formas nuevas. Es tal el poder, el alcance y el dominio que tiene el espíritu en sus ansias de crear, que tanto cosas, como elementos y otros seres, participan de esta armonía cósmica. Así, el ejemplo anterior deja por sentado que el espíritu deambula sin restricciones entre las imágenes poéticas que se van renovando en la intimidad de la ensoñación. Para Carmen Mondragón la verdadera libertad comienza con la imaginación libre y expansiva.

³⁶ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

4.1 De la imaginación a la ensoñación poética

La imaginación ensoñadora es un acto futurista. La imaginación, al mismo tiempo, representa un espacio privilegiado en donde el poeta prescinde de la circunspección que regula su actuación cotidiana para así ceder el paso a un flujo de imágenes engendradas en total libertad. Sin embargo, a pesar del libre albedrío que proporciona la imaginación, se espera que el poeta cuente con un destacado repertorio lingüístico, de manera que él sea capaz de elaborar imágenes auténticas mediante una atinada combinación de palabras.

Así pues, durante el acto de ensoñación, los sentidos se agudizan y ello repercute en la armonización de la propia ensoñación. Al respecto, Bachelard revela en *La poética de la ensoñación* que: “Esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar”(17). Empero, antes de profundizar en el tema, citaré a manera de antecedente el término ensueño del *Diccionario de Psicología*, compilado por Howard C. Warren. A saber, ensueño significa: “Complacencia en una sucesión de ideas sin objeto, con marcada insensibilidad a los estímulos externos” (109). Otra conceptualización psicológica de la palabra dice que el ensueño se refiere al estado del: “Soñar despierto, en que el curso del pensamiento está más o menos dirigido a situaciones agradables irreales” (109). Ambas definiciones apuntan a una circunstancia en la que el individuo, en el lapso de su ensoñación, deja de tener contacto con el mundo externo, para así, adentrarse en el propio; porque de acuerdo con Bachelard en *La poética de la ensoñación*: “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo” (20). De ese modo, el universo que se conjura brinda la posibilidad de expansión del ser, sin que existan situaciones o personas amenazantes. Véase ahora cómo en *El agua y los sueños* Gastón Bachelard manifiesta de

manera contundente que: “Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario. Cuanto mayor es la voluntad, mayor es el adversario” (239).

En esos términos considero que la poesía en su esfera más sublime es el resultado de un estado de iluminación que bondadosamente se entrega. La palabra es, en todo momento, mensajera. Con esto quiero decir que en la medida en la que un “soñador de palabras” hace caso omiso de cualquier tipo de incertidumbre derivada del exterior, éste, desde el confort de su soledad, se mostrará receptivo al mundo.

Dicho lo anterior, evocaré brevemente el primer capítulo de esta investigación. De manera particular hago un señalamiento en el apartado que revela la importancia del surrealismo en la vanguardia europea y latinoamericana. Habría de recordarse que para esta corriente, la imaginación es el elemento que por excelencia encumbra la vitalidad del individuo creador a través del desafío de formas preestablecidas en el arte, llámese pintura o literatura. Dichos impulsos se muestran ansiosos por ofrecer una manera diferente de incursionar en el arte a partir de la sustitución de formulas tradicionales y desde una perspectiva profundamente significativa de la vida, más allá de la lógica y del racionalismo, elementos presentes en la cotidianidad. Se debe agregar que André Breton, en el manifiesto del surrealismo, emite una crítica sobre el predominio de dicha óptica racionalista: “El racionalismo absoluto que sigue estando de moda sólo permite considerar hechos que dependen estrechamente de nuestra experiencia” (39). El sentido común, asimismo, busca la consolidación del racionalismo sin que se tenga la mínima ambición de traspasar los límites de su oxidada cerradura. Por lo tanto, sólo queda como salvación, de acuerdo con Breton, recurrir a la imaginación, porque es la imaginación la que eleva al individuo.

Estas observaciones se relacionan con lo que a continuación justifica Gastón Bachelard, en *La poética de la ensoñación*: “La imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabilidades”(20). La imaginación puede entenderse como punto de partida y razón de ser del pensamiento intuitivo; no así, para que la imaginación opere con amplitud, se necesita de una serie de elementos que configuren un espacio confiable y vasto en imágenes. Lo anterior se puede lograr, por citar un ejemplo, a través de la poesía. Es necesario tomar en cuenta que el acto de la ensoñación permite entrar en contacto con el citado espacio y el cosmos que en él se genera, porque como se había dicho en líneas anteriores: “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo: Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro” (Bachelard *La poética de la* 20).

La ensoñación es, pues, uno de los intereses centrales de la poética del filósofo francés Gastón Bachelard, mientras que para el surrealista André Breton, el sueño es la totalidad que permite al individuo asirse de imágenes poco probables de existir en la realidad (vigilia). Al mismo tiempo, Breton inquiriere en *André Breton Antología (1913-1966)*: “¿Por qué no habría de conceder al sueño lo que le niego a veces a la realidad, o sea ese valor de certidumbre en sí misma [...] ¿Por qué no habría de esperar más del índice del sueño que lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado?” (42). En contraste con lo anterior, para Breton la vigilia es un estado ineludible y altamente violento, que puede llegar a producir cierta desorientación. Los dos teóricos sostienen que un individuo puede llegar a un punto de encuentro consigo mismo, aunque el estado ideal para tan sublime ascensión no sea exactamente el de la vigilia, sino el de la ensoñación para Bachelard y el sueño para Breton.

Lo dicho hasta aquí supone que ambos escritores coinciden en que la poesía producida por las imágenes de cualquiera de los estados antes descritos, (ensoñación o sueño) es aquella situada: “En la cúspide de una inspiración que nos entrega la palabra nueva” (Bachelard *La poética de la* 21). La poesía, entonces, podría emerger en la ensoñación que habita el sueño y no al revés. Por lo tanto, habrá de pensarse que el acto poético se presenta en un lapso de tiempo breve que no deja de ser revelador a pesar de su corta duración. Ahora bien, al enfocarse en el instante poético, se observa con detenimiento que el tiempo parece suspenderse en él, por ello las leyes físicas que dan explicación al fundamento del tiempo tal y como se conoce, poco tienen que ver con el intervalo de nacimiento de la poesía. Sobre el mismo asunto, en el ensayo “Instante poético e instante metafísico”³⁷, Bachelard, distingue entre tiempo común y tiempo vertical, siendo el primero aquel que: “Huye horizontalmente con el agua del río, con el tiempo que pasa” (223). De ahí, la poesía encapsula el tiempo en una suerte de eternidad que contradictoriamente finaliza al término de la ensoñación, (tal y como lo maneja Bachelard) pero, que perdura en el espíritu del individuo que edifica su renovación a través del ensortijamiento de imágenes poéticas. El soñador de palabras recreará constantemente, en la soledad de la ensoñación su repertorio de imágenes, teniendo en cuenta que: “La ensoñación poética es una ensoñación cósmica” (Bachelard *La poética de la* 28).

Se comprende así que el papel del espíritu en el ambiente de la ensoñación es el de promover su incursión en experiencias de amplio espectro que le permitan vislumbrar la grandeza del universo. El teórico distingue, a continuación, entre espíritu y alma. Teniendo el

³⁷ Dicho ensayo se encuentra en la obra *La intuición del instante*.

primero una participación activa en el terreno del conocimiento; mientras que el alma descansa: “En los universos que la ensoñación imagina” (Bachelard *La poética de la* 30).

En consonancia con el surrealismo, incorporo la idea del enaltecimiento de todo aquel pensamiento que sea indiferente a la racionalidad. Pongo por caso que el espíritu es invitado a tomar parte en la creación de imágenes de una forma espontánea. Éste se muestra flexible y ajeno al pensamiento lógico, porque: “Puede decirse incluso que las imágenes aparecen [...] como los únicos timones del espíritu” (Breton 54). El espíritu logra acostumbrarse, según lo estipula Breton, al universo que le ofrece el mundo onírico porque éste le permite percibir y comprender imágenes poco comunes en comparación con las que se viven cotidianamente en el mundo real. Con todo, la imaginación es el espacio que permite la convivencia de lo real con lo irreal. En síntesis, la identidad indefinida y cambiante de la imaginación propicia y favorece la creatividad.

Prosiguiendo con el análisis sobre símbolo en la teoría de Bachelard, María Rosa Rojo explica en *El símbolo: poética, teorías, metatextos*:

Su fenomenología es iluminadora porque se centra en el emerger mismo de la imago en el acto de conciencia poética, sin reducir el símbolo a síntoma, y porque amplifica la visión del símbolo singular, abriéndose hacia el entramado de relaciones seculares verdaderas "complejos de cultura", como lo señala en su poética de las aguas: complejo de Ofelia, complejo de Caronte, etcétera. (38)

Para ilustrar mejor, a través del simbolismo se da un valor extra a un objeto sin que ello signifique que se dañen sus características propias. Contrario a ello, el simbolismo ofrece un número mayor de lecturas de diferentes grados de entendimiento. Sobre todo porque se sospecha que: "El mundo actual carece de su propia imagen, porque ésta sólo se puede construir mediante una síntesis universal de conocimientos" (Cirlot 19). Si bien el

simbolismo ayuda a construir una interpretación avalada por la naturaleza sabia del mismo, ignorar una interpretación literal o histórica podría representar una equivocación. Dicho de otra manera, es imprescindible respetar la realidad del objeto analizado, porque es la realidad la que corrobora su existencia y discurrir histórico.

Los símbolos son entidades con una realidad abstracta independiente. Algo similar ocurre con las imágenes. Jean Chevalier asegura que: “Los símbolos están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito” (15). El uso que se hace de los símbolos es indiscriminado e inconsciente porque se habita un cosmos pleno en símbolos. Chevalier, lo mismo que Bachelard incitan al estudio profundo de los símbolos del sueño y de la ensoñación con el propósito de esclarecer los deseos, obsesiones y resquemores que alimentan los misterios de la vida.

En consecuencia, los elementos que el teórico francés, Gaston Bachelard, consideró vitales para la composición de la “imaginación creadora” son: tierra, agua, fuego y aire. Dichos componentes naturales fueron objeto del estudio del científico en renombradas ocasiones. En cada una de sus obras el autor siguió una exhaustiva indagación por los recovecos de la imaginación poética que acompaña a estos elementos. Aclaro en este punto que se apela a la dimensión psíquica imaginativa que es capaz de crear imágenes a partir de otras imágenes sin que en este proceso medie una actitud reproductora llana y sistemática. En este contexto, Bachelard ve la ensoñación como el estado ideal que da origen a la creación de imágenes poéticas elaboradas con material proveniente del inconsciente individual, el cual a su vez comparte información ancestral con el inconsciente colectivo.

Visto de este modo, el “soñador de palabras” recurre a la imaginación para procrear imágenes que eventualmente contribuirán a la formación de otras imágenes. En este punto es trascendental comprender que el engarzamiento de las ensoñaciones poéticas, es posible, de acuerdo con Bachelard, gracias a la relación que se establece con las propias imágenes. Lo anterior puede ocurrir en el acto de la ensoñación. En la literatura o las artes en general, y a partir de diferentes interpretaciones sobre el mundo vivido. Así, se tiene que los componentes agua, tierra, fuego y aire, siguiendo al teórico, conviven en el imaginario colectivo de la humanidad a través de imágenes. Por otro lado, el dinamismo del psiquismo favorece a las imágenes ya existentes. Es así como se concilia el lazo que une a los individuos con el mundo externo. Lo anterior me permite pensar en la imaginación como un proceso psíquico vital que, entre otras cosas, participa en la definición de la existencia de los seres humanos.

Consecuentemente, se establece afinidad con imágenes que, de acuerdo con Christine Downing en *Espejos del Yo*: “Ofrecen un rico reflejo de nuestra experiencia interior y de nuestra interacción con el mundo exterior” (9). Me refiero de manera concreta a las imágenes que Jung denominó arquetípicas³⁸. Las imágenes arquetípicas lejanas a formar parte de un pensamiento primitivo y estancado, forman una estructura vívida cuyo soporte descansa sobre las relaciones construidas entre la psique y el mundo externo. Para ser más precisa:

Cuando hablamos de imágenes arquetípicas no sólo nos referimos a imágenes oníricas o imágenes mitológicas o literarias. En realidad nos referimos a un modo de responder a nuestra vida cotidiana con nuestra imaginación, en vez de hacerlo sólo de un modo pragmático y

³⁸ Downing asegura que Jung marcó distinciones entre arquetipos e imágenes arquetípicas. De manera que aquello que llega a hacerse consciente, son las imágenes arquetípicas: “Manifestaciones concretas y particulares que están influidas por factores socioculturales e individuales. Sin embargo, los arquetipos carecen de forma y son irrepresentables; hablando con propiedad son más psicoides que psíquicos [...] Los arquetipos mismos, dice Jung, son vacíos y carentes de forma, nunca podemos verlos excepto cuando se vuelven conscientes, cuando se llenan de contenido individual”. (10-11)

lógico. Estamos hablando de una forma de ser en el mundo que está abierta a muchas dimensiones de significado, abierta a resonancias, ecos conexiones asociativas y sincrónicas, no sólo causales. Estamos hablando del descubrimiento de un mundo que se muestra lleno de significación –de signos, símbolos, metáforas, imágenes. (Downing 12)

Jung juzga que el poder que se tiene para crear imágenes otorga el derecho de llamarnos humanos. En ese sentido, Bachelard exalta la capacidad creativa del individuo que engendra imágenes a partir de representaciones previas. De ahí que, al considerar que las imágenes forman parte de una herencia viva de conocimiento ancestral, en esta investigación se tenga la intención de realizar un análisis profundo de la obra poética de ambas autoras, a partir de las imágenes que pueden ser explicadas mediante la *Poética de la Imaginación* y los símbolos que las componen.

Habiendo hecho un breve recorrido teórico por el inconsciente, la imaginación, las imágenes creadoras y el símbolo, en el siguiente capítulo se realizará una lectura interpretativa de los símbolos e imágenes presentes en la selección de poemas de las obras de las autoras. Cabe resaltar que esta selección se hizo a partir de los temas y las imágenes que son compatibles con la *Poética de la imaginación* de Gaston Bachelard y con los elementos naturales representativos de cada una de estas poéticas (agua, tierra, aire, fuego). La interpretación se vinculará con los presupuestos vanguardistas del surrealismo y el espiritualismo de vanguardia. Asimismo, el análisis se apoyará teóricamente en las obras: *Psicoanálisis del fuego*; *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*; *La tierra y los ensueños de la voluntad*; *La poética del espacio* y *La poética de la ensoñación*.

A continuación se presenta la distribución de la selección de poemas de *Inquietudes sentimentales* (1917) y *Óptica Cerebral. Poemas dinámicos* (1922) en las distintas Poéticas de la Imaginación. Véase los cuadros A y B.

Distribución de los `poemas seleccionados de cada una de las autoras de acuerdo con la poética que predomina en sus imágenes.

Cuadro A

POEMAS DE TERESA WILMS MONTT	POÉTICA
Poema I Poema IX Poema XI Poema XLII	<i>Poética de la ensoñación</i>
Poema XX Poema XXI Poema XLIII	<i>El agua y los sueños</i>
Poema V	<i>El aire y los sueños</i>

Poema VIII	<i>Poética del espacio</i>
Poema XXIII	

Distribución de los `poemas seleccionados de cada una de las autoras de acuerdo con la poética que predomina en sus imágenes.

Cuadro B

POEMAS DE CARMEN MONDRAGÓN VALSECA	POÉTICA
-ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA- -AMOR INVOLUNTARIO- -LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU-	<i>Poética de la ensoñación</i>
-EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS-	<i>El agua y los sueños</i>

<p>-EL VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA-</p>	<p><i>El aire y los sueños</i></p>
<p>-LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DE FUEGO QUE PRODUCE LUZ-EL SOL-</p> <p>-EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU-</p>	<p><i>Psicoanálisis del fuego</i></p>

CAPÍTULO III

INQUIETUDES SENTIMENTALES
(1917)

SELECCIÓN DE POEMAS

TERESA WILMS MONTT

POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN

“A veces, hart[a] de tantas oscilaciones, busco refugio
en una palabra y me pongo a quererla.”
Gaston Bachelard

I

La luz de la lámpara, atenuada por la pantalla violeta, se desmaya sobre la mesa.
Los objetos toman un tinte sonambulesco de ensueño enfermizo; diríase que una mano tísica hubiera acariciado el ambiente, dejando en él su languidez aristocrática.
Una campana impiadosa repite la hora y me hace comprender que vivo, y me recuerda, también, que sufro.
Sufro un extraño mal que hiere narcotizando; mal de amores, de incomprendidas grandezas, de infinitos ideales.
Mal que me incita a vivir en otro corazón, para descansar de la ruda tarea de sentirme vivir dentro de mí misma.
Como los sedientos quieren el agua, así yo ansío que mi oído escuche una voz prometiéndome dulzuras arrobadoras; ansío que una manita infantil se pose sobre mis párpados cansados de velar y serene mi espíritu rebelde, aventurero.
Así desearía yo morir, como la luz de la lámpara sobre las cosas, esparcida en sombras suaves y temblorosas.³⁹ (7)

En *La poética de la ensoñación*, Gaston Bachelard asegura que existen ensoñaciones penetrantes mediante las cuales se realiza un viaje hacia las profundidades del ser. Tal introspección permite tomar distancia: “De nuestra historia, nos libera[...] de nuestro

³⁹ Poema I, tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

nombre” (150). La soledad del ensoñador estimula el recuento de momentos pasados, de una infancia que posiblemente fue más feliz porque se estuvo en contacto con el cosmos. Así, en el poema I de Wilms Montt se observa una voz poética⁴⁰ que atormentada por el presente, se resguarda en un estado de ensoñación que le sirve de escape de la realidad, mismo que en algún momento podría servirle como puente hacia la muerte.

De igual forma, observo que los dos primeros versos del poema se apela al recuso de la personificación para hacer referencia al carácter débil de la luz que ornamenta el escenario narrado. Ciertamente, se percibe un tono de desdicha que perdurará hasta el final del poema: “La luz de la lámpara, atenuada por la panta-/ lla violeta, se desmaya sobre la mesa.” Asimismo el escenario del poema I de Wilms Montt hace alusión a aspectos concernientes al delirio y la alteración de los sentidos, ya que palabras como: desmaya, sonambulesco, tísica y languidez y narcotizado ilustran cómo es el entorno descrito en esta composición poética.

Por otra parte, se puede considerar que el lenguaje utilizado contribuye a la configuración de una ambiente íntimo, en él la voz poética utiliza la descripción de la habitación para referirse al estado anímico que la domina. En otras palabras, encuentro una correspondencia entre el interior del yo poético y el mundo exterior que le rodea. Para tal efecto, se señala lo significativo que la vista tiene a nivel de percepción, pues a partir de la segunda se realizan las descripciones referentes al estado de ensoñación de la voz poética.

⁴⁰ Para efectos de este estudio, el término “voz poética” o “yo poético” se tomará como una extensión de las autoras. Queda entendido que a través de dicha voz se transmiten ideas, estados de ánimo, sentimientos, ideas, etc.

Obsérvese cómo se destaca en el texto la coloración violácea de una lámpara. Ésta define el ambiente “sonambulesco de/ ensueño enfermizo”. Se vislumbra que de acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en *Diccionario de los símbolos*, el color violeta se encuentra asociado a la templanza por poseer la combinación de rojo y azul en igual intensidad, generándose así un estado de equilibrio. Dicho equilibrio se establece: “Entre la tierra y el cielo, los sentido y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría” (1074). Desde este punto de vista, en el poema prevalece el deseo por encontrar un espacio de armonía interna que se contraponga a la deformación opiácea ofrecida por el mundo exterior. En relación con la idea interior, conviene recordar que Wilms Montt incursionó en el llamado espiritualismo de vanguardia. Movimiento que entre otras cosas, alimentaba la insistente preocupación de re significar la espiritualidad por medio de la escritura. De manera que para lograr tal cometido, era fundamental alejarse de la multitud y en su lugar se recurría a la soledad como forma de introspección.

Conviene decir que las siguientes líneas del poema son por igual significativas: “diríase que una mano tísica/ hubiera acariciado el ambiente, dejando en él/ su languidez aristocrática”, porque uno de los propósitos del espiritualismo de vanguardia se centraba, justamente, en la purificación de la figura aristocrática. Advierto que la presencia de “la mano tísica” representa el abatimiento aristocrático que debía ser por fuerza depurado, siguiendo los preceptos del citado movimiento vanguardista. A continuación, se interrumpe a la voz poética de su letargo de ensoñación cuando se escucha el sonido repetitivo de la campana que la devuelve a una realidad lacerante: “y me hace/ comprender que vivo, y me recuerda tam-/bién que sufro”. Chevalier y Gheerbrant aseveran que la campana: “Sin duda simboliza la llamada divina al estudio de la Ley, la obediencia a la palabra divina, en todo

caso una comunicación entre el cielo y la tierra” (242). Por lo visto, podría pensarse que el instrumento que media la comunicación divina con la terrenal, acrecienta, irónicamente, el sufrimiento de la voz poética cuando con sus repiqueteos rompe el instante de ensoñación que le permitía conectarse con un plano, por decir, superior.

Agregaré que, tal y como lo estipulan Chevalier y Gheerbrant, la campana simboliza obediencia, por lo tanto, la voz poética no puede hacer caso omiso del llamado divino que la obliga a regresar al mundo material, aunque en éste sólo encuentre sufrimiento. El sufrimiento en cuestión está relacionado con el “mal de amores”. Cabría vincular el término “mal de amores” con la depresión causada por un amor malogrado. Nótese que en *El enamoramiento y el mal de amores*, Alberto Orlandini, nos explica que este tipo de depresión es también conocida como: “Melancolía erótica, melancolía amorosa, amor melancólico, amor heroico, amor señorial, locura amorosa y pasión amorosa” (128); sin embargo han sido los poetas quienes: “La han denominado como penas del corazón, penas de amor, mal de amores, amor mal pagado, amor sin esperanzas, amor imposible, amor desdichado y amor contrariado” (128). Se observa que en las nominaciones anteriores los calificativos que acompañan a la palabra amor son pesimistas, como también lo es la voz poética del poema. La frase: “de incomprendidas grandezas, de infinitos ideales”, podrían hacer referencia a expectativas no cumplidas en el terreno amoroso. Por otro lado, en la expresión “infinitos ideales” encuentro una impresión esencialmente romántica⁴¹ debido a la condición utópica que la define. En efecto, se hace referencia a aquello que se anhela y que es inalcanzable. El sufrimiento, siguiendo a la voz poética, es inexorable porque el amor negado lo oscurece

⁴¹ El amor romántico comparte ideales provenientes de la edad media. *En Escritos (1912-1998)*, Carlos Holguín Holguín señala que: “[...] el amor romántico es el amor imposible [...] La persona se enamora, pero no se enamora ni de su marido, ni de su mujer, porque todo eso está planeado en el campo del idealismo y no del realismo [...] Esa realización del amor, como es ideal, no puede realizarse sino después de la muerte [...]” (494)

todo. Visto desde esta perspectiva, el poema en general podría interpretarse como una serie de lamentos sobre las dificultades de la vida amorosa. En consonancia con la idea anterior, Octavio Paz confiesa en *La llama doble. Amor y erotismo*:

Las desdichas del amor son las desdichas de la vida. A pesar de todos los males y todas las desgracias, siempre buscamos querer y ser queridos. El amor es lo más cercano, en esta tierra, a la beatitud de los bienaventurados. Las imágenes de la edad de oro y del paraíso terrenal se confunden con las del amor correspondido: la pareja en el seno de una naturaleza reconciliada. (218)

El “mal de amores” que aqueja a la voz poética la aleja del camino de la bienaventuranza. Sin embargo, como había mencionado anteriormente, es en la ensoñación (momento posiblemente esperanzador) donde podría buscarse una conexión con la esfera inmaterial. Aunque no se logra el cometido porque la realidad, utilizando la vigilia como arma, ha irrumpido en la escena con violencia. Detecto de igual forma en la voz poética una actitud de evasión del ser cuando afirma, refiriéndose a su “enfermedad”: “Mal que me incita a vivir en otro corazón, para/ descansar de la ruda tarea de sentirme vivir den-/ tro de mí misma”. Haciendo referencia al ejemplo anterior, es pertinente explorar la idea del corazón como morada. En un sentido metafórico, el corazón tiene una variedad de interpretaciones bíblicas. Una de ellas hace referencia a la posición concéntrica de este órgano en la actividad espiritual, puesto que él: “Piensa, decide, esboza, proyectos, afirma sus responsabilidades. Quitar el corazón a alguien es hacerle perder el control de sí” (Chevalier 342). Conviene enfatizar en este punto la manera en que la voz poética rehúye de su corazón; es decir, de la morada que por principio le corresponde, para así alejarse de sí misma y de su vida agobiante. Llama la atención que en el poema no se menciona que el corazón sea retirado de

la voz poética, pero sí se habla de la necesidad que ésta tiene de habitar otro. Se pensaría en este caso, que se refiere al corazón de la persona amada, que por supuesto no deja de ser un sitio extraño. De manera semejante, se reconoce que el corazón se asocia más al espíritu que al alma. Al respecto, Bachelard dice que: “Le corresponde al espíritu la tarea de crear sistemas, de organizar experiencias diversas para intentar comprender el universo” (30). Se advierte el carácter dinámico del espíritu en consonancia con el del corazón. Por tanto, regresando al poema, cierto es que la voz poética busca en una morada ajena la fuerza vital que le es negada en su propio sistema, a causa del sufrimiento que produce estar dentro de sí misma. Esta declaración deja ver la sensación de extrañamiento por la cual atraviesa el yo poético, pues vivir dentro de sí es asfixiante porque la soledad termina por carcomer los rincones más íntimos del corazón. Sobre la misma idea, vale la pena resaltar la sincronía entre estructura y contenido. Decía en líneas anteriores que el tono predominante en el poema es de desasosiego y pesadumbre. Algo similar ocurre en la distribución de las palabras más que de los versos. De tal suerte que hay palabras que no finalizan en el mismo verso; esto es, se cortan con un guión para ser terminadas en el verso siguiente (encabalgamiento). Con ello se crea un efecto de desgarramiento y de fragmentación en el yo poético. Más adelante se verá que dicho recurso será una constante en los escritos poéticos de Wilms Montt. De ahí que el ritmo del poema se vea afectado por el guión que divide la última palabra de algunos versos, creándose así una interrupción abrupta. Lo anterior argumenta una vez más la concordancia entre contenido y disposición de los versos.

Continuando con el poema, más adelante se presenta una asociación con el elemento agua: “Como los sedientos quieren el agua, así yo an-/ sío que mi oído escuche una voz prometiéndome/ dulzuras arrobadoras”. En este punto conviene destacar que el agua posee

distintas significaciones a nivel simbólico: “Fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (Chevalier 52). Sin embargo se infiere que en el poema “I” se hace alusión al agua como principio vital, aunque es interesante percatarse de que la voz poética utiliza dicha imagen acuosa únicamente como recurso de comparación para exaltar su verdadero deseo: “así yo an-/ sío que mi oído escuche una voz prometiéndome/ dulzuras arrobadoras”. Más adelante se especifica la escena que proporcionará paz a la voz poética: “ansío que una manita in-/ fantil se pose sobre mis párpados cansados de/ velar y serene mi espíritu rebelde, aventurero”. La evocación de una presencia infantil invita a realizar un viaje hacia ensoñaciones del pasado. Me refiero, de manera particular, a los recuerdos en los que se puede distinguir con soltura la sensación de libertad. Al respecto, Bachelard declara que existen ensoñaciones de la infancia que son tan sublimes como profundas y que además: “Su belleza es la de un vuelo que nos reanima, que pone en nosotros el dinamismo de una belleza viva. En nuestra infancia el ensueño nos daba la libertad” (*La poética de la* 152-153). En concreto la edad adulta se ve despojada de la magia que caracteriza a la infancia. Baste lo anterior para suponer que se está más cerca del cielo cuando se es niño porque la imaginación se encuentra desprovista de los excesos de la racionalidad adulta. La libertad de un niño se mueve entre los linderos de la ensoñación y la fantasía. Por tanto, la presencia infantil que se percibe en el poema podría interpretarse como el desdoblamiento ensoñador de la misma voz poética. Con el yo infantil se invoca al pasado. Posiblemente la voz poética añore el carácter sumiso y pasivo de aquellos días, elementos que bien podrían ser cuestionables por el “espíritu rebelde, aventurero” de la voz poética, pero que, según observo, eran una fuente de serenidad.

Regresando al poema, es interesante advertir la presencia de una voz que lucha afanosamente por sentirse libre a través de su evocación con un momento de paz, mismo que se espera llegue mediante el contacto con la antes mencionada presencia infantil⁴². Se espera, además, que el espíritu de la voz renuncie a su naturaleza indomable para así refugiarse en las reconfortantes ensoñaciones de la infancia. Desde esta óptica, la infancia se observa como un lugar seguro.

Chevalier y Gheerbrant señalan la importancia de la imagen de la infancia en la mística cristiana, puesto que la: “Infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retorno al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima. Infancia es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad [...]” (752). La cita anterior establece un punto interesante de especulación sobre el final del poema porque se acentúa la insistencia del yo poético por aludir a la infancia: “Así desearía yo morir, como la luz de la lám-/ para sobre las cosas, esparcida en sombras suaves/ y temblorosas”.

Se infiere, consecuentemente, que la voz poética pretende hallar consuelo y salvación en una presencia infantil, con la que, antes de morir, desea tener un último contacto físico. La voz intenta regresar a un punto inicial y neutro, (infancia) porque en esta etapa no se experimenta el sufrimiento que por ende se adquiere cuando se decide vivir. Lo anterior, por supuesto, elevaría al “espíritu rebelde, aventurero” y ensancharía su esencia en un plano sublime y luminoso. Se marca un contraste entre el anhelado estado de iluminación de la voz

⁴² En el siguiente poema, (“IX”) el cual forma parte de este capítulo, se habla de la presencia del dios Amor. Amor es descrito como un ser juguetón y dinámico, además de joven. Desde este ángulo, me atrevo a decir que la “presencia infantil” de la que se habla en el poema “I” podría ser una referencia sutil al dios Amor.

poética y la opacidad de sus últimos instantes de vida, mismos que se difuminan y se pierden entre sombras tímidas y convulsas.

Claro es que el deseo de tener la presencia de una “manita infantil” que selle los párpados del yo poético es una manera de escapar del mundo; de alejar el sufrimiento que surge como consecuencia de la incapacidad de relacionarse con el exterior, así como de borrar cualquier indicio de culpa causada por una conducta desordenada. Por lo tanto, más allá del descanso físico, se espera la purificación del espíritu. Así lo estipula el espiritualismo de vanguardia, cuya razón de ser estuvo regida por el replanteamiento de la vida espiritual femenina y del arte en general. Haciendo alusión al primer capítulo, cabe destacar que las mujeres⁴³ pertenecientes a este movimiento vanguardista estaban convencidas de que se podía buscar un significado profundo de la vida en experiencias místicas⁴⁴, aunque estas no recibieron dicha denominación.

⁴³ Bernardo Subercaseaux comenta en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Volumen 3* que en los inicios del siglo XX se presentan hechos paradójicos a la luz de la llamada “modernidad”, la cual: “Se expresa al menos en dos situaciones sicosociales y discursivas. Una de ellas corresponde al movimiento estudiantes que adquiere ribetes sociales y que tiene como eje a la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile [...] La otra corresponde a un movimiento de mujeres, el feminismo aristocrático y a una corriente estética a través de la cual este se expresó: el espiritualismo de vanguardia. Cabe Señalar que tanto Pedro Prado como Vicente Huidobro estuvieron biográficamente e intelectualmente vinculados a ambos fenómenos.” (85) Asimismo, estas mujeres participaron activamente en la dirección de revistas y colectivos interesados en fortalecer la emancipación de la mujer mediante la incursión de ésta en actividades educativas, artísticas y culturales. Ya había mencionado en páginas anteriores la presencia de Hernán Díaz Arrieta (1891-1984) en el espiritualismo de vanguardia. En 1995 Díaz Arrieta escribió *La sombra inquieta*: “Novela organizada como diario íntimo, en que el narrador expone su idealismo y vivencias espirituales vinculadas a su amor por Magdalena. Narrada desde un yo juvenil –un muchacho de diecinueve años- que despliega las vicisitudes espirituales de su relación con una mujer mayor, bella como una diosa griega (la “musa enhiesta” –la llama) [...] . En la novela se destacan aspectos espiritualistas y, de igual forma, resaltan rasgos contrarios al pensamiento positivista.

⁴⁴ En “Voces literarias, voces místicas” de *Historia de las mujeres 2. La edad media*, Danielle Régnier-Bohler comenta: “El acontecimiento espiritual es un discurso de amor cuya riqueza y elaboración son tales que la crítica literaria, enriquecida por aportaciones de la lingüística, el psicoanálisis, estudios sobre lo imaginario, pueden considerarlas como un territorio de asombrosa fecundidad” (538). De manera que la mística deja brotar libremente su inconsciente a través del lenguaje. En ese mismo orden de ideas, la presencia de elementos literarios populares y vinculados a la contextualización personal: “Da testimonio no sólo de una bella cultura literaria, sino también de una conciencia de sí, y de la libertad adquirida por el acto de escribir. Y también de una atención al Yo, lugar de enunciación del acontecimiento espiritual y único del nacimiento de la escritura”. (539)

En el caso del poema en cuestión, se detecta la influencia del espiritualismo de vanguardia tanto en los temas expuestos como en el tratamiento que se les da a lo largo del poema. Se advierte que la biografía interior es un recurso que Teresa Wilms Montt utilizará de manera persistente a lo largo de varios de los textos poéticos que componen este capítulo.

IX

Los dioses revestidos de sus túnicas olímpicas,
han venido a visitarme. Todos conservan su ma-
jestad, todos menos el Amor, que se entretiene en
hacer piruetas a la luz de la lámpara y en ame-
nazar con sus flechas a una japonesa de *papier*
maché, que marca una mancha oscura sobre el le-
cho.

El latido de las sombras es tan suave, como el
aleteo de una mariposa ensoñada sobre la flor. ⁴⁵ (25)

Algunas características de los dioses hacen alusión a las habilidades más elevadas que pudieran ser encarnadas en el ser humano; es decir, me refiero a lo que en *Diccionario de símbolos* Eduardo Cirlot denomina : “«modos» de ser de la existencia, la gama de posibilidades esenciales de la conducta y del conocimiento” (175). En el caso del poema “IX” de Teresa Wilms Montt, se mencionan los dioses olímpicos que se presentan ante la voz poética en un ambiente de ensoñación similar al poema anterior, esto es, en un espacio que también es iluminado por una lámpara. En este poema se resalta el carácter señorial de todos los dioses, a excepción del Amor, cuyo objetivo es “flechar” a la figura de una japonesa de papel.

En el texto poético motivo de análisis de habla de Amor, por ello es oportuno mencionar que se manejan distintas versiones del origen de este personaje, siendo éste el dios inmortal más hermoso.

⁴⁵ Poema IX, tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

Una de las interpretaciones propone que él pudo haber surgido de:

La unión de Poros (poro) y de Penia (pobreza), porque está a la vez siempre insatisfecho, en búsqueda de su objeto y lleno de artimañas para alcanzar sus fines. Lo más a menudo se representa como un niño adolescente alado, desnudo [...] El hecho de que el Amor sea un niño simboliza sin duda la eterna juventud de todo amor profundo, pero también una cierta irresponsabilidad: el Amor se burla de los seres humanos a quienes caza, a veces incluso sin verlos, a quienes ciega o inflama (arco, flechas, carcaj, ojos vendados, antorcha, etc.: los mismos símbolos en todas las culturas). (Chevalier 91)

Todo esto revela que nadie, en absoluto, tiene la osadía ni la posibilidad de escapar del dios Amor. Ni siquiera los seres inanimados, como es el caso de la figura de papel maché. Pese a todo, en un sentido positivo el amor potencializa o exalta las virtudes del hombre en cuanto éste entra en contacto con el ser amado. Desde un punto de vista estricto lo ideal sería entablar una relación de reciprocidad que contemplara intercambios de naturaleza física y espiritual.

Conviene observar, sin embargo, una contrariedad en la esencia amorosa del poema “IX”, porque llama la atención la palabra “amenazar”. Concretamente, dicha palabra sugiere una advertencia y tal vez, la presencia de un conflicto. La posible víctima, en este caso, es una figura que por sí misma representa fragilidad al estar hecha de papel. Se podría pensar que el carácter inmóvil de la figura femenina de papel se refiere a la casi nula probabilidad de defensa que ella tiene contra los artilugios de Amor. Llama la atención que el material del que está hecho la muñeca es papel. Ello le confiere una condición de fragilidad a la silueta femenina.

Por otro lado, la japonesa de papel “marca una mancha oscura sobre el lecho”, que es el lugar donde se gestan actividades de recuperación (sueño, enfermedades), de amor y es

también, donde se nace y se muere. Sobre este tema, es prudente señalar que las creencias cristianas comparten un uso similar del concepto de lecho. Sin embargo, en el caso del poema, para la figura japonesa el lecho simboliza el cuerpo. Por tanto, la mancha oscura (sombra) que la estatuilla de papel, a punto de ser “herida” por Amor, deja sobre el lecho, hace referencia a la zona que el amor oscurece; es decir, al cuerpo. La anunciación de tal infortunio se genera en un ambiente de contemplación enmarcado por sombras tenues y por “el aleteo de una mariposa ensoñada sobre la flor”. Quisiera añadir que el simbolismo de la palabra mariposa, entre otras cosas, representa: “Ligereza e inconstancia” (Chevalier 691). Pero en Japón, la mariposa se asocia de una manera emblemática a la mujer. Para ilustrar mejor, mencionaré que dos mariposas significan felicidad en el amor; aunque es preciso considerar que: “Las mariposas son espíritus viajeros; su visión anuncia una visita, o la muerte de alguien próximo” (Chevalier 691).

Por otro lado, la flor⁴⁶, de acuerdo con San Juan de la Cruz, simboliza los más altos valores del alma. Otra interpretación que podría otorgársele a la flor es la que Heinrich von Ofterdingen (Novalis)⁴⁷ define en *Los discípulos en Sais*. Para él la imagen de la flor se sugiere como: “Símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial; se identifica con el simbolismo de la infancia y en cierto modo con el del estado edénico” (Chevalier 504).

Como resultado, en este poema lo mismo que en el anterior, el amor sigue siendo indolente y la muerte es la solución en potencia para este mal. Por consiguiente, la mariposa

⁴⁶ Es Friedrich Gardenberg “Novalis” (1772-1801) quien elabora la concepción de la flor azul como uno de los símbolos más representativos del romanticismo. Pablo Fernández Christlieb la describe en *El concepto de la psicología colectiva* como: “Una cosa que está hecha de idea e imaginación y que solamente se puede tener a condición de no alcanzarla, lo cual es una definición de la utopía, que en efecto, existe entre los románticos, bajo la pretensión política de una sociedad feliz” (19).

⁴⁷ Referencia tomada de *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier.

podría representar el inicio de un viaje hacia la muerte. Esta brevísima exposición basta para pensar que para la voz poética el amor visualizado como ideal no es el amor de pareja. Se hace hincapié, eso sí, en la necesidad de un amor verdaderamente excelso; esto es, sublime. Para ilustrar de una mejor manera la idea anterior, me referiré a la valoración que Immanuel Kant hace sobre lo sublime.

Kant considera que lo sublime se caracteriza por la elevación y ensanchamiento del efecto creado en el ser, de manera que el objeto que despierta en nosotros el sentimiento de lo sublime, se observa monumental. La sensación de lo sublime permite, por lo tanto, desechar aquellos elementos que no producen un efecto similar. En concreto, la impresión de lo sublime enaltece al sujeto y lo traslada a un plano de sensibilidad superior. En este punto es preciso aclarar que esta experiencia estética no es exclusiva de los sentidos, puesto que la relevancia de tal experiencia dependerá de la afectación sufrida por el estado de ánimo o del alma del ser. En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant declara: “Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que los acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime” (5). Se comprueba de este modo que los últimos dos versos del poema elaboran una imagen cuyo efecto es similar a lo antes descrito. Así, el aleteo desdibujado de una mariposa en una habitación en penumbras podría ser sublime si se aprecia al insecto alado como agente de muerte. La muerte, en este caso, es sublime porque conmueve al mismo tiempo que causa asombro mediante el terror.

Hay que mencionar que una vez más se tiene a la infancia como el estadio ideal del ser. Por esta razón, en el poema “IX” se ubica un ambiente ensoñador tendiente al rechazo del amor terrenal, pero receptivo a la muerte en el apogeo de las sombras.

Se destaca, asimismo, la presencia de palabras que acentúan la atmósfera de ensoñación del poema. Por citar un ejemplo me refiero a los dos últimos versos, en los que por segunda ocasión se detecta el recurso de la personificación; es decir la voz poética reviste a las sombras de atributos pertenecientes a los seres animados. En concreto hago hincapié, de manera específica al “latido de las sombras”. Desde esta perspectiva, el poema es en términos generales la descripción de un cuadro con algunos elementos pasivos, como lo pueden ser la luz y la figura japonesa de papel y en segundo lugar, se ubica en el retrato al integrante más inquieto, Amor, el dios alado encargado de conservar la armonía entre la vida y la muerte.

Finalizaré este análisis comentando que en cuanto al uso del lenguaje, prevalece un estilo sencillo, por lo que el poema es asequible para todo tipo de persona. Destacan las referencias hechas a la cultura griega, en este caso al dios Amor y el por qué de su naturaleza lúdica. Quizá sea útil recordar que, como se ha mencionado anteriormente, Teresa Wilms Montt al igual que otras integrantes del espiritualismo de vanguardia, pertenecían a la aristocracia chilena de su tiempo. Por tanto, no es aventurado suponer que la educación recibida por estas mujeres les representaba un cúmulo de conocimientos sobre diferentes pueblos y culturas, aunque, es pertinente aclarar que las autoras pertenecientes al espiritualismo de vanguardia guardaban cierta predilección por la cultura francesa.⁴⁸

⁴⁸ Es muy común encontrar en las obras de las autoras pertenecientes al espiritualismo de vanguardia, alusiones al francés o frases escritas en este idioma. Lo anterior: “Se explica, por una parte, por la vinculación que existía a comienzos del siglo entre la cultura francesa y la aristocracia en todos los planos de la vida (ropa, comida, educación, costumbres, manifestaciones artísticas etc.); y por otra, porque el francés era considerado el idioma de los negocios y de la vida práctica.” (90). Así lo estipula Subercasseaux en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, volumen 3*.

XI

Las paredes destilan gotas de tinta roja, que resbalan hasta el tapiz, donde forman un charco escarlata.

Extrañas figuras de ojos estirados me tienden una flor rara de un solo pétalo; esos ojos oblícuos con el cinismo desafiante de las cuentas pintadas, me fascinan, arrastrándome al mundo esotérico de las imaginaciones enfermizas.

Para evitar los delirios, he descorrido las cortinas, y las sombras que complotaban en mi contra, se han escurrido solapadamente, como azogue, por las rendijas.

El sol se despide de mis ventanas vaciando sus reflejos moribundos en los cristales, y colorando de amarillo mi balcón.⁴⁹ (31)

El poema “XI” de Wilms Montt escenifica una contemplación marcada por el delirio. Se esboza un escenario compuesto por unos hilos de tinta roja que se escapan de las paredes para posteriormente terminar como una mancha profunda y granate en el piso.

Empezaré este análisis señalando que el color rojo se encuentra asociado al fuego y a la sangre. De igual forma, este color se relaciona con la vida; aunque vale la pena señalar que es posible distinguir entre dos tipos de rojos. El primero: “nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible” (Chevalier 888). La cita anterior detalla con precisión las características que definen las dos tonalidades del color rojo. Cada una de estas tonalidades están asociadas a una determinada parte del día, a una identidad sexual y a un tipo de energía. Dicho de otra manera, el rojo

⁴⁹ Poema XI, tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

nocturno y hembra ejerce una suerte de seducción de fuera hacia dentro, mientras que el rojo diurno y macho irradia una energía deslumbrante de dentro hacia fuera.

Se puede imaginar que las líneas posteriores del poema detallan un escenario sumergido entre sombras, presentándose un guiño por el que me aventuro a pensar que el color rojo del que se hace mención, es el nocturno. De manera que, siguiendo con la descripción del rojo nocturno, se sospecha que dicho color está asociado al fuego que posee un aura de hermetismo. Al fuego nocturno se le puede encontrar en lo más recóndito de las sombras, así como en aguas oceánicas. Baste decir que el alma, la lujuria y el corazón son del color del fuego. El fuego es, inclusive: “El color del conocimiento esotérico, prohibido a los no iniciados” (Chevalier 888).

Paralelamente, se observa que las significaciones del rojo nocturno tienen un trasfondo vital, como lo puede ser la sangre; pero no se debe olvidar que este color también se asocia a la muerte, sobre todo cuando, de acuerdo con el poema, la sangre es derramada. El razonamiento anterior me hace suponer que en el poema “XI” también se hace alusión a la muerte, aspecto que se comparte en común con los dos poemas previamente analizados.

Otro ejemplo ilustrativo señala el contacto de la voz poética con seres peculiares: “Extrañas figuras de ojos estirados me tienden/ una flor rara de un solo pétalo”. En este pasaje se puede ubicar a la flor como un arquetipo del alma. En el caso concreto del poema “XI”, destaca como aspecto revelador que dicha flor tenga un único pétalo. Ello posiblemente refleje su estado de empobrecimiento, porque en caso contrario, la abundancia se vería reflejada un número mayor de pétalos. Por otro lado, también se podría pensar en la flor como un recordatorio del carácter fugaz de la belleza y la vida.

A continuación me referiré brevemente a las imágenes de ojos rasgados que obsequian un regalo a la voz poética. Dicho presente no es aceptado con gusto y a continuación, el yo poético deja escapar una frase que oscila entre el embeleso y el asombro: “esos ojos oblíquos/ con el cinismo desafiante de las cuentas pintadas,/ me fascinan arrastrándome al mundo esotérico/ de las imaginaciones enfermizas”. Las líneas antes citadas recrean una estampa extraña. De tal suerte que la ambientación del cuadro presentado en el poema, así como el carácter onírico de la imagen, insinúan un roce con el surrealismo. En el capítulo IV se notará que la poesía de Carmen Mondragón también detenta visos surrealistas, aunque éstos se manifiestan con claridad en el manejo del lenguaje y la disposición tipográfica.

Regresando a la cita anterior, es pertinente concentrarse en la significación que los ojos de las imágenes extrañas podrían tener en el poema.

Chevalier explica con precisión que: “La poesía elegíaca, arábiga y pérsica asocia el ojo, en sus múltiples metáforas, a las nociones de magia, peligro y embriaguez” (774), de ahí que la mirada de estos peculiares seres represente una clara amenaza para la voz poética. Continuando con la misma idea, en *Notas sobre investigación y redacción*, Raúl Rojas Soriano define la palabra esotérico con los siguientes términos: “Oculto, reservado”; “Dícese de lo que es impenetrable o de difícil acceso para la mente”; “Dícese de la doctrina que los filósofos de la Antigüedad no comunicaban sino a un corto número de sus discípulos”; “Dícese de cualquier doctrina que se transmite oralmente a los iniciados” (234). Tomando en consideración los conceptos anteriores, es posible suponer que la voz poética haya temido ser cautivada por la mirada insistente de las figuras enigmáticas. El peligro real no reside en ser “hechizada”, sino en dejarse llevar hacia un mundo desconocido del que, curiosamente, se tiene la certeza que es enfermizo.

Esto trae consigo que el contacto visual entre los seres extraños y la voz poética se valore como un encuentro previo a un ritual de iniciación. Obsérvese cómo la ensoñación registrada en este poema no es placentera, pues la imaginación se percibe “enfermiza”, delirante, y tal vez, poco confiable. A continuación será preciso mostrar las líneas que configuran el espacio de ensoñación en el poema: “Para evitar los delirios,/ he descornado las cor-/ tinas, y las sombras que complotaban en mi con-/ tra, se han escurrido solapadamente, como azo-/ gue, por las rendijas”. A través del ejemplo anterior se entiende que el estado de ensoñación ensombrecida propició la visión de las figuras de ojos rasgados. Aquí conviene explicar que la sombra es considerada un doble del cuerpo, pero generalmente ésta se vislumbra como una parte malvada o insignificante del ser humano⁵⁰.

Considerando la explicación anterior, vale la pena señalar que en el poema las sombras (“Como azogue”) conspiradoras se han disipado por la entrada de la luz. La escena anterior sugiere la imagen del mercurio líquido diluyéndose por el filo de la ventana, pues el azogue es el nombre con el que comúnmente se ha nombrado al mercurio en distintas partes del mundo. El azogue se ha utilizado por varios siglos en la elaboración de filtros y en la realización de rituales. En relación a la idea anterior, el apartado “Perspectivas poscoloniales” de *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista* de Lucía Guerra señala que:

Los conocimientos de remedios y elementos químicos relacionados con el azogue y la piedra lumbre constituyeron un saber alternativo que fue demonizado por la voluntad patriarcal. No obstante las persecuciones de la Inquisición, la práctica de la llamada brujería produjo, entre

⁵⁰ Para muchos pueblos africanos la sombra tiene relación con la muerte; sin embargo: “Entre los pueblos primitivos [la sombra] [...] es un *alter ego*, un alma idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas [...] Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo.” (Cirlot 424)

las mujeres, un importante intercambio de saberes que, en el caso latinoamericano, dio origen a una fusión cultural de la hechicería africana, indígena y española [...] (109).

El ejemplo anterior conduce a la suposición de un vínculo lógico entre las “sombras” y el “azogue”, pues ambas palabras comparten en común un significado ligado a un pasado poco definido en el poema. Consecuentemente, es entendible la urgencia del yo poético de poner fin a la ensoñación delirante: “El sol se despide de mis ventanas vaciando sus/ reflejos moribundos en los cristales, y colorando de/ amarillo mi balcón”. Adviértase que a pesar de la inicial escritura pesimista del poema, ésta podría dar un giro un tanto esperanzador debido a la presencia del astro solar. Aunque, el cambio que en algún momento se presagiaba esperanzador, se entrega a un estado de degradación. Esto me lleva a considerar el carácter ambivalente del sol en el poema, pues si bien es cierto que terrenalmente su luz se relaciona con la vida, también se tiene la creencia de que su partida se asocia con la muerte. Es decir, después de iluminar durante el día, el sol se retira al atardecer para alumbrar el inframundo, llevándose consigo algunos hombres (Chevalier 949). El sol, por lo tanto, abandona la tierra dejando tras de sí una estela de destrucción ambarina.

En otro orden de ideas, el uso del encabalgamiento provoca que el ritmo y la sintáxis del poema se alteren, modificándose también la progresión argumentativa de las ideas. En ese tenor, vale la pena recordar que, de acuerdo con Terry Eagleton en *Cómo leer un poema*: “Un poema [es visto] como una estructura de sonido y significado; pero también lo podemos ver como una estrategia que pretende lograr algo” (110). En suma, los elementos anteriormente descritos del poema “XI” operan a nivel del lenguaje, (en cuanto a la

correspondencia entre significado de las palabras y el contenido de los símbolos) y también inciden en la carga emotiva de las imágenes.

Para finalizar, en el poema XI se percibe un ambiente ensoñador en el que se destacan los siguientes símbolos: flor de un solo pétalo, sombra, la palabra esotérico (refiriéndose a un mundo) y azogue. Estos elementos contribuyen a la configuración de un tono que oscila entre la aversión y la fascinación. El cuadro onírico descrito en el poema deja asomar cierta afinidad con el surrealismo. El argumento que sostiene esta aseveración yace en la idea de que esta corriente privilegiaba las manifestaciones vinculadas a lo maravilloso; es decir, a aquellos eventos que poco tenían en común con la vida cotidiana. Hablo aquí de situaciones que rompen las cadenas limitantes de la imaginación (racionalidad). A través de lo maravilloso se busca que el espíritu se revista de nuevas experiencias. Norma Angélica Ortega comenta en *Vicente Huidobro. Altazor y las vanguardias* que: “Lo maravilloso abre el horizonte de la existencia hacia paraísos perdidos u olvidados: la infancia, el sueño, el anhelo. No es una fuga en el tiempo; lo maravilloso está aquí al alcance de cada uno y sólo hace falta dejar fluir la corriente interior [...]” (299-300). Para salir al encuentro de lo maravilloso es necesario abrazar el lado más misterioso y puro del alma. Algo similar ocurre con la ambientación del poema “XI”, pues el simbolismo que lo compone alude a la configuración de una realidad paralela. En pocas palabras, es un espacio ensoñador en el que el tiempo se halla suspendido. El alma, a su vez, goza de esa enigmática dimensión.

XLVII

Insondables, sombríos misterios de los crepúsculos pálidos que resucitan en el alma lo que ha sido, y dan nostalgias por lo que no ha existido.

Hora donde ahonda la belleza de la pena, hora que fascina como los ojos de un mago.

El crepúsculo es el milagro del día, es un prólogo de cosas que se insinúan y flotan en vaguedades por la imaginación del mundo.

Adoro los tonos violetas y las atornasoladas luces de la tarde, porque visten a la tierra de una languidez enferma de intensidad.

Un corazón torturado se aviene con los caprichos tristes del sol que agoniza⁵¹. (107)

Bachelard sostiene que la soledad es esencial para el soñador de palabras, porque es en los espacios de abandono cuando éste puede alcanzar las condiciones adecuadas para una apertura real y profunda con el mundo y consigo mismo. Habré de ponerlo así: en esos momentos no existe situación alguna que cause desasosiego. Lo curioso es que el soñador se aleja del mundo para poder ser con el mundo y por añadidura:

Ese soñador es *soñador del mundo*. Se abre al mundo y el mundo se abre a él. Nunca se ha visto bien al mundo si no se ha soñado con lo que se veía. En una ensoñación de soledad que acrecienta la soledad del soñador, dos profundidades se conjugan, repercuten en ecos que van de la profundidad del ser en el mundo a una profundidad de ser del soñador. El tiempo está suspendido. No tiene ayer ni tiene mañana. El tiempo está sumergido en la doble profundidad del soñador y del mundo. (260)

⁵¹ Poema XLVII tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

La soledad es selectiva. Sólo permite determinadas visitas y en ciertas horas. Sin embargo, es palpable que para la nostalgia no existe este tipo de restricciones. Llega sin previo aviso y con ello, consigue burlarse del tiempo.

La nostalgia, por su parte, hace gala de su destreza en el terreno del sin sentido. Ella realiza viajes anacrónicos y circulares del presente al pasado. También suele fantasear sobre eventos no acontecidos en el pasado.

Siguiendo el tema de la nostalgia, los primeros cuatro versos del poema a analizar presentan una tonalidad nostálgica que posteriormente evolucionará en melancolía. La voz poética, como se observa a continuación, encuentra un especial deleite en la tristeza de destellos tornasol que revisten el crepúsculo: “Hora donde ahonda la belleza de la pena”. Contraria a la idea que define a la melancolía como un estado que impide la comunicación del sujeto, se subraya la delicadeza con la que el sujeto poético describe el paisaje crepuscular.

Es oportuno, por otro lado, mencionar que en todos los poemas de Wilms Montt que se han analizado hasta este momento, se percibe el predominio de la efrásis⁵², porque el conjunto de epítetos presentes en los poemas elaboran imágenes plásticas.

Afirmaré ahora que la soledad se perfila como la incubadora perfecta para el alumbramiento de ensoñaciones. Es, por excelencia, el espacio ideal de contacto con las añoranzas más profundas. En esta estampa de soledad es posible imaginar a Cronos tejiendo

⁵² En *Ecfrasis y lectura iconotextuales*, Luz Aurora Pimentel dice al propósito del término efrasis, que: “El sentido original de esta figura, tal y como lo entendían los rétores de los siglos III y IV d.C., y en especial Hermógenes, en su *Ecphrasis. Progymnasmata*, quedaba definido dentro de las formas de la descripción [que] se trataba de una descripción extendida, detallada, vivida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos’” [...] Con el tiempo tales descripciones vividas tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto acabó significando únicamente la representación verbal de un objeto plástico.” (281).

una red de suspensión para que los tiempos pasado y presente se entremezclen imperceptiblemente. Los hilos se tensan y se confunden entre sí. Consecuentemente, la indefinición generada por la mezcolanza entre presente y pasado genera cierto grado de atractivo para el soñador. Sirve de ejemplo señalar que soñar con lo que no pudo ser alimenta el alma de nostalgia, porque: “Insondables, sombríos misterios de los cre-/ púsculos pálidos que resucitan en el alma lo que/ ha sido, y dan nostalgias por lo que no ha exis-/ tido”. El crepúsculo es impenetrable y taciturno; pero deja ver una fisura interna que contiene elementos opuestos y estos tienden a acercarse o alejarse. Sobre el tema, Cirlot manifiesta: “El crepúsculo se distingue, pues, por esa indeterminación y ambivalencia, que los emparenta con la situación espacial del ahorcado y de lo suspendido, entre el cielo y la tierra” (155). La ambigüedad del crepúsculo se vincula a la suspensión del tiempo de la ensoñación; la mezcla del presente con el pasado permite el acceso a dimensiones no materiales de corte espiritual. Sobre el crepúsculo, Chevalier dice: “El crepúsculo es una imagen espacio-temporal: el instante suspendido. El espacio y el tiempo van a zozobrar a la vez en el otro mundo y en la otra noche” (355). La imagen crepuscular es en sí misma poética y sus leyes espacio-temporales operan de una manera similar en la poesía. En otras palabras, siguiendo a Bachelard, la poesía es un instante, pero un instante vivido a plenitud y desde la eternidad.

Se debe agregar que en la voz poética de este poema se reconoce un tono de pesar, porque los recuerdos no parecen gratos y son más bien lacerantes. Por otro lado, se anhela, de una manera indefinida “lo que no ha existido”. Para estos efectos, la hora crepuscular guarda cierto encanto: “Hora donde ahonda la belleza de la pena, hora/ que fascina como los ojos de un mago”. En ese sentido, es preciso advertir que la voz poética distingue un alto

grado de gracia en el sufrimiento. Tomemos en cuenta que los matices anémicos del crepúsculo podrían provocar dicho efecto en el yo poético. Así, el crepúsculo es bello por tener destellos de día y es sublime por su oscuridad nocturna.

A continuación conviene detenerse un momento en la palabra mago, de la cual se hace alusión en el poema. El mago, como se verá a continuación, está relacionado con el arquetipo que lleva el mismo nombre. En *Jung y el Tarot*, Sallie Nichols se refiere al mago:

Como la misma conciencia humana, uno de cuyos aspectos simboliza [...] El Mago puede crear magia, la ilusión mágica de «las diez mil cosas». Haciendo desaparecer los objetos de su mesa, puede hacernos creer la simple verdad de que todas las cosas, todos los objetos, no son más que una *apariencia* de la realidad. Somos nosotros los que creamos el mundo que aparenta existir. Transformando un objeto u elemento en otro, el Mago nos revela otra verdad, esto es, que bajo el nombre que tienen «las diez mil cosas» todas las manifestaciones lo son de Una sola, todos los elementos son Uno y todas las energías son Una [...] El mago nos ayuda a comprender que el universo físico no es el resultado de un Poder de Creación Original que actúa sobre la *materia*, sino que es el resultado del Poder de Vida que actúa sobre *sí-mismo*. *Fuera de sí-mismo*, el Poder Único construye todas las formas, los contornos y miríadas de estructuras. (77)

De acuerdo con la cita anterior, comparar la hora crepuscular con la mirada de un Mago, siguiendo el poema en cuestión, equivale a reconocer en ambos una atracción que hasta cierto punto genera un conflicto, dada su ambivalencia. Los ojos del Mago son seductores porque son ellos los que invitan a la voz poética a explorar planos de conocimiento ajenos a lo que se conoce como “realidad”. De ahí se infiere que este arquetipo habla de alguien que puede, mediante sus actos mágicos, desvelar una verdad.

Por ello, al Mago, lo mismo que al crepúsculo se les atribuye una función hipnótica. En líneas posteriores el poema reza: “El crepúsculo es el milagro del día, es un prólogo de cosas que se insinúan y flotan en vaguedades por la imaginación del mundo”. Estos versos sugieren que el crepúsculo es el escenario ideal para el colectivo de ensoñadores que sin darse cuenta, se “enlazan”, teniendo como canal la ambigüedad que flota durante este mágico momento. Hablo aquí de las “cosas” que los seres comparten en el mundo a través de la imaginación. De aquí se desprende la idea de que a la hora crepuscular los límites entre los tiempos pasado y presente se desdibujan, en tanto que: “El mundo real es absorbido por el mundo imaginario” (Bachelard *La poética de la* 29).

En otro orden de ideas, es significativa la trascendencia que el color violeta tiene en este texto poético. Al respecto, la voz poética dice: “Adoro los tonos violetas y las atornasoladas luces de la tarde, porque visten a la tierra de una languidez enferma de intensidad”. El color violeta se relaciona con el arquetipo de la templanza, debido a que el color rojo y azul se encuentran en proporciones iguales. Para tal efecto, preciso señalar que se encuentra una:

[...] gran cantidad de opuestos en las parejas representadas por el rojo y el azul que se entremezclan simbolizando, por ejemplo, el espíritu y la carne, lo masculino y lo femenino, yang y yin, el consciente y el inconsciente, o bien lo que esta interacción simboliza: las bodas entre Cristo y Sofía, la unión del fuego y el agua. El agua que fluye entre estas dos jarras no es ni roja ni azul, sino de un blanco puro, sugiriéndonos la representación de la esencia pura, quizá de la energía.

Por supuesto, dos elementos opuestos como son el fuego y el agua no pueden enfrentarse directamente; sería catastrófico, sin duda. Podría acabar en una acción violenta de los elementos incontrolados del fuego, o en una acción igualmente desastrosa como la de mitigar

la llama espiritual con una oleada fría del inconsciente. Antes de que los elementos rojo y azul puedan encontrarse libremente a la luz del día, debe producirse una preparación en el oscuro retiro de la psique [...] Desde siempre se ha visto a los ángeles como mensajeros alados del cielo, significando psicológicamente con ello que representan la experiencia interior de una naturaleza numinosa que conecta al hombre con el mundo arquetípico del inconsciente. (Nichols 346)

Decía en líneas anteriores que el color violeta está vinculado con la templanza. Para ilustrarlo mejor, considero que la templanza es aquel ser alado que no pertenece a este mundo, es decir, que vive en un plano ajeno al de los humanos. Hay que añadir que la templanza⁵³ se concibe plásticamente como una conjugación de colores que deben esperar cierto tiempo de reposo antes de convertirse en color violeta.

En otro sentido, se advierte que el momento de aislamiento es clave en la asimilación de los mensajes que el inconsciente revela cuando se accede a la esfera de lo sagrado. Por eso puede decirse que el proceso de fusión y transformación del color violeta crepuscular le otorgan a la voz poética la posibilidad de transmutar espiritualmente. Hay una dinámica, si se quiere mágica, porque es un: “Esquema de intercambio perpetuo entre cielo y tierra” (Chevalier 1074).

Visto de esta manera, la ensoñación provocada por el crepúsculo parecería armoniosa. Sin embargo, más adelante se descubre un sentimiento de abatimiento: “Un corazón torturado se aviene con los capri-/chos tristes del sol que agoniza”. Considero que en el ejemplo anterior destaca un guiño romántico, pues en la voz del mismo se deja ver lo

⁵³ La escritora española María Dueñas publicó en 2015 *La templanza*. Novela en la que se cuentan la historia de una hombre de edad madura que debe atravesar por un periodo de altibajos y para logara una recuperación tanto personal como profesional, deberá desafiar las circunstancias que podrían oponerse a su destino.

tormentosa⁵⁴ que resulta su existencia. Cabe resaltar que este sentir no es netamente romántico, pues la poesía surrealista⁵⁵ también llegó a adoptar el tema como propio.

En resumen, en el poema se ubica una voz que reconoce del misterio de los crepúsculos vespertinos, su grandiosidad, por ser espacios de contacto con la esfera de lo divino. Es un resquicio por el cual el alma voyeurista de la voz poética, esencialmente melancólica, tiene la oportunidad de “espiar” y deleitarse con el mosaico color violeta tornasolado de la eternidad. El tiempo, reitero, se halla suspendido y la voz poética se ha contagiado del halo de misterio que recubre al momento.

⁵⁴ De acuerdo con la mentalidad del romanticismo, el sujeto femenino está determinado por el sufrimiento. En *Historias del bello sexo*, Monserrat Galli Boadella, declara que: “[...] la mujer sufre por el pasado, por el presente y por lo que ha de venir. El destino de la mujer es el sufrimiento; y esta capacidad de sufrimiento, según el Romanticismo, le viene dada por naturaleza. La vida, su vida, no es más que un sinfín de momentos trágicos y dolorosos. Hacia delante sólo hay una certidumbre: el sepulcro” (506).

⁵⁵ Para el surrealismo la vida es asombrosa y en ella se encuentran cosas maravillosas. Una de ellas es el sufrimiento, pues éste es considerado un componente principal de la misma vida.

“Pero el poeta más profundo descubre el agua vivaz, el agua que renace de sí, el agua que no cambia, el agua que marca con su signo imborrable sus imágenes, el agua que es un órgano del mundo, un alimento de los fenómenos corrientes, el elemento vegetante, el elemento que ilustra, el cuerpo de las lágrimas...”

Gastón Bachelard

XX

Llueve...

Las gotas de agua cantan en las canaletas del zinc

La luz de mi lámpara se ha hecho más íntima; los retratos miran con aire confidencial y el ronron del gato tiene suavidades de violín con sordina.

Mi corazón espera. Le tengo engañado haciéndole creer que esta noche vendrá un ser querido. ¡Pobre corazón que aguarda ilusionado! ¿Acaso no es la vida un eterno esperar de algo que nunca llega?...

Llueve

Hay en mi alcoba perfume de flores marchitas, olor a recuerdo, tristezas de amores idos.

Mi corazón espera...

Llueve⁵⁶... (49-50)

En *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Bachelard asevera que el agua es un elemento que posee un carácter íntimo y peculiar. En ese entendido, la singularidad del agua radica, a diferencia del fuego y de la tierra, en el tipo de imaginación que se genera a partir de sus propiedades. En otras palabras: “El agua es realmente el

⁵⁶ Poema XX tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra” (Bachelard 15). Por citar un ejemplo, se diría que quien vive de lleno en el signo del agua⁵⁷ se contagia de un mareo voluptuoso que eventualmente derivará en muerte, puesto que el ser se irá deshaciendo paulatinamente con el correr de los días. Hasta que, suspendido en su sufrimiento, se viene abajo donde: “Concluye en su muerte horizontal” (Bachelard 15), y al final, fluye, lo mismo que el agua. La serenidad e inamovilidad del espejo cristalino es un recordatorio constante de muerte.

En otro sentido, el agua está también relacionada con la pureza; sobre todo el agua clara. Una tercera especulación se refiere al agua como origen de vida y de renovación. En contraste con lo anterior, quisiera hablar ahora del significado que Cirlot le da a la lluvia para vincularlo con el poema motivo de análisis. Para Cirlot la lluvia está relacionada, en un primer momento, con la fertilización. Pero hay otro supuesto que identifica al agua de lluvia como purificadora, dado que ésta cae del cielo. Avanzando en este razonamiento, el estudioso de los símbolos agrega que: “Por esa causa, [la lluvia] tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las «influencias espirituales» celestes sobre la tierra” (Cirlot 296). En consonancia con la cita anterior, el agua de lluvia se toma como un conducto mediante el cual se establece un contacto con la divinidad. Dicho lo anterior, deseo subrayar que en el poema XX el canto de la lluvia que proviene del exterior contrasta con el tono de pesadumbre de la voz que habla desde el interior de una alcoba iluminada por una luz tenue que proviene de una lámpara. Decía anteriormente que se podría pensar en la lluvia como elemento regenerador o inclusive

⁵⁷ Para Chevalier el agua tiene un poder de purificación, porque: “El agua borra toda historia, pues restablece el ser en un nuevo estado. La inmersión es comparable al entierro de Cristo: él resucita tras este descenso a las entrañas de la tierra. El agua es símbolo de regeneración : el agua bautismal conduce explícitamente a un «nuevo nacimiento»”. (56)

purificador, pues ésta trae consigo la alegría de un nuevo comienzo. Pero, regresando al poema, si se hace un alto en la descripción de la atmósfera de la alcoba, se encontrará que la lluvia no responde a ninguna de las asociaciones previamente descritas; sino que su monótono canto se vincula con el estado de intranquilidad exhibido por la voz del poema. Inclusive se percibe un tono de desasosiego que es causado por la espera de una persona amada. De manera análoga, se enfatiza al principio de este apartado el ambiente ensoñador delineado en el poema, cuya tono se distingue intimista. De aquí se infiere que los retratos identificados como cómplices de este ambiente ensoñador, edifican la configuración de un cuadro nostálgico que parece agudizarse con el sonido de la lluvia. Agregaré que el grado de intensidad de este poema contrasta con la intensidad observada en los poemas que anteriormente se analizaron, porque la tesitura del poema XX presenta un destacado punto de elevación cuando la voz poética dice: “¡Pobre corazón que aguarda ilusionado! ¿Aca-/so no es la vida un eterno esperar de algo que/nunca llega?...”, mientras que en los otros poemas no se advierte tal elevación.

Destaca, en otro orden de ideas, de entre los elementos primeramente aludidos, la presencia de un gato. Para llegar a una mejor interpretación del poema, es preciso señalar que el pueblo de Camboya, en la actualidad, asocia al gato con la lluvia. En una especie de rito éste es llevado en una jaula:

[...] en el curso de una procesión con cantos para obtener la lluvia: cada vecino riega el gato, cuyos maullidos, se dice, conmueven a Indra, dispensador del aguacero fecundante. Esto puede entenderse de distintas maneras, teniendo en cuenta el simbolismo de la lluvia. El gato está pues ligado a la sequía, la cual evoca la noción de caos primordial, de materia prima no fecundada por las aguas superiores. (Chevalier 524)

De acuerdo con la cita anterior, se deduce que la lluvia del poema y el murmullo agudo del gato han persistido paralelamente. Ambos elementos simbólicos tienen una relación inmediata con la fecundidad. Aunque, se vuelve imperioso reconocer que en el poema la lluvia sí llega a tener una función fertilizante, pero no para la tierra, sino para la evocación de eventos y personajes provenientes del pasado. De ahí el énfasis hecho por la voz poética en los retratos catalogados como cómplices.

Avanzando en el análisis, a continuación, la voz poética refiere un planteamiento sobre la disociación entre razón y sentimientos: “Hay en mi alcoba perfume de flores marchitas,/ olor a recuerdo, tristezas de amores idos./ Mi corazón espera.../ Lluve...”. En los últimos versos del poema se percibe un nivel de sensibilidad⁵⁸ que bien podría ser herencia de la escritura romántica, debido a la exaltación mostrada por el yo poético.

En segunda instancia, se pensaría que la lluvia es el agente purificador que arrastraría consigo todo indicio de mal en el corazón; sin embargo, es de lamentarse que la lluvia únicamente tenga un carácter reiterativo. El hecho de que las gotas caigan una y otra vez genera en la voz poética una sensación de desgaste, de pérdida inevitable. La vida se vislumbra como una sala de espera interminable y el sonido insistente de la lluvia produce una sensación de monotonía.

Finalizaré este apartado evidenciando el contraste creado entre la creencia que sostiene que la lluvia exhibe siempre su naturaleza fecundadora, y el papel sugestivo de la lluvia del poema “XXW. Al respecto, Bachelard dice: “Una gota de agua poderosa basta para

⁵⁸ Hay dos vertientes de la poesía romántica de acuerdo con Paolo D`Angelo en *La estética del romanticismo*. La primera se refiere a lo “Sentimental”, aspecto que de ninguna manera cae en la sensiblería. Esta tendencia en realidad se refiere a: “La capacidad de representar grandes pasiones “ (190). La segunda inclinación de la poesía romántica es denominada “fantástica” porque ésta tiene la capacidad de : “transportarnos a un mundo alejado de la cotidianidad, a la capacidad de conferir vida a invenciones grandes y libres” (190).

crear un mundo y para disolver la noche.” (Bachelard 20 -21). Con ello se entiende que el yo poético le confiere a la lluvia el poder de catalizar emociones relacionadas con el olvido, la añoranza y acaso con la idea de que a pesar de las decepciones pasadas, exista la mínima esperanza de que llegue una visita que reconforte su corazón.

XXI

A la hora crepuscular he ido a mirarme al estanque, y éste ha devuelto mi imagen desde el fondo, con una quietud hierática de misterio.

Así debe reflejarse la imagen de la amada en las pupilas del amado muerto.

Quisiera no comprender nada, nacer de nuevo; que las diversas vidas del mundo penetrasen en mi espíritu, poco a poco, deleitándose al causarme sorpresas maravillosas.

El crepúsculo tiene la belleza de lo fugaz, que pasa llevándose girones de alma: idealismos puros, pensamientos trancos como obras de arte inconclusas.

Todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y una aurora. Mi espíritu es más de la muerte, que de la vida; aspira más a dormir que a estar despierto; se inclina a la tierra donde encontrará su cama⁵⁹.

En el poema XXI se presenta una vez más uno de los símbolos más recurrentes de la poesía de Wilms Montt: el crepúsculo. La hora crepuscular domina el escenario del poema en cuestión y en adición se introduce la figura del estanque. Éste último es un símbolo destacado por sí mismo y por lo que significa al combinarse con el crepúsculo.

Para dar inicio a este análisis se hará referencia al juicio que Bachelard establece sobre las imágenes que provienen del agua. El pensador francés declara que las imágenes que tienen como base el agua carecen de la firmeza y estabilidad que caracteriza a las imágenes provenientes de la tierra. De manera semejante, las imágenes acuosas adolecen de la vitalidad que enardece la composición de las imágenes de fuego. Bachelard, asimismo, llega a condenar el abuso de metáforas o imágenes acuosas por ser el blanco de lugares comunes en la poesía. Él atribuye una naturaleza fugaz a este tipo de representaciones. Por ello,

⁵⁹ Poema XXI, tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

declara que las emociones provocadas por tales imágenes rayan en la superficialidad. No así, existen: “Ciertas formas nacidas de las aguas [que] tienen más atractivo, más insistencias, más consistencia: porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas, porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca [...] (Bachelard 37)”. Siendo este el caso, me interesa referirme a las imágenes líquidas que podrían exhibir mayor solidez. Para ilustrar mejor esta idea, en el poema XXI se habla de un estanque- espejo que refleja la figura inmóvil de la voz poética. En el análisis de dicha imagen recurriré a lo que Bachelard denomina la “Psicología del espejo”, aplicada al “espejo de las aguas”. Para ser más específica, esta teoría sostiene que puede afirmarse que el agua es una sustancia constituida por un temperamento llano, fácil de contagiar para quien se contempla en su reflejo. Las posibilidades imaginativas del espejo cristalino del estanque son infinitas. Asimismo, la indefinición de las formas y de los colores mezclados a contraluz son blanco perfecto para la imaginación idealizante. Ahora bien, la diferencia entre los espejos reales y el espejo acuoso es que: “En la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable” (Bachelard 40). Aquí cabe aclarar que la complejidad de la vida difícilmente podría apreciarse con la misma nitidez de la refracción cristalina; por lo tanto, el verdadero artífice de imágenes naturales que son susceptibles a múltiples interpretaciones, es la materia líquida y vibrante de un río o de un lago.

En el caso del poema motivo de análisis, se observa que la voz poética cataloga el reflejo que recibe de su imagen propia como inalterable. Referido a este contexto, se debe recordar que antes se había estudiado la significación del crepúsculo en dos poemas anteriores. En eso apartado se llegó a la conclusión de que el crepúsculo es una fisura en la cual se fusionan y se alejan, en circunstancias de tiempo peculiares, elementos considerados

como opuestos. Es una suerte de grieta violácea en la cual el tiempo se halla suspendido. Su cercanía con lo sagrado lo mantiene intacto. De manera que cuando se está lejos del contacto con la divinidad, la vida transcurre a través de una sucesión de hechos cronológicos lineales.

El crepúsculo, reitero, es una experiencia de contacto con el paraíso celestial. En esta especie de dimensión existe la posibilidad de recuperar, en forma de imágenes, parte del conocimiento ancestral que se ha perdido con el devenir del tiempo. El instante crepuscular, asimismo, ofrece las condiciones necesarias para la abstracción del ser. De igual forma, el crepúsculo se caracteriza por: “Esa indeterminación y ambivalencia, que lo emparenta con la situación espacial del ahorcado y lo suspendido, entre el cielo y la tierra. Respecto al crepúsculo vespertino, se identifica con Occidente (el lugar de la muerte)” (Cirlot 155). Al término del crepúsculo aparece la noche y posteriormente con el día, llegan nuevos comienzos, en la vida o en la muerte.

Al llegar a este punto, se confirma que la imagen obsequiada por la fuente, lo mismo que el crepúsculo, se asocian a la muerte. No es extraño encontrarnos con este tema en el poema “XXI”, pues a lo largo del capítulo se ha visto que la muerte forma parte del repertorio poético de Wilms Montt. Prosiguiendo con el análisis, me detendré un poco en la asimilación de los versos a continuación presentados: “Así debe reflejarse la imagen de la amada en/ las pupilas del amado muerto”. En el ejemplo anterior, se observa que se establece una analogía entre un reflejo originado en el estanque, (bajo el reflejo de la luz mortecina del crepúsculo) y la imagen de la mujer que consigue reflejarse en los ojos del amante recién extinguido. Ambas situaciones tendrán una determinada continuidad, y ésta será definida por el movimiento que sobrevenga. En el caso de la segunda figuración de la cual habla el poema, la muerte supone el primer paso del peregrinaje hacia el renacimiento.

En contraste con lo anterior, la ensoñación crepuscular permite que la voz poética tenga un grado de soltura y desapego lo suficientemente adecuado como para que ésta disfrute de un mayor entendimiento de la vida. Posiblemente la cercanía y el roce que se tiene con la muerte provoquen que la voz poética adquiera este tipo de lucidez. De modo que el interés que la voz poética manifiesta por desentrañar los misterios de la vida, acaba por alejarla del racionalismo que rige su vida cotidiana. Ella intuye que las explicaciones producto de una excesiva racionalidad son limitadas y que se necesita por fuerza de la adopción de una postura diferente ante la vida: “Quisiera no comprender nada, nacer de nuevo;/ que las diversas vidas del mundo penetrasen en/ mi espíritu, poco a poco, deleitándose al causar-/ me sorpresas maravillosas”. Hay una visible urgencia de unidad que parece gobernar la voluntad de la voz del poema. Aspecto observable no sólo a un nivel temático sino también en la estructura del poema. En ese sentido, el encabalgamiento de algunos versos crea un ritmo entrecortado y un tono de arrebató. Generándose de esta manera un efecto de desasosiego y de interminable peregrinación. De igual forma, advierto que la tonalidad del poema está determinada, en cierta forma, por el sobresalto que causan las palabras interrumpidas y también por el cambio del tono de la voz del poema. Mismo que se encuentra supeditado a la progresión de las ideas del poema. Hecha esta observación, regreso al tema de la racionalidad y sus limitaciones en lo tocante a la percepción del mundo.

Con esta intención se examinará brevemente lo que comenta Eduardo Antonio Azcuy, en *El ocultismo y la creación poética*:

El mundo visible en el que habitualmente nos movemos, es sólo un aspecto de la totalidad, la perspectiva incorrecta, o mejor dicho parcial del mundo [...] El gran secreto, es decir la causa de nuestra limitación, reside en nuestra captación parcelada. Vemos el universo a través de la estrecha ranura de los sentidos. Como dice Huxley, apoyándose en la teoría de Bergson, la función del cerebro, el sistema nervioso y los órganos sensoriales, es fundamentalmente *eliminativa*, es decir que actúan protegiendo nuestra conciencia, reduciendo nuestro conocimiento e impidiendo que la visión ensanchada de la realidad nos abrume. De esa manera nuestra inteligencia individual recibe material utilitario, cuidadosamente seleccionado, y elabora una reducida imagen de lo real que le permite limitarse y sobrevivir en un mundo de posibilidades infinitas [...] Los poetas siempre han intuido ese universo total de coexistencia y se han rebelado contra las causas que impiden al hombre su verdadera plenitud. Rimbaud afirma que “nuestra pálida razón nos oculta el infinito” [...] (57-58)

Si bien, tamizar la realidad evita caer en situaciones agobiantes, también es cierto que ello resulta hasta cierto punto contraproducente, pues de esta manera se obtiene una visión limitada del mundo. El poema condena el entendimiento ínfimo que se tiene de la vida. Por ello, no basta una sola vida para absorber y comprender la totalidad del mundo, señala la voz poética. De manera semejante, se acentúa la contemplación de las imágenes ambiguas provenientes del estanque, puesto que expandir la imaginación bajo el influjo de la luz crepuscular, abre la puerta a innumerables creaciones de naturaleza ensoñadora. En adición, en el poema sobresale la mínima capacidad de asombro que el yo poético tiene ante los acontecimientos diarios. Se pensaría que lo que se conoce o identifica como realidad únicamente causa un profundo sentimiento de insatisfacción. Asimismo, en el poema “XXI”, se detecta un deseo por trascender el espíritu a partir de la experiencia de otros seres humanos, lo cual

provoca un nivel de elevación en la intensidad del poema. Como resultado se obtiene un cambio fugaz en la textura nostálgica del poema y en el tono fatalista del mismo.

Es necesario subrayar la idea de que el crepúsculo se vislumbra como un trance que reconecta al ser con el esplendor del espíritu, a pesar de que la duración del momento crepuscular sea efímero. Igualmente, llama la atención que la poeta chilena haga uso de las palabras alma, cuando casi siempre se nombra al espíritu: “El crepúsculo tiene la belleza de lo fugaz, que/ pasa llevándose girones de alma; idealismos pu-/ ros, pensamientos trancos como obras de arte in-/ conclusas”. Al respecto conviene puntualizar que a el alma, generalmente, se le ha considerado un arquetipo cuya pasividad tiene una naturaleza femenina. En adición: “Las concepciones etnológicas e históricas del alma muestran claramente que es ante todo un contenido perteneciente al sujeto, pero también al mundo de los espíritus, a lo inconsciente. Es por ello que el alma siempre tiene en sí misma algo de terrenal y de sobrenatural” (Chevalier 81). El alma⁶⁰ posee una dualidad que le permite moverse entre dos mundos: el físico y el espiritual. De manera que la esencia terrenal del alma le permite sentir dolor y alegría. Y, por otro lado, sus propiedades incorpóreas le permiten navegar en el universo del inconsciente. El alma, elemento semi terrenal, se percibe

⁶⁰ Conviene abordar la relación entre ocultismo y romanticismo para así comprender de una manera más profunda la naturaleza utópica y excesivamente sensible del alma, tal y como se muestra en el poema. En primer lugar es pertinente mencionar qué se entiende por ocultismo. El ocultismo mostró relieves de notoriedad en el siglo XIX. Durante este periodo la magia y la ciencia atendieron menesteres distintos; pero el ocultismo se mostraba adversario de las artes mágicas. El ocultismo se define como un sistema de ideas ligadas a la magia que destaca en plena modernidad. En este tipo de pensamiento se encuentran rastros de racionalización pertenecientes a la Ilustración. Aspecto que por supuesto contrasta con los cimientos ideológicos del ocultismo, pero que, curiosamente favorecen la construcción de sus fundamentos argumentativos. En ese mismo orden de ideas, el ocultismo valora la imaginación y la reconoce como la capacidad más sublime del ser humano. Esta última declaración es el punto clave de unión entre el ocultismo y el romanticismo porque para la ideología de ambas escuelas, las imaginación es medular.

frágil. Dicha constitución repercute en la imposibilidad expresiva que el crepúsculo tiene con respecto al tiempo lineal. Tanto el alma como el crepúsculo deambulan a ratos en el mundo material. La belleza que el alma y el crepúsculo comparten es contradictoria, porque es efímera y se desvanece sin más. Llama la atención que ésta perdura a través de las imágenes que se elaboran en la memoria. Habría que decir también que la belleza y el crepúsculo permanecen en la imaginación de la memoria más allá del tiempo real. De ahí se infiere que la imaginación sea un componente irremplazable en la ensoñación poeta romántico que vive en el pasado.

En ese mismo orden de ideas, el último párrafo del poema XXI resalta por su carga emocional. Ésta se encuentra matizada por trazos de esperanza que de inmediato devuelven a la voz poética a la confusión de las penumbras: “Todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y/ una aurora. Mi espíritu es más de la muerte, que/ de la vida; aspira más a dormir que a estar despierto; se inclina a la tierra donde encontrará su/ cama”.

De la cita anterior se destaca la presencia de la aurora, imagen que, a diferencia del temperamento ambiguo del crepúsculo, se vislumbra como el ofrecimiento de la juventud eterna, porque la aurora no muere: “Marcha según su destino y ve sucederse las generaciones. Pero ahí está cada mañana, símbolo de todas las posibilidades, signo de todas las promesas” (Chevalier 153). Pensaría, siguiendo el poema, que con la llegada de un nuevo día se tendría la posibilidad de afinar el destino, pero el yo poético ha echado su suerte con anterioridad y la muerte ha resultado ser la ganadora.

Una vez más se confirma que el sueño tiene un gran atractivo para la voz poética, tal vez porque en un estado de vigilia no le es posible superar los sinsabores de la vida

cotidiana. Con todo esto, conviene hacer mención del ensayo “El modo de comunicar propio de la poesía surrealista hispanoamericana” de Teresa Lira, particularmente en la fracción alusiva a la trascendencia del surrealismo en la vida del poeta. Lira asevera al respecto que: “El surrealismo tiende puentes para comunicarse y superar la soledad del hombre. Esta comunicación se efectúa a través de imágenes propias que se caracterizan por ser luminosas, convulsivas, oníricas, maravillosas y alucinantes” (134). De acuerdo con el surrealismo, es indiscutible que el mundo onírico se percibe más gratificante que la vigilia. Aunque, se debe aclarar que la voz del poema se refiere al sueño no como un espacio creativo, sino como un estado que de prolongarse, invocaría a la muerte.

Concluyo puntualizando que en el poema “XXI” el placer de lo bello es pasajero, lo mismo que el reflejo de la imagen de un estanque y es ahí donde posiblemente radica su encanto: en la caducidad del instante y en la perpetuación que de ese momento hace la ensoñación creativa. Por otro lado, en el poema es significativo que tanto el crepúsculo como la aurora se perciben como presagios de muerte. Es decir, ambos simbolizan un nuevo comienzo; sin embargo, en esta composición poética el crepúsculo es un ritual de iniciación a la muerte.

XLIII

El hada maléfica de las aguas ha salido a recrearse sobre la superficie del mar. Es una baccante loca hecha de opalinos fuegos chinoscos y danza sobre las ondas, como la luz.

Sus cabellos larguísimos se desplegan en filamentos metálicos y ondulan al viento, quebrándose en mil colores fantásticos.

Con sus ojos profundos de esmeralda no tallada, el hada hipnotiza a los horizontes, los disminuye, los pulveriza.

Baila, baila infatigable; sus carcajadas se refugian en las rocas, produciendo más armonía que el ruido de las olas.

Las túnicas que cubren sus miembros helados con argentadas escamas, quedan sobre las ondas en dulce vaivén de resto naufrago.

Mientras la marea crece sorbida por la luna, el hada enloquecida aumenta la danza, y son ya convulsiones espasmódicas las contorsiones de su cuerpo, que se pierden en el cielo, como iluminaciones veladas.

Pasa un meteoro azotando la bóveda con su cola radiante; el hada espantada se sumerge en las profundidades del océano.

En el sitio donde desaparecieron sus larguísimos cabellos, asoma un pulpo aprisionado en sus tentáculos la enfermedad de mis espíritu, un mal extraño un extrañísimo mal de amores⁶¹. (97-98)

La figura del hada se relaciona con la magia. Específicamente se vincula con las fuerzas paranormales del ser humano, así como con los más amplios recursos de la imaginación. Deseo subrayar que sus poderes se asocian con la concesión o negación de deseos de gran envergadura. Posiblemente, el hada: “Representa los poderes del hombre de construir

⁶¹ Poema XLIII, tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

imaginariamente los proyectos que no ha podido realizar” (Chevalier 550). Por tanto, esta criatura fantástica podría tomarse como una manifestación de los deseos inconscientes.

Quiero hacer constar que la figura del hada se liga a la divinidad materna y al poder que de ella emana. Aunque también se sabe que las hadas guardan cierto parentesco con las Moiras o Parcas Griegas. No es gratuito que la palabra hada provenga de *fatum*, palabra relacionada con el destino. En ese sentido, es preciso descifrar la complejidad del poder atribuido a las hadas en su carácter de divinidad materna. En *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, Victor Toledo nombra: “La intuición, lo irracional, lo subjetivo, el caos, la locura, el delirio, el trance, la inspiración, la profecía, el misterio de la inmortalidad, la visión mítica [...]” (16), como atributos de peso en la imagen de la diosa madre⁶².

No así, observo que en el poema “XLIII”, la voz poética describe a un hada con tintes perversos⁶³: “El hada maléfica de las aguas ha salido a re-/ crearse sobre la superficie del mar. Es una ba-/ cante loca hecha de opalinos fuegos chinescos y/ danza sobre las ondas, como la luz”. En un primer momento resulta contrastante el hecho de que un hada tenga una configuración negativa; sin embargo, las cualidades de la divinidad materna que he mencionado con anterioridad, hablan de cierto desequilibrio presente en este personaje. Aspecto que en algún momento podría generar caos. Hay, en la figura femenina de la diosa,

⁶² En “¿Qué es una diosa?” de *Historia de las mujeres 1. La antigüedad*, Nicole Loraux señala que la figura de la madre o “gran madre” es, en primer momento, un arquetipo: “Una imagen interior, eternizada en la *psyché*; y un fermento de unificación [...] La Madre, las Madres: en el fondo, nada más edificante, aun cuando fueran, terribles”. (73)

⁶³ Margarita Dalton Palomo afirma en *Mujeres, Diosas y Musas: Tejedoras de la memoria* que: “La mujer no es sólo causa de guerras, es la causa de la oscuridad, del sueño, de la muerte y de todas las penurias del género humano [...] La imagen de la mujer como incapaz, pasiva, poco inteligente y con una tendencia innata a la maldad aparece en el discurso como origen y causa de muchos males, y así se apoyan y fortalecen algunas de las verdades que se establecen en el propio discurso y que se resumen en la positividad del hombre y la negatividad de la mujer”. (46)

un predominio de valores ligados a la subjetividad. En este punto cabría preguntarse si el hada del poema es mala por su condición caótica femenina, o bien por razones ligadas a conductas catalogadas como improcedentes. Posiblemente la palabra bacante pueda arrojar luz en ese sentido, puesto que ésta se utiliza para hacer alusión a una mujer licenciosa. Póngase por caso que el sustantivo era utilizado en la Roma ancestral para referirse a una mujer que participaba en celebraciones dedicadas al dios Baco. Más adelante se retomarán estas ideas para relacionarlas con el poema en cuestión.

En preciso considerar ahora que el hada a la que se hace referencia en el poema goza del poder que ejerce sobre ciertos elementos naturales, uno de ellos es el mar. Empero, antes de ahondar en el tema de las aguas, trataré de aproximarme un poco más al origen de las hadas. Así, por ejemplo, Chevalier revela que:

Para comprender mejor el simbolismo de las hadas, es preciso, más allá de las Parcas y las Moiras, remontarse a las *Keres*, divinidades infernales de la mitología griega, especie de Walkyrias que se apoderan de los agonizantes sobre el campo de batalla, pero que según la *Iliada*, parecen también determinar la suerte, el destino del héroe, al cual se aparecen ofreciéndole una elección, de la que dependerá el resultado benéfico o maléfico de su viaje. (550-551)

Chevalier, de igual manera, expresa que estos seres mágicos eran en un principio producto de la tierra, pero que con el tiempo han ido escalando las entrañas de la misma para paulatinamente alcanzar espacios terrestres en el reino vegetal y acuático. De tal suerte que la cercanía de las hadas con los arroyos y los ríos no es sorprendente. El hada se asocia a la dimensión sobrenatural porque el tiempo de su existencia no responde a las mismas leyes que gobiernan la vida de los seres humanos. La muerte es parte del destino humano, mientras

que las hadas se alimentan de la eternidad. Son ellas las que en algún momento tienen el poder de decidir indirectamente sobre la suerte de los hombres.

Regresando al poema, el hada maléfica que describe la voz poética habita en la profundidad de las aguas marinas. Se destaca el hecho de que para Bachelard, el mar entra en la categoría de las llamadas aguas maternas. La profundidad de su canto marino ha sosegado desde siempre a los hombres. Por esta razón el susurro del mar se identifica con el arrullo materno. El amor al mar⁶⁴, lo mismo que el amor a la madre, se define no por las características inherentes al mar; sino por las alusiones inconscientes que nos ligan a él. Sus olas son los abrazos de una madre. La oscilación tranquila de sus aguas se asemeja a las caricias que la madre concede a sus hijos. El agua es la leche materna, alimento del cuerpo y del alma. Por añadidura y evocando el carácter pasional de la divinidad materna, se observa la correspondencia entre el carácter del hada maléfica y la bravura del mar. Se advierte que la agitación creada a su alrededor tiene la esencia del fuego. Agua y fuego son elementos contrarios y aun así, estos se corresponden, porque tanto el fuego como el agua son elementos purificadores. No obstante, vale la pena apuntar que: “El aspecto destructor del fuego comporta también evidentemente un aspecto negativo y el dominio de este fuego es también una función diabólica” (Chevalier 512). Estas últimas líneas concuerdan con la personalidad maligna del hada con ojos de esmeralda, porque: “Con sus ojos profundos de esmeralda no/ tallada, el hada hipnotiza a los horizontes, los dis-/ minuye, los pulveriza”. Los ojos verdes son un agente de destrucción de las hadas. En la tradición hermética se dice

⁶⁴ El mar equivale al «océano inferior». Sus aguas no son estáticas. Se dice que el mar es el intermediario entre la vida y la muerte, porque: “Es la fuente de la vida y el final de la misma. ‘Volver al mar’ es como ‘retornar a la madre’, morir. (Cirlot 305)

que durante la caída de Lucifer, se llegó a desprender de su frente una esmeralda. Esto quiere decir que el origen de la esmeralda es infernal.

Del mismo modo, es oportuno advertir la ambivalencia del simbolismo de la esmeralda, pues a pesar de su origen maléfico, también se reconoce el poder de la piedra como poderoso talismán. En el poema “XLIII” los ojos del hada cumplen un doble cometido: seducir y destruir. Para cumplir con ese propósito, el hada inicia un ritual a través de la danza: “Baila, baila infatigable; sus carcajadas se re-/ fugian en las rocas, produciendo más armonía que/ el ruido de las olas”. Sobre este tema, Eduardo Cirlot manifiesta que, desde tiempos ancestrales, la danza ha sido considerada un tipo de magia que da pie a la transformación de quien la práctica. Por otro lado: “El prototipo de la danza cósmica es el *tandava* de Shiva-nataraja. Inscrita en un círculo de llamas, esta danza simboliza a la vez creación, el apaciguamiento, o la conservación y la destrucción o la reintegración [...]” (Chevalier 397). Se destaca el hecho de que la citada criatura mágica esté hecha de fuego. Su danza es un ritual cuyo fin es, sin duda, la destrucción. El alcance de su poder es, según se observa, mayor al del mar. El hada se despoja de sus ropas como parte del estado de éxtasis al que ha accedido a través de la danza y el mar responde de una manera similar, porque a medida que se intensifica la danza, la marea crece frenéticamente. El cielo y la luna también participan del rito.

Bajo la influencia de la danza, todos estos elementos naturales exhiben una actitud similar. Ahora es oportuno ahondar en el temperamento del coloso marino. Jules Michelet en *El mar*:

Mucho antes de vislumbrarse el mar, se oye y se adivina el temible elemento. Primero un rumor lejano, sordo y uniforme. Poco a poco cesan todos los ruidos dominados por aquél. No tarda en notarse la solemne alternativa, la vuelta invariable de la misma nota, fuerte y profunda, que corre más y más, y brama. Es menos regular que la oscilación del péndulo que nos señala las horas de nuestra existencia: empero aquí el balancín no tiene la monotonía de las cosas mecánicas; se siente, créese sentir la vibrante entonación de la vida. En efecto; al subir la marea, cuando la ola se empina sobre la ola, inmensa, eléctrica, júntase al tempestuoso mugido de las aguas la estrepitosa algazara de las conchas y de los mil seres diversos que consigo arrastra. (6)

La descripción que Michelet hace del mar matiza la idea que comúnmente se tiene de él. En líneas anteriores se había comparado al mar con la figura materna; sin embargo Michelet muestra el lado violento de las aguas oceánicas. El mar responde al llamado de su naturaleza y sin más eleva sus olas. Su bramido despiadado contrasta con la dulzura de sus aguas reposadas. Es curioso que el mar de Michelet y el hada del poema de Wilms Montt muestran su ambigüedad a partir de la danza.

Hay una constante vaivén entre el murmullo calmo y solícito de las olas que en ocasiones se tornan explosivas e impredecibles. De manera análoga, el hada con su poder de divinidad femenina crea y destruye sin distingo. Mientras tanto, la luna funciona como intermediaria entre los asuntos del cielo y de la tierra. En el caso específico de la danza del hada, siguiendo el poema, se sabe que la luz del cielo y de la luna se han integrado a la escenografía del ritual.

Más adelante, el baile del hada se interrumpe a causa de un meteoro que, súbitamente, ha asaltado la escena. El hada ha huido, despavorida, y se ha refugiado en el fondo del mar. A continuación aparece un pulpo justo en el lugar en el que desapareció el hada. La voz poética señala que los tentáculos del animal marino resguardan con celo el mal de amores que la aqueja. Para un mejor entendimiento de la idea anterior, es pertinente mencionar que el pulpo: “Es una representación significativa de los monstruos que simbolizan habitualmente a los espíritus infernales, e incluso el propio infierno” (Chevalier 859), aunque por otro lado, el pulpo es un símbolo de vitalidad. Por ello, se podría inferir que el pulpo al ser un personaje infernal que habita los mares, es de igual forma un perpetuador del sufrimiento.

En otro orden de ideas, las aguas marinas de este poema se vislumbran como cómplices del hada maléfica. Este personaje mágico parece dominar los elementos naturales que atestiguan y participan en su ritual.

Prosiguiendo con el análisis, en líneas anteriores se había hecho énfasis en la palabra bacante, señalando que el origen de la misma tiene relación con el dios Baco. Habría que explicar también que los movimientos espasmódicos que las mujeres realizaban en los bacanales pueden entenderse como una especie de ritual que provoca el alejamiento del yo, permitiéndose así la entrada de una entidad extraña a nivel espiritual. Hablo aquí de lo que comúnmente se llama posesión. En otro sentido, las bacantes: “Simbolizan la embriaguez de amar, el deseo de ser penetradas por el dios del amor” (Chevalier 169), y por su locura contagiosa.

Para finalizar, señalaré que el lenguaje utilizado en el poema “XLIII” presenta una carga simbólica significativa que contribuye con la composición del sentido y significado

general del texto. De igual forma, se observa que resalta el tono delirante del poema y el tratamiento dramático que se le da al mismo. Por otro lado, apelando al “simbolismo de los sonidos”⁶⁵ el predominio de vocales como la “a”, denota claridad y además apela a: “Lo grande y poderoso”, según señala Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (137). Aspecto que se complementa con la esencia delirante de los versos.

⁶⁵ Wolfgang Kayser señala en *Interpretación y análisis de la obra literaria* que Platón establecía relaciones entre los distintos sonidos de las vocales. Sin embargo, fueron los poetas románticos y posrománticos los que definieron propiedades cromáticas en las vocales. De ahí que el color negro se asocie a la “a”; el blanco a la “e”; el rojo a la “i”, el verde a la “u” y el azul a la “o”. (137)

“Escuchar la tempestad con el alma en tensión, es, a la vez —o por turnos
comulgar, con el Honor y la Cólera, con un universo desenfrenado”
Gaston Bachelard

“Y le dije: Hasta aquí llegarás, no más allá;
Aquí se romperá el orgullo de tus olas.”
Job 38

V

Racha de viento helado apagó la lámpara; temblaron las puertas, se abombaron las cortinas; y en el cielo cruzó el relámpago con ruido de torrente.

Con deleite aguardo a la hermana de mi espíritu que viene a desolar la tierra.

¡Tempestad! Pondré mi cabeza descubierta bajo la furia de tus rayos, y me entregaré maravillada al ritmo de tus truenos.

¡Tempestad! Quiero ahogar en tu furor la soberbia del mío⁶⁶.

El viento que adquiere tintes de tempestad en el poema “V”, es lo que Bachelard denomina viento violento. Asimismo, la tempestad, que está por provenir del cielo, es tomada como una manifestación del poderío divino. Es un acto natural acontecido desde la furia y se manifiesta sin que exista una causa u objetivo previo. El aire violento, de igual manera, habla de un arrebató de cólera dominado por la obstinación y la agudeza de un aparente sinsentido.

⁶⁶ Poema V tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

En el presente poema se percibe que la presencia de la tormenta altera la esencia de los objetos de la habitación. La aparición del viento helado es además de violenta, inesperada. Es de acentuarse que son los objetos inanimados los que se rinden ante la majestuosidad de Thor; (siguiendo la mitología de los países nórdicos o de Zeus, de acuerdo con la mitología griega) sin embargo la voz poética lejos de sentir temor, se siente cautivada. El estruendo causado por el relámpago es la anunciación del caos, pero ésta no se atestigua mediante la mirada, pues: “En la ensoñación de las tempestad, no es el ojo el que da las imágenes, es el *oído asombrado*. Se participa directamente en el drama del aire violento. Sin duda, los espectáculos de la tierra vendrán a alimentar este horror sonoro” (Bachelard 281). La tempestad, reitero, simboliza la temida supremacía de un Dios que todo lo ve, todo lo sabe y todo lo escucha. Por así decirlo, la tempestad es: “Una manifestación de la cólera divina y a veces un castigo” (Chevalier 983).

Con esto en mente, el poema “V” introduce una voz poética que espera con ansia la llegada de la tempestad a la que considera: “la hermana de [su] espí-/ritu”. A partir del ejemplo anterior, se entiende que el espíritu de la voz poética tiene características similares a la tormenta: un poder creador a través de la destrucción. Al respecto, vale la pena señalar que el espíritu es conocido también como aliento. Para ilustrar mejor, el aliento es un símbolo relacionado con la génesis de la vida. Dicho símbolo puede mostrar variaciones de cultura a cultura. También se ha creído que el aliento posee cualidades mágicas. Puedo agregar que en la tradición hebrea el aliento recibe el nombre de *ruah*. Se piensa que Yavéh (Dios) hace uso de su potencia creadora cuando expulsa a *ruah* de su nariz. Así: “El soplo y la palabra se prestan mutua insistencia, sosteniendo el uno la emisión de la otra. La *ruah* de Yahvé es el aliento que surge de su boca, creando y manteniendo la vida” (Chevalier 77). Regresando al

poema, el espíritu o aliento sostiene una relación de hermandad con la tempestad porque ambos pertenecen al elemento aire.

Aunque, bien vale la pena decir que existen diferencias sustanciales entre el espíritu y la tempestad. Se sabe que tanto la tempestad como el espíritu son creados por Yavéh. La función del espíritu es mantener viva la carne hasta que llegue el momento de regresar a la tierra en forma de polvo. La tempestad, por otro lado, también tiene un carácter divino, pero éste es al mismo tiempo punitivo. Véase cómo se expresa tal ira en las *Sagradas Escrituras*, particularmente en Job 38:

¿Quién encerró al mar entre puertas
cuando nació, pujante del seno materno,
cuando le puse una nube por vestido
y le di un nublado por pañales, cuando fijé sus confines
y le coloqué puertas y cerrojos?
y le dije: Hasta aquí llegarás, no más allá;
aquí se romperá el orgullo de tus olas.
¿Has mandado en tu vida a la mañana?
¿Has asignado su puesto a la aurora
para que agarre la tierra por los bordes
y sacuda de ella a los malvados?
Ella se transforma en barro sellado
se tiñe como un vestido;
arrebata a los perversos la luz,
y rompe el brazo que se alzaba.
¿Has penetrado hasta las fuentes del mar,
y has circulado por el fondo del abismo?
¿Te han mostrado las puertas de la muerte,
y has descubierto las puertas de la sombra?⁶⁷ (983)

El ejemplo anterior ilustra cómo Yahvéh profiere a los hombres incautos un mensaje de recriminación que de igual forma puede entenderse como una advertencia, porque cualquiera que ose imitar el poder de Dios recibirá un castigo ejemplar. Esta idea coincide con las siguientes versos de Wilms Montt: “¡Tempestad! Pondré mi cabeza descubierta ba-

⁶⁷ Fragmento tomado del *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier.

/jo la furia de tus rayos, y me entregaré maravilla-/ da al ritmo de tus truenos. / ¡Tempestad!
Quiero ahogar en tu furor la so-/ berbia del mío.”

Hágase notar que en un primer momento, el espíritu de la voz poética trató de referirse a la tempestad como si fuera un igual. Aunque, es preciso mostrar que posteriormente se produce un cambio y la relación adquiere un matiz diferente. Como consecuencia el yo poético adopta una actitud de humildad. Tal recogimiento es apreciado en dos aspectos. El primero cuando la voz habla de descubrirse la cabeza en plena tempestad y se “entrega” dócilmente. Habrá de tomarse en cuenta que la cabeza, de acuerdo con las manifestaciones artísticas del arte medieval, encarna la mente y la vida del espíritu. Por esta razón, en el poema, el hecho de mostrar la cabeza desnuda representa un tributo, una entrega total porque la cabeza es la sede del espíritu. Adviértase que el resto del cuerpo es irrelevante en términos de pureza divina. La siguiente exhibición de humildad se distingue cuando la voz poética acepta su soberbia y acto seguido decide “ahogarla” a manos de la tempestad. Aclararé que aunque el elemento que predomina en la tempestad es el aire, sobresale el hecho de que el verbo utilizado por el yo poético sea “ahogar”, lo cual inexorablemente nos lleva a pensar en un segundo elemento: agua. En análisis de poemas anteriores se ha hecho referencia al agua, y por ello se sabe que ésta tiene distintos significados, mismos que dependen del contexto que los enmarca. Es el caso de este poema que el agua se vislumbra como un agente purificador. Incluso se podría inferir que se trata de una ceremonia de bautizo, puesto que en ella se renuncia a la condición pecadora, y a través de la muerte se purifica se y regenera el espíritu.

La voz del poema “V” se observa expectante con respecto el castigo divino que está por traer la tempestad. En este, como en otros poema de Wilms Montt, se sigue

recurriendo al encabalgamiento. En ese sentido, resulta significativa el entre cortado que se hace de las palabras “espí-ritu” y “so-berbia”, porque de esta manera se percibe primero el quebrantamiento y luego el sometimiento del espíritu que en un acto de humildad decide mostrar su vulnerabilidad. De igual manera, se observa que la voz del poema poco a poco va elevando su entonación, pues en un primer momento ésta describe el escenario del poema. Deseo, en este contexto, subrayar la importancia que el sonido de la letra “r” tiene en palabras como “racha” de “relámpago” y “torrente”, porque a partir de la intensificación del dicho sonido se lanza una advertencia sobre el revuelo que está por llegar. Posteriormente, en los versos 5 y 6 hay un descenso de la entonación. No así, a partir del verso 7 el poema deja ver un aumento de la intensidad del mismo. Lo anterior se acentúa claramente con el uso de los signos de admiración.

Como comentario final preciso señalar que el segundo signo de humildad de la voz poética se ubica en los dos últimos versos del poema: “¡Tempestad! Quiero ahogar en tu furor la so-/berbia del mío”. Al relacionar el contenido de Job 38 con el ejemplo antes citado, la tempestad se vislumbra como una manifestación divina que busca aleccionar a quien ose pecar de arrogancia. Debe considerarse que la voz poética es consciente de su mal proceder y de la tempestad interna que ha gobernado su espíritu. Éste es el motivo por el que ella decide “entregarse” al acto purificador de la tormenta.

POÉTICA DEL ESPACIO

“La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza.
Es solidaria de la montaña y de las aguas que labran la tierra.
Esa gran planta pétrea que es la casa crecería mal si no tuviese
en su base el gua de los subterráneos.
Así van los sueños en su grandeza sin límites.”
Gaston Bachelard

VIII

No tienes, alma, jardín. He pasado pálida de sufrimiento por entre tus flores, y ellas no tuvieron para mí una lágrima.

Continuaron erguidas, plenas de sol, flirteando con el aire; y las palmeras, en su actitud hierática, siguieron batiéndose como brazos lánguidos en momentos de amor.

El césped, donde rodaron mis desesperaciones, no perdió su calma de terciopelo.

No tienes, alma, jardín. Me has visto desmayar de dolor y tus pájaros entonaron el más alegre de sus gorjeos y unieron sus piquitos embriagados de pasión.

No tienes, alma, jardín⁶⁸ ... (23)

A un nivel simbólico, el jardín⁶⁹, al ser un espacio rodeado y estructurado, está relacionado con la conciencia; mientras que la jungla, por ejemplo, se asocia con el inconsciente, el cual es ingobernable debido a su condición salvaje. Es importante indicar que el jardín representa el edén de la tierra: “Del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisíacas” (Chevalier 603). Como se

⁶⁸ Poema VIII tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

⁶⁹ Adrian Von Buttlar expone en *Jardines del clasicismo y el romanticismo: el jardín paisajista* que: “Un jardín es siempre una imagen ideal del mundo y, al mismo tiempo, una reconstrucción del primer jardín: el paraíso terrenal. Pero la imagen del paraíso cambió con el transcurso de la historia, incorporó en sí experiencias diversas y sucesivas definiciones de la naturaleza humana en sus aspectos internos y externos y fue adquiriendo a cada momento una validez nueva en cuanto modelo de un orden global de la creación” (9)

señala en la cita anterior, el jardín es un sitio limitado en extensión pero no lo es en relación a su carga simbólica y a la relación que guarda con el cosmos. El jardín, precisaré, causa un efecto de plenitud debido a sus características paradisiacas. En sus dominios se respira un aire rebotante de eternidad. Se vive lo que Bachelard denomina “La inmensidad íntima”. Es el espacio ideal para el florecimiento del ser en momentos de soledad. Espacio en el que opera el proceso de recuperación de la intimidad que en el trajín del día a día se ve afectada. El jardín simboliza para el individuo el espacio físico y temporal en el que tiene la oportunidad de abandonarse placenteramente y de establecer contacto con la inmensidad a través de la ensoñación. “La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil” (236), asegura Bachelard. El alma se expande cuando a través de la imaginación logra crear mundos alternos a la realidad vivida. Podría suponerse entonces que, el jardín es una incubadora de sensaciones e impresiones que surgen en la inmensidad del cosmos.

Particularmente, en el poema “VIII” de Wilms Mont se observa el recurso de la personificación de un jardín. Bajo esta perspectiva se habla de la actitud inconvencible del jardín cuando se dice: “No tienes alma, jardín”. De modo similar, se advierte que el tono del poema se mueve entre el reclamo y la desesperación de una voz que se encuentra sumida en un trance doloroso. Así, contrario a lo que se ha descrito sobre las atribuciones paradisiacas del jardín, se muestra una voz poética que obnubilada por su sufrimiento carece de la capacidad de ver más allá de su interior. Se esperaba que el terreno verdoso pudiera amortiguar el desánimo del yo poético; pero la voz no consigue liberarse del estado de desánimo que la aqueja. Véase el siguiente ejemplo: “El césped, donde rodaron mis desesperaciones, no perdió su calma de terciopelo”. Cabe resaltar que el dolor de la voz poética contrasta con la armonía de los elementos presentes en el micro universo arbóreo.

Existe, por lo tanto, un punto de contraste entre la aparente indiferencia mostrada por el jardín y el abatimiento de la voz del poema: “Me has visto desmayar de dolor y tus pájaros entonaron el más alegre de sus gorjeos y unieron sus piquitos embriagados de pasión”. Hago notar que los pájaros hacen referencia a la espiritualidad y al amor. Ejemplifico la idea anterior mencionado que en los cuentos de hadas aparecen pájaros que representan los anhelos concernientes al amor. En ese mismo orden de ideas, en los cuentos de hadas se cree que dos pájaros cantando felizmente podrían ser una pareja enamorada que se ha convertido en ave. Sin embargo, en el poema “VIII” el talante amoroso de los pájaros del poema no se conmueve ante trance de tristeza⁷⁰ por el que atraviesa la voz poética.

Cabe destacar el poema “VIII” se muestra ensombrecido debido a la carga emotiva transmitida por la voz poética. Voz que conserva un tono de desolación a lo largo del poema. Por otro lado, sobresale el hecho de que, a diferencia de los otros poemas de esta selección, el poema VIII no presente abundantes encabalgamientos. Por ello, el ritmo de este poema discurre de una manera natural y tal fluidez se empata con la manera en la que el yo poético deja brotar su tristeza.

En resumen, el jardín podría apreciarse como un recinto perfecto para la expansión del alma ensoñadora. La paz del jardín es inquebrantable. Lo mismo que la solemnidad de los movimientos de sus plantas y flores. Sería, insisto, ideal para la expansión de algún ser deseoso de admirar la grandeza de este paraíso terrenal. Sin embargo, la voz atormentada del poema no lo percibe así. Y en consecuencia, la personificación que el yo poético hace del jardín, lo estructura como un ser hierático e imperturbable.

⁷⁰ En relación a la percepción que se tenía del jardín en el romanticismo, es pertinente señalar que se: “El acendrado sentimiento subjetivo del Romanticismo rebasó poco a poco los límites del jardín hasta revestir los paisajes reales con valores históricos y emocionales”. (Von Buttlar 19)

Habré de mencionar también que el ensimismamiento experimentado por el yo poético le impide disfrutar de la grandeza de la naturaleza. Dentro de este contexto, es oportuno aludir a la dimensión romántica que se señala sobre la concordancia entre el hombre y la naturaleza, por ello es necesario tomar en consideración que la naturaleza, tal y como lo explica Susanne Ziese en *Elogio de la naturaleza*:

Aparece como sujeto en la descripción, lo que indica una cierta estimación. Esta observación se explica cuando se toma en consideración el desarrollo científico de la época. Además de los inicios de la industria aparecen nuevos conceptos en las ciencias naturales. Destaca el mecanicismo, un concepto que trata de explicar la evolución del mundo a base de procesos mecánicos, así que la naturaleza se vuelve más autónoma y se disuelve ‘la unidad de la naturaleza y del espíritu’. Quiere decir que en el progreso científico la naturaleza se convierte cada vez más en un objeto lo que provoca la postura opuesta por parte de los románticos como la presenta Novalis.” (3)

Se entiende aquí que el jardín,⁷¹ al formar parte de la naturaleza recibe el tratamiento de un sujeto y que, acorde con el pensamiento romántico, el espacio edénico terrenal deja de ser un objeto para tomarse al nivel de otro ser; esto es, de un igual. Con lo anterior quiero decir que la voz poética expresa su sentir al jardín-sujeto en un tono predominantemente subjetivo y en su discurso da rienda suelta a una serie de reclamaciones a un ser (jardín) que se muestra indolente.

⁷¹ Bachelard relaciona los “jardines soñados” con imágenes interiores. A propósito del tema, Claude Eveno y Gilles Clément plantean el ejemplo de *Del otro lado del espejo* en *El jardín planetario*: “Los mundo del otro lado del espejo que descubrió Alicia al principio de su extraño viaje, jardines donde evidentemente las flores hablan y donde los canteros parecen tableros de ajedrez. Pero estos últimos se confunden casi siempre con los ‘jardines escritos’, maravillosos sustentos de todas las derivas de la imaginación” (14)

XXIII

La alcoba está quieta.

El duerme.

Mi alma y el alma de las cosas están suspensas
cuidando su sueño.

Sobre la tibia cama, confundiéndose con el raso
del plumón, su cuerpo transparente se halla ten-
dido.

Dos pétalos de una gigantesca violeta son sus
párpados; y su cabello, en la albura de la almo-
hada, finge un corazón de terciopelo azul.

¡Amor, gloria, felicidad...!

Venís a estrellaros sobre esa figura inmóvil co-
mo la luz sobre el prisma y humildemente os fun-
dís en luces de colores magníficos, decorando su
imagen con una vestidura de dios.

Anuarí, bello espíritu de bondad. Todo sigue
quieto: el tiempo ha retenido su resuello para no
despertar al ensueño, que se ha dormido en mi
alcoba; y yo, extática, he sujetado mi corazón he-
rido, mi corazón enfermo de un extraño mal⁷². (55)

Gaston Bachelard visualiza la casa⁷³ como un importante receptáculo de imágenes. En ella convive un constante mezcla de tiempos. De manera que, los recuerdos y las sensaciones que los acompañan tienen, dependiendo del espacio ocupado, un significado particular. En cada rincón de la casa se percibe un entorno onírico que en algún momento ha representado o podría representar un lugar de resguardo. Las imágenes creadas por el soñador están a salvo en el micro cosmos concebido a partir de la casa. En otras palabras, Bachelard revela: “La

⁷² Poema XXIII tomado de *Inquietudes Sentimentales* (1922) de Teresa Wilms Montt.

⁷³ Sobre la casa, Gaston Bachelard expresa en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*: “El mundo real se desdibuja de golpe cuando uno va a vivir en la casa del recuerdo. ¿Qué pueden valer esas casas de la calle cuando se evoca la casa natal, la casa de intimidad absoluta, la casa en la que se ha adquirido el sentido de la intimidad? Esa casa está lejos, está perdida, no la habitamos más, estamos, ¡ay! Seguros de no volver a habitarla nunca más. Es entonces más que un recuerdo. Es una casa de sueños, muestra casa onírica”. (113)

casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano” (39). Después del vientre materno, el ser humano es cobijado por los muros de su hogar. Lo mismo durante la actividad onírica que en la vigilia. Si el jardín nos brinda una visión terrenal del edén, la casa es en cierta forma un “paraíso material” que fortalece al ser. Desde este punto de vista, la casa⁷⁴ se asocia a lo femenino. En específico a la maternidad por ser un albergue cálido y reconfortante. Cada uno de los cuartos de la casa se ligan a diferentes condiciones del alma. Por lo tanto, tenemos que la habitación es el:

Símbolo de la individualidad, del pensamiento personal. Las ventanas simbolizan la posibilidad de entender, de transmitir a lo exterior y lejano. También la comunicación, de cualquier especie. Por ello la habitación cerrada, carente de ventanas, puede simbolizar la virginidad según Frazer, o también la incomunicación de otro carácter. (Cirlot 241)

Mediante el estudio de la casa se consigue develar aspectos ocultos del inconsciente. Los hallazgos son de orden individual o que atañen a la relación con el otro. Cabe señalar que la habitación protege la intimidad del sujeto y lo envuelve en un halo de ensoñación. Pongo por caso que en el poema “XXIII”, la voz poética cuenta cómo desde la intimidad de la

⁷⁴ Bachelard señala que la casa es un lugar que generalmente representa seguridad para el individuo. Sin embargo, es importante aludir al carácter privado de la casa. Al respecto, Blas Sánchez Dueñas explica en *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX* que: “Las mujeres y su espacio privado o la privacidad, con todo lo que en ello se aglutina, permanecen al margen de la opinión pública que sólo accede al conocimiento de todo aquello que discurre por los canales de lo privado cuando las afectadas o los interesados quieren que trascienda, aunque en la mayor parte de las veces los pensamientos, las ideas o la zona de intimidad más personal de las mujeres se evaporan por entre las paredes que acotan el espacio de lo privado. Esta realidad ha marcado de forma determinante las funciones y proyecciones femeninas de tal manera que apenas unas cuantas mujeres ha podido acceder a la esfera de lo público, pero no como grupo sino como seres individuales y, en el mejor de los casos, de forma transgresora y adelantada a su tiempo [...]” (91).

habitación, observa al ser amado mientras éste duerme plácidamente. El tiempo se halla suspendido y reina un estado de absoluta ensoñación. El mundo de afuera parece caminar a un ritmo distinto; sin embargo, en la alcoba sólo importa el instante de contemplación y arrobamiento del alma enamorada: “La alcoba está quieta/ El duerme./ Mi alma y el alma de las cosas están suspensas/ cuidando su sueño./ Sobre la tibia cama, confundiendo con el raso/ del plumón, su cuerpo transparente se halla ten-/dido”. Los versos anteriores esbozan una imagen que representa el ideal amoroso de la amante romántico que, vigilante, contempla el sueño de su amado. En lo concerniente a la figura del amante romántico, es pertinente hacer un breve recorrido histórico para precisar algunos datos significativos.

Empezaré por comentar que dentro de las corrientes estéticas que enmarcan la historia de la literatura y las artes, es necesario aclarar que en la antigüedad clásica, el renacimiento, el neoclasicismo y los movimientos de índole realista tienen una naturaleza racional. En contraste, tanto la Edad Media como el Barroco, el Romanticismo y las Vanguardias se vislumbran como manifestaciones expresamente irracionales. Refiriéndome al Romanticismo, en *La herida oculta: del amor y la poesía: una lectura del poema “Carta de creencia de Octavio Paz*, Gustavo Solórzano Alfaro asegura que: “El romántico aspira, por castidad, a alcanzar la figura de su amada” (60). En ese sentido y volviendo al poema, el tiempo se muestra en contra, ya sea por el acecho constante de la muerte o por la terminación del lapso de ensoñación. Se aprecia que el instante es sagrado a los ojos de la voz esencialmente romántica del poema XXIII. Se distingue, asimismo, la descripción frágil de la persona amada: “su cuerpo transparente se halla tendido”. La transparencia a la que se alude en la cita anterior hace pensar en un yo poético romántico que desea llegar al punto máximo de amor mediante la exaltación de la figura traslúcida del ser- objeto de su obsesión. La

alcoba es una suerte de santuario en el cual se idolatra el instante de consagración al amor *per se*. La apariencia “transparente” de la escena obliga a pensar en el carácter ambiguo de la imagen, pues ésta se mueve entre lo fantasmal y lo immaculado.

En apariencia no existiría algún aspecto que pudiera turbar la felicidad vivida en la habitación de la voz poética. Inclusive, más adelante se observa que los versos que siguen a la descripción del cuerpo del ser amado, lo instalan en una posición de un semi dios. Dicha devoción coloca al amante en una posición de superioridad con respecto a la voz poética. Habrá de recordarse que para el espíritu romántico resguarda el sueño del amante es un acto que abre las puertas de lo sagrado. Entiéndase que la alcoba resguarda a los amantes en la intimidad del ensueño. De ahí, insisto, la importancia del instante que posteriormente se convertirá en recuerdo del acto amoroso.

Hablaré ahora de la modulación de la voz del poema, la cual sigue un vaivén cadencioso y sensual cuando describe la habitación. La voz es en absoluto visual y es, asimismo, una suerte de cámara fotográfica que registra cada instante y ángulo del ser amado. De igual forma, el yo poético recurre a una serie de metáforas para hacer referencia al ser adorado: “Dos pétalos de una gigantesca violeta son sus/ párpados; y su cabello, en la albura de la almo-/ hada, finge un corazón de terciopelo azul.”. El color violeta de los párpados del amante se identifica con lo sagrado; mientras que el color azul se vincula al ámbito de la divinidad y a la promesa de fidelidad. Como consecuencia, si se junta el violeta con el azul, el significado obtenido se liga a la imagen de algo sagrado, cuya esencia poco tiene que ver con el mundo terrenal. Por lo tanto, a partir de la descripción que la voz poética hace de su amante, se puede entender que éste se percibe inalcanzable.

En el curso de este análisis, en el final del poema se esboza un aura de fatalidad que rodea la habitación de los amantes. Es interesante advertir cómo la voz poética confiesa el dolor que aqueja a su corazón: “Todo sigue/ quieto: el tiempo ha retenido su resuello para no/ despertar al ensueño,/ que se ha dormido en mi/ alcoba; y yo, extática, he sujetado mi corazón he-/ rido, mi corazón enfermo de un extraño mal.” Se ve así que el ideal romántico alcanza su clímax, por ende toda posibilidad de felicidad se ha esfumado. Situación que, al parecer, es insalvable, porque: “El amor [es] panacea y pecado, entrada y salida del mundo. El amor no se llega nunca a consumir. En su naturaleza reside su desgracia: todo amor está condenado a su incompletud porque el ser humano es en sí mismo incompleto” (Solórzano 64). Nótese que el poema “XXIII” sugiere que la buena fortuna no puede ser alcanzada en este mundo. Se vive, entonces en un estado de constante búsqueda, sin que en verdad se llegue a conseguir la certidumbre de una pizca de felicidad terrenal.

Por último, agregaré que la sensación de bienestar creada en el ambiente ensoñador de la habitación se observa vulnerable, puesto que el yo poético se encuentra paralizado y malherido del corazón. Es de destacarse que la idea del “mal de amores” y el amor mal logrado, temáticas presentes en este poema, son elementos constantes de la poética de Wilms Montt. Dichas preocupaciones, reitero, forman parte de la exploración espiritual⁷⁵ que la

⁷⁵ En *Estéticas y marcas identitarias*, Ana María Baeza C. comenta en “El diario de Teresa Wilms Montt. Genealogía de un cuerpo tras la máscara del espiritualismo de vanguardia” presenta algunos ejemplos del diario de Teresa Wilms Montt que data del año 1915. Llama la atención uno de los fragmentos citados por Baeza la perspectiva objetiva de Teresa sobre la concepción que tiene de sí misma: “Yo soy idealista..., romántica, fantástica, sin serlo...Hay ropajes con que se disfraza el corazón; las vendas cubren llagas, por purulentas y sucias que sean...Hay dos seres en mí, eso sólo yo lo sé...Para vivir en este mundo conviene mostrar sólo el que me conocen. Estoy joven; sé que en el fondo de la copa que nos brinda la juventud está el veneno...Pero así y todo me la tomo porque sí; porque emborracha y hace correr el tiempo... (Wilms *diario* 60)”. Al analizar esta cita Baeza afirma que el espacio vinculado con la creación a partir de la imaginación es designado para la mujer y que al hombre se le confieren tareas de naturaleza “pragmática” y material. Baeza explica que tal división está relacionada con el espiritualismo de vanguardia, y emite una crítica al respecto: “La caracterización de lo femenino como vocación privilegiada para la espiritualidad, lejos de oponerse al legado del positivismo constituye una idea ordenadora del sistema que propone [...] Si bien existe una corriente

autora realiza a partir de sus poemas. Aquí me parece pertinente comentar que si bien dicho viaje espiritual puede, en algún momento, asociarse a un modo de expresión propio del romanticismo, es fundamental aclarar que una etiquetación de la autora como propiamente romántica podría resultar un tanto riesgosa⁷⁶. Siguiendo la misma idea, es conveniente, de acuerdo con Albert Béguin en *El Alma Romántica y el Sueño*, identificar rasgos que argumenten la existencia de una tendencia romántica en cierto autor. En este caso, Béguin se refiere puntualmente al poeta con vena romántica como:

Una tendencia a las grandes síntesis, aunque acompañada del gusto de las personalidades originales y de las aventuras espirituales únicas [...]. [Rechazo a] toda composición puramente arquitectónica o exclusivamente discursiva, [buscándose] en cambio, una unidad que [resida] a la vez en la intención y en una especie de relación musical entre los diversos elementos de una obra: unidad formada de ecos, de llamados entrecruzamientos, de temas, más bien que de líneas claramente dibujadas [...] Unidad [que queda] siempre abierta y que [tiende] a sugerir el estado inconcluso que es inherente a todo acto de conocimiento humano, [donde] una ventana hacia lo desconocido [es] la condición misma del conocimiento, la abertura por la cual se percibe el infinito. (17)

Se agrega a la anterior cita un componente que Béguin considera elemental en el alma del poeta con inclinaciones románticas: el desarrollo de una obra a partir de intereses ligados a la “emoción personal” del autor. Con respecto al poema “XXIII” de Wilms Montt, se percibe una voz poética que entreteje las imágenes registradas en su exploración ensoñadora.

espiritualista en América Latina (pensemos en Ariel de Rodó y en gran parte de la literatura modernista) como reclamo humanista y laico a un mundo que se torna cada vez más materialista y utilitario, en lo que respecta a las construcciones de género –que involucran en esta época los archiconocidos modelos de “ángel del hogar” y “eterno femenino” [...] este espiritualismo adquiere un carácter filudamente ambiguo” (101-103).

⁷⁶ Albert Béguin afirma que: “El romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser : y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y del menor accidente. Separar estas personalidades totales de sus ideas sobre el sueño equivale a quietarles su carácter romántico y su originalidad, para transportarlas al plano de la abstracción” (19).

Hay, asimismo, una insistencia de la voz poética por abandonar el mundo exterior para en su lugar concentrarse en el espacio íntimo que provee la alcoba. El retrato recreado en el poema muestra una escena amorosa hasta cierto punto sublime, justamente porque la imagen del amor idealizado se nubla con el sentimiento de pesadumbre que gobierna el corazón de la voz poética.

Resumo ahora lo abordado en el capítulo III. A lo largo de los poemas analizados se ubicó, como constante, un yo poético atormentado, cuya vida está condicionada por un “mal de amores”. El ambiente de ensoñación que enmarca algunos poemas es violentado por estímulos externos cuya función es hacer que la voz poética “regrese” a la realidad. Ésta, por lo general se encuentra muy alejada de ser una atmósfera estimulante. La muerte es un tema de fondo en la mayoría de los poemas antes examinados. Por otro lado, el lenguaje utilizado en varios de los poemas transmite al lector el estado anímico de la voz poética. Agregaré que hay varias imágenes caracterizadas por su plasticidad y viveza. Estos atributos otorgan movimiento a esos poemas, lo cual marca una diferencia con las imágenes inamovibles de los otros textos poéticos que componen este capítulo.

CAPÍTULO IV

ÓPTICA CEREBRAL
POEMAS DINÁMICOS
1922
(SELECCIÓN DE POEMAS)

CARMEN MONDRAGÓN VALSECA
(NAHUI OLIN)

“El mundo es mi apetito”
Gaston Bachelard

–ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–

El recuerdo es la estilización perfecta del color y la materia, y es de belleza emocionante porque destruye la distancia entre la realidad grotesca y la creación estética de la imaginación. Y en color vienen imprimiéndose nuestras enigmáticas inquietudes cerebrales. Y son fiebres de colores que, sonámbulos, sintetizamos en fríos jeroglíficos habiendo omitido la belleza total de nuestro interior. Y son las obras humanas signos pobres de un opaco reflejo de lo que poseemos en nuestra infinidad humana.–

Es a través de una exaltación de color y materia imaginativa que estilizamos, y es nuestra sensibilidad que prestamos a las cosas, personas u objetos que parecen habernos inspirado algo nuevo; pero eso nuevo es otra creación que le damos a las cosas, personas u objetos que son incidentes que cristalizan nuestras ideas; y es tan instantáneo ese Momento que no podemos aprovecharlo.–

Estilización–recuerdo, factor imprescindible del arte.–

ARTE es hacer de las cosas vulgares, cosas únicas de expresión y carácter.–⁷⁷ (59)

Para Bachelard los recuerdos, lo mismo que las ensoñaciones y las ilusiones, son palabras que navegan en el flujo afable y femenino del alma. Son palabras hasta cierto punto distanciadas de las concepciones de esencia masculina. En ese tenor, la palabra recuerdo se inscribe en el ámbito de la memoria de una manera sutil, pero al mismo tiempo vigorosa. El teórico francés, considera, asimismo, que los recuerdos son ingredientes primordiales para la creación de imágenes. Sin embargo, señalaré que para llegar a este punto es necesario que en

⁷⁷ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

primera instancia se visualice aquello que servirá como catalizador en el proceso creador. Por lo tanto, el vigor con el cual se conciben las imágenes dependerá en gran medida del impulso vital, es decir de la insistencia que se tenga por vivir. Preciso decir que existe una acentuada correlación entre creatividad, poder vital y ensoñación. Se comprende así que la intuición sugiera que las imágenes resultantes de esta triada serán luminosas y coloridas.

En el poema motivo de análisis, se habla en un principio de la magnificencia del recuerdo, por ser éste un vínculo que mediante su belleza, salva la distancia entre la realidad y: “La creación estética de la imaginación”. También se observa una pronunciada inclinación hacia la palabra “color”. La voz del poema enaltece el color porque éste consigue exaltar los rasgos caricaturescos de nuestra existencia. Sobre los atributos del color, Chevalier explica que:

El primer carácter del simbolismo de los colores es su universalidad, no solamente geográfica, sino a todos los niveles del ser y del conocimiento, cosmológico, psicológico, místico, etc. Las interpretaciones pueden variar y el rojo, por ejemplo, recibir diversas significaciones según las áreas culturales; los colores siguen siendo, sin embargo, siempre y en todas partes soportes del pensamiento simbólico [...] Los colores presentan un simbolismo cósmico e intervienen como divinidades en muchas cosmogonías. (317-318)

Para el yo poético, el color va más allá de la percepción, pues es mediante la remembranza de las distintas tonalidades que los recuerdos perduran en la memoria. Los recuerdos, asimismo, adquieren un carácter expansivo mediante la imaginación. Por ello, el color, de acuerdo con el poema de Mondragón, es un instrumento sagrado que funciona como catalizador de la actividad cerebral. Se privilegian, entonces, los rasgos cerebrales que actúan desde la raíz creadora de la intuición, más que por influencia de la realidad.

Vale la pena señalar que desde sus inicios, el movimiento surrealista privilegió el conocimiento derivado de la intuición. Asimismo, el surrealismo adoptó la originalidad por estandarte. A continuación convendría definir a qué me refiero con originalidad. Se sabe que la vanguardia surrealista tuvo dentro de sus preocupaciones centrales la anulación de la escritura artificiosa y premeditada, para en su lugar instaurar la escritura automática y fluida del pensamiento. Dicha aseveración excluía, por lo tanto, el uso de la razón, porque para el surrealismo era muy importante que el pensamiento se expresara libremente, sin que éste utilizara filtros que pudieran obstruir el cauce natural de la información proveniente del inconsciente. La originalidad, por lo tanto, consiste en honrar los deseos elementales del espíritu y en desechar las formas falsas del lenguaje. Sobre esta fracción es imprescindible comentar que la experimentación del lenguaje, de acuerdo con la conceptualización surrealista, debe reflejarse en la forma libre y lúdica del pensamiento. Ahora bien, en “-ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA-“ la disposición de las palabras y la longitud de los versos son el reflejo de los destellos cerebrales que se mencionan en el poema. Se forma la imagen del cerebro disparando ideas a borbotones a través de sus redes neuronales. Por consiguiente, la sintáxis del poema podría parecer desordenada en una primera lectura. Sin embargo, al observar con detenimiento se aprecia que la disposición de las palabras en los versos robustecen la naturaleza surrealista del texto.

El ritmo es en cierto modo acelerado y el tono es contundente. Sobre estos elementos, en *Nahui Olin: Sin principio...*, Tomás Zurián señala que la estructura de *Óptica cerebral...* genera:

Incertidumbre; no sabemos si es verso o prosa, dada la libertad con que está concebido. Independientemente de su libre estructura literaria, lo que sí sabemos es que bajo cualquier punto de vista es poético. En este libro [Carmen] margina la perceptiva literaria, la rima y las estructuras clásicas que frenan sus impulsos incontenibles de comunicación mediante la belleza de sus libres cadencias y sus ritmos. (12)

En consonancia con la estética surrealista, el poema de Mondragón condena el uso excesivo de la racionalidad en la escritura, puesto que en ella debería prevalecer el binomio imagen-recuerdo, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo: “Y son fiebres de colores que, sonámbulos, sintetizamos en fríos jeroglíficos/ habiendo omitido la belleza total de nuestro interior. Y son las obras humanas signos/ pobres de un opaco reflejo de lo que poseemos en nuestra infinidad humana.—”. Aquí se contrasta el hecho de que la imaginación se sitúe en un plano superior a la creación. Es decir, para el yo poético es mucho más importante la vida de las imágenes en el interior, así como lo que éstas puedan proyectar por fuera. Me refiero específicamente a una riqueza interna que no encontrará su igual en el mundo exterior; entendiéndose que las creaciones humanas son propagaciones raquílicas de lo que en realidad habita la mente. Para llegar a un mayor entendimiento del poema, conviene evocar la teoría de la imagen de Bachelard, pues para el pensador francés el exterior tiene una participación preponderante en el psiquismo del individuo. Debo señalar que para Bachelard la imagen halla su origen en un primer momento en el entorno que rodea al ser.

Bachelard señala que es mediante la actividad onírica creadora que se reafirma la imaginación del mundo. Cabe resaltar que las imágenes que participan en la vida mental podrían tener un origen ligado a un pasado muy lejano. Por otro lado, es necesario señalar que la fertilidad de la vida espiritual está determinada por la existencia de imágenes preconcebidas, y por la posibilidad de crear imágenes como resultado del principio de vida que impulsa al ser. Observo que la voz del poema hace alusión a una proeza similar: “y es/ Nuestra sensibilidad que prestamos a las cosas, personas u objetos que parecen habernos/ Inspirado algo nuevo; pero eso nuevo es otra creación que le damos a las cosas, personas/ U objetos que son incidentes que cristalizan nuestras ideas; y es tan instantáneo ese/ Momento que no podemos aprovecharlo.—”. Al respecto es acertado precisar que el ser humano empieza a registrar imágenes en el instante preciso en que se pone en contacto con el contexto que le rodea. Posterior a la captación de imágenes se procede a la interpretación de las mismas y es en este momento que, siguiendo a Bachelard, se estimula la psique, teniendo como consecuencia una imagen de naturaleza arquetípica. Sin embargo, esta chispa de originalidad es tan breve que no es posible asimilar el contenido en su totalidad. Quizá en ello resida la relevancia de la estilización a la que se refiere la voz poema. Infiero, por lo tanto, que la imaginación o el acto imaginativo es trascendental porque mediante su operación se definen los dotes psíquicos propios del ser humano. El individuo, a su vez, edifica un mundo interno a partir de la vida mental que resulta de su interacción con el exterior.

–AMOR INVOLUNTARIO–

Comociones eléctricas en los sentidos, comociones de placer interminables en los Espíritus, es la comprensión de elementos, seres o cosas que hacen sufrir de ese amor tremendo, involuntario e insujetable a deberes, leyes, creencias inventadas por malsanos explotadores de sentimientos humanos.–

Enamorado el espíritu de lo que comprende, en posesión absoluta del extracto que acapara de elementos, seres o cosas, fecunda de esas maravillosas comprensiones, ideas que son hijas de tremendo amor involuntario, sensual, que deja de ser pecado cuando no fecunda para la humanidad incapacitada para penetrar y comprender el espíritu, el mundo de un ser; y el espíritu que sufre el amor involuntario e insujetable a leyes, creencias o deberes, protestó de ese pecado y amó todo lo bello, todo lo inconmesurable del espíritu, la confesión de las almas se hace por los ojos y la comunión de espíritus a espíritus y de seres a seres, por el pensamiento potente, desmedido e impenetrable; y son fantásticas e interminables posesiones en sensual color de sentidos gigantescos, y en comprensiones se vierten esas posesiones de gran amor, de grandes aspiraciones de la esencia de todo ser, de toda cosa, y son comuniones intensas y continuas que no turban millones de miradas, millones de seres que son inconscientes espectadores de pobres espíritus de lujuriosa carnes sin poder para conocer el espíritu en sus gigantescos sentidos diferentes de los sentidos materiales que son satisfacciones menores y animales.–

Y la confesión de las almas se hace por los ojos y la comunión de espíritus por los pensamientos y son besos las palabras que los expresan.–

Y la humanidad ama apasionadamente y sin cansancio alguno, los elementos, los fenómenos físicos, la descomposición de los cuerpos líquidos, sólidos y gaseosos, y sus importantes combinaciones, y las ciencias fecundas por ese amor involuntario amenazan montañas, agua, aire.–

Y la humanidad ama la envoltura de las cosas, y nace la línea y el color y nuestros ojos ciegos ven y armonizan el Universo, con un poderoso kaleidoscopio, y entran en el inmenso triángulo de espejos el sol, el mar, el mundo, y es nuestra ociosa imaginación que juega en sus fantásticas inquietudes cerebrales con el poderoso kaleidoscopio.–Y la humanidad ama los sonidos que recuerdan sus múltiples estados de ánimo, y por medio de instrumentos, lanza gritos de dolor o de amor y vuelve locas las notas que no expresan su limitado e intangible espíritu, y el amor involuntario por todos los elementos, seres o cosas, es la ampliación enorme del Popocatepetl en actividad interminable que lanza raquílicas erupciones de su enorme mole en revolución intestinal.–⁷⁸ (68)

⁷⁸ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

En el *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier esboza varias interpretaciones sobre la simbología del amor. El tema es abordado desde distintas cosmogonías como se verá más adelante, porque primero hablaré escuetamente sobre los orígenes del amor. Destaco que éste pudo haber encontrado su nacimiento en:

La unión de Poros (poro) y de Penía (pobreza), porque está a la vez siempre insatisfecho, en búsqueda de su objeto y lleno de artimañas para alcanzar sus fines. Lo más a menudo se presenta como un niño o adolescente alado, desnudo [...] El hecho de que el Amor sea un niño simboliza sin duda la eterna juventud de todo amor profundo [...] El Amor pertenece a la simbólica general de la unión de los opuestos, *coincidentia contrariorum* [...] Es él quien actualiza las virtudes del ser. (91)

De esta circunstancia nace el hecho de que para que el amor alcance sus fines más elevados de realización en una persona, es necesario que se establezca comunicación con otro ser; de manera que a partir de este roce nazca una relación basada en el constante ir y venir de componentes de orden sensitivo y espiritual. Se entiende así que lo extraordinario del amor radica en la capacidad de reconciliar las contrariedades que surgen a consecuencia del encuentro de dos criaturas opuestas. Al relacionar esta idea con la cita expuesta anteriormente, me percaté que el amor es un sentimiento complejo que de tomarse en un sentido positivo, es vigorizante y renovador.

Dentro de este contexto, en el poema “-AMOR INVOLUNTARIO-“, el concepto de amor está ligado a la comprensión. Es una suerte de adoración hacia seres, pero también hacia cualquier cosa que pudiera provocar goce sensual y espiritual. Se pensaría que la voz poética desarrolla la necesidad de apropiarse del mundo; es decir, la voz poética se quiere

adueñar de todo aquello que a sus ojos provoca un deseo de aprehensión. En concreto, en este caso, el conocimiento es objeto de devoción:

Enamorado el espíritu de lo que comprende, en posesión absoluta del extracto que/ acapara de elementos, seres o cosas, fecunda de esas maravillosas comprensiones, ideas/ que son hijas de tremendo amor involuntario, sensual, que deja de ser pecado cuando/ no fecunda para la humanidad incapacitada para penetrar y comprender el espíritu, el/ mundo de un ser; y el espíritu que sufre el amor involuntario e insujetable a leyes.

Cuando el espíritu establece una conexión profunda con los individuos y los elementos que habitan el mundo, se genera, un estado de expansión ilimitada del ser. Es a partir del amor y su incansable necesidad de entendimiento del cosmos, que se producen ideas nuevas. El yo poético se re inventa gracias al cúmulo de conocimientos que constantemente renueva. A propósito del tema, señalo un aspecto a contrastar: Bachelard se concentra en la creación de imágenes y no de ideas, porque para el pensador francés la ensoñación abre las puertas de un mundo inmerso en la imaginación. En este escenario, la imagen que espontáneamente florece en la soledad tiene un contacto inmediato con el cosmos. El pensador afirma que no pasa lo mismo con las ideas, puesto que éstas requieren de una reflexión previa a su formulación. Agregaré que la imagen recién elaborada bien podría tener un efecto hipnótico sobre el ensoñador. Así, el soñador se sabe habitante de un mundo y: “Una sola imagen cósmica le da la unidad de ensoñación, una unidad de mundo” (Bachelard *La poética de la* 263). Se comprueba de este modo que una imagen es catalizador en la procreación de otras imágenes. Ellas exaltarán, de una manera activa e involuntaria, la sublimidad de sí mismas.

La ensoñación, por tanto, se identifica como un acto primario; esto es, anterior a las funciones elaboradas del pensamiento. Sin embargo, ello no significa que los pensamientos se originen a partir de las ensoñaciones. Lo anterior me lleva a enfatizar la necesidad de “aprender a soñar”, para así instaurar: “Una experiencia del mundo gracias a las cosmicidad de una imagen” (Bachelard *La poética de la* 266). Entendiéndose que la ensoñación acunada por el cosmos es vital para que el ser ocupe un lugar en el mundo. El soñador, por lo tanto, hace del mundo imaginado una casa, un espacio amplio y seguro donde sus ensoñaciones son protegidas.

Por consiguiente, es menester aclarar que Mondragón manifiesta que el espíritu⁷⁹ se nutre de conocimiento. El conocimiento está dado por el contacto con seres o cosas. En ese sentido, se esboza una sabiduría adquirida mediante la interacción con los diversos entes que forman parte del universo. Es justo, en ese punto, donde se ubica al amor: en los continuos intercambios entre el yo poético y la esencia de entes animados e inanimados. Por todo lo dicho, los procesos creativos de Bachelard y Mondragón son análogos hasta cierto punto, aunque los protagonistas no sean exactamente los mismos. Sin embargo, rescato la idea de que ambos escritores reverencian la supremacía del universo.

Por otro lado, es importante destacar las concepciones que Carmen Mondragón y Teresa Wilms Montt tienen del amor. Se considera que para la primera, el amor es, de acuerdo con todo lo dicho anteriormente, la comprensión pura de los seres y las cosas; mientras que el concepto de amor de Wilms Montt está orientado hacia el intercambio espiritual con la persona amada. No obstante, para ambas autoras el amor es un sentimiento

⁷⁹ Jung, asegura que el espíritu posee una condición arquetípica. Además, en *Simbología del espíritu*, él explica que: “Al ser espiritual corresponde, en primer lugar, un principio de movimiento y acción espontáneo, en segundo lugar, la facultad de producir imágenes más allá de las percepciones y de los sentidos y por último el manejo soberano y autónomo de esas imágenes” (18).

que tiende a lo sublime. De ahí se infiere la trascendencia que el amor genera en el espíritu a partir de los distintos estados anímicos de las dos voces poéticas.

Pienso, ahora, que para la voz poética las ideas adquieren un valor prominente cuando éstas persiguen los fines del espíritu emancipado e interesado en el amor por el mundo en general. La actitud amatoria del espíritu no se detiene ante ninguna ley, porque su dominio supera los límites del mundo terrenal. Es por ello que dichas ideas no necesitan de un proceso de reflexión anticipado, porque ellas brotan impulsadas por la energía amorosa que es innata al espíritu. Avanzando en el tema, llego a la conclusión de que al espíritu se le atribuye un carácter dinámico por la incursión que éste tiene en el pensamiento. No sucede lo mismo con el alma. Mondragón dice: “La confesión de las almas se hace por los ojos y la comunión de espíritus a espíritus y de seres a seres, por el pensamiento potente, desmedido e impenetrable”. De acuerdo con el ejemplo anterior, es mediante el alma que se lleva a cabo un rito de confesión. Los ojos son el conducto material que llevan al ser a una dimensión espiritual.

Al respecto, habría que decir también que el ojo es considerado un: “Órgano de la percepción sensible, [...] símbolo de la percepción intelectual.” (Chevalier 771). El ojo tiene la capacidad de percibir el mundo desde una perspectiva integradora y posiblemente embellecedora cuando identifica, resguarda y tapiza imágenes rebosantes de vida y luminosidad. Para ilustrar mejor, la confesión, siguiendo la tradición cristiana, habla de la manifestación de un acto rodeado de culpa; es decir, se revela un hecho pecaminoso que casi siempre busca el perdón divino. En el poema, el yo poético se confiesa sin hacer uso de la palabra, porque él considera que los ojos son el canal más adecuado para la comunicación de las almas. Desde este punto de vista y para efectos de una mayor comprensión del poema, es

pertinente establecer una analogía entre el poder de los ojos y el poder del sol, puesto que las formas ondulantes contenidas en los ojos son similares a las llamas palpitantes del sol. El sol es fuego, por ende, la energía que simbólicamente alimenta a los ojos proviene del mismo elemento. Las confesiones y los pecados se purifican mediante el fuego y cuando la combustión finaliza, la energía resultante de dicho proceso se hace una con el universo. Es así como se establece una comunión de acuerdo con la poética de Mondragón.

En ese sentido, vale la pena señalar que para el cristianismo la comunión equivale a un pacto de obediencia. Lo anterior significa que se debe tener una actitud de sumisión ante la presencia de un ser supremo. Es decir, se signa un contrato que no contempla igualdad de condiciones. Vinculando este tema con el poema motivo de análisis, observo que la voz poética no comparte la percepción cristiana de la comunión, puesto que la voz está convencida de que la unión de los seres se da libremente y sin jerarquías. Los pensamientos, a su vez, son engendrados por el espíritu y no responden al llamado de normas preestablecidas. Quiero agregar que para el yo poético los pensamientos tienen una fuerte conexión con la naturaleza sensorial que los origina. En este caso la vista tiene un peso importante, al igual que los colores, cuyo análisis resulta indispensable para la comprensión del poema.

Avanzando en el análisis, se observa que la voz poética dirige su atención hacia los seres afectos a la exaltación de las formas, y ella condena dicha inclinación porque la tacha de rústica y primitiva, agregando como argumento que esta proclividad sólo conduce a gratificaciones efímeras.

De igual forma, la humanidad opta por concentrarse en la relación existente entre los diferentes estados de la materia, aunque ello resulte amenazador para la propia tierra. Dentro de este contexto: “ [...] la humanidad ama la envoltura de las cosas, y nace la línea y el color y nuestros ojos ciegos ven y armonizan el Universo, con un poderoso Kaleidoscopio, y entran en el inmenso triángulo de espejos el sol, el mar, el mundo, y es nuestra ociosa imaginación que juega en sus fantásticas inquietudes cerebrales con el poderoso Kaleidoscopio”. Se sabe que el caleidoscopio es un instrumento compuesto por espejos, los cuales son ordenados de una manera específica a partir de ciertos ángulos. Dicha disposición simétrica de los cristales origina la creación de imágenes. Baste agregar que la palabra Caleidoscopio hace referencia a la contemplación de una imagen hermosa.

En el poema es muy notorio que es el sentido de la vista es el que toma el papel de un caleidoscopio⁸⁰. Como se observa, la combinación y disposición de los cristales del caleidoscopio otorgan cierto atractivo al mundo, pero es por medio de la imaginación que se producen los matices más hermosos. Podría pensarse, por igual, que la composición y cromatismo de las figuras proporcionadas por el caleidoscopio otorgan a la voz poética la posibilidad de observar el mundo desde distintos ángulos y perspectivas. El argumento que justifica la idea anterior es que las imágenes generadas por el caleidoscopio rompen con la disposición racional de lo que generalmente se percibe del mundo, por ello, mediante el ojo que observa el exterior a través del caleidoscopio, se posibilita la creación de mundos paralelos.

⁸⁰ Ramón Muñoz Gutiérrez explica el origen del caleidoscopio en *Innovación mexicana: Más allá de romper paradigmas*: “El caleidoscopio fue inventado por el científico David Brewster. La palabra ‘caleidoscopio’ tiene su origen en tres palabras griegas: ‘Kallós’ (bella), ‘éidos’ (imagen), ‘scópeo’ (observar). Observar imágenes bellas. La mete caleidoscópica se relaciona con la innovación, lo múltiple, lo complejo, lo multidimensional, lo cambiante, lo variado, lo multicolor, lo polivalente, lo diverso” (173).

Al respecto conviene señalar que para la voz poética y para Bachelard, la materia prima que genera pensamientos poderosos e imágenes esplendorosas, proviene del mundo que se mira y vive a diario. La anterior aseveración halla inserción en el pensamiento surrealista de André Breton, quien consideraba que el poeta debía entablar una relación cercana con el contexto circundante. Esta convivencia, de acuerdo con el autor francés, encontraría resonancia en las horas de vigilia y de sueño, facetas que indudablemente forman parte del quehacer espiritual de los individuos.

De lo anterior se desprende que el surrealismo mostrara un especial interés en la exploración de los niveles más profundos del inconsciente. Para los surrealista, la palabra primigenia se convirtió en el portavoz del espíritu y, en ese sentido, el lenguaje utilizado para la liberación del mismo, debía desvincularse de cualquier tipo de concepción materialista. Por ello, siguiendo este razonamiento, la poesía es concebida en un estado de trance hipnótico.

Lo inconsciente se hace consciente a través de la palabra que fluye sin ningún tipo de regulación. Es entonces cuando el ser se deja iluminar por el destello de su intuición. Algo similar ocurre con la escritura de Mondragón. Su discurso es una muestra del peso que ella confiere al despliegue de su intuición a través del lenguaje. La estructura que siguen los dos poemas hasta el momento estudiados, son el reflejo de la despreocupación de la autora en lo concerniente a las convenciones literarias y de igual manera, se aprecia que la congruencia ideológica de la escritora está presente en estos poemas. En términos generales, sobre el poemario de Mondragón, Tomás Zurián manifiesta lo siguiente en *Nahui Olin: Sin principio...*: “En sus libros prevaleció la rebeldía, la sinceridad, la aspereza, el refinamiento, la delicadeza, el cosmopolitismo y, sobre todo, una sinceridad que patentiza sus arduas

batallas eróticas y espirituales” (Rosas 8). Además de los elementos antes citados, en la obra de Mondragón se dieron cita reflexiones de tipo filosóficas que permitieron el libre tránsito de sus emociones.

En otro orden de ideas, advierto que el tema del cromatismo mantiene una relación estrecha con la disposición de las palabras y la extensión de los versos. Pareciera que los colores que forman parte del contenido abarcaran la totalidad del poema.. De una manera similar, la energía y velocidad del pensamiento del que habla la voz poética es percibida a partir del uso de la repetición diseminada. Dicha figura se observará como recurso constante en la obra poética de Mondragón.

En otro sentido, el misticismo que acompaña a este poema y otros poemas de Mondragón se declara a favor de la fusión del espíritu con lo sagrado (universo). La aseveración anterior marca una diferencia con la poesía de Wims Montt, pues en la autora chilena se observa una escritura que primordialmente se reviste de tintes ascéticos.

He de resaltar que el poema también toca el tema del desbordamiento del espíritu ante el amor incondicional que siente por los seres y las cosas. De manera que la explosión amorosa de la que se habla en el poema es similar al estallido del volcán Popocatepetl. El volcán⁸¹ es una estructura geológica que configura un paisaje hasta cierto punto exótico. El entusiasmo por elementos exóticos es una postura de la poesía surrealista nacida en Hispanoamérica. Dicha manifestación poética también posee rasgos que la identifican con el citado movimiento vanguardista de origen europeo.

⁸¹ Mitológicamente el volcán posee facultades opuestas. El volcán está relacionado con la fertilidad y su fuego a veces tiene una connotación maligna y otras veces, el volcán se asocia a la idea de “fuego vital”. En un sentido simbólico, la fuerza volcánica está ligada a la: “(Involución) de los elementos, que en su pozo se relacionan y transforman (aire, fuego, agua, tierra)”. (Cirlot 467)

Se tiene por lo tanto, de acuerdo con la aseveración de Teresa Lira en “El modo de comunicar propio de la poesía surrealista hispanoamericana”, la mención de: “Una naturaleza rica en fenómenos telúricos, explosiones volcánicas, geysers, temblores, selvas enigmáticas, pájaros exóticos” (135). Con ello se constata que los elementos naturales mencionados por Lira son motivo de atención de los artistas surrealistas hispanoamericanos.

Finalizo el análisis señalando que la vivencia poética del escritor hispanoamericano complementa su visión mediante los ideales provenientes del surrealismo. De ahí que la relación con la naturaleza sea equiparable al desbordamiento que se experimenta en una tumultuosa relación amorosa, situación que se presenta claramente en la poesía de Mondragón.

—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—

La eternidad concedida a las cosas, al Universo, a todo lo que está fuera y dentro de él, a la muerte, a lo desconocido, a los seres que perpetuamos en nuestra imaginación, a las vibraciones o choques cerebrales cargados unos de electricidad positiva y otros de negativa, que intensificados en nuestro espíritu son aumentados cada vez que reproducimos la vibración o sensación transmitida a la materia en luz refleja y que en vez de sufrir el desgaste de la reproducción continua que agota la vibración o sensación entra en lo eterno, porque con el sólo hecho de nacer de nuestro espíritu, posee el dinamismo evolutivo de la misma eternidad creada por la magnitud del espíritu, y la eternidad concedida a las cosas, al Universo, a todo lo que está fuera y dentro de él, a la muerte, a lo desconocido, entran en la eternidad creada por la magnitud del espíritu.—

Las vibraciones o sensaciones de sensibles fibras carnales son motores agotados rápidamente cuando son seres sin espíritu, y son fibras de pura masa, de pura materia, y son eternas las vibraciones o sensaciones de sensibles fibras carnales, cuando son aparato transmisor de telegráficas y completas vibraciones de eternidad creada por la magnitud del espíritu.—⁸² (69)

A lo largo de sus reflexiones sobre la ensoñación, Gastón Bachelard enfatiza su interés por analizar la faceta activa de la ensoñación. El teórico se refiere, específicamente, a la dimensión imaginativa del proceso onírico. Etapa prolífica en la creación de imágenes, que engarzadas producirán obras. Aclararé que la contemplación del mundo es parte fundamental de dicho proceso. En consecuencia, es preciso comprender el mundo a partir del entusiasmo que éste genera, porque analizar tal sentimiento ayuda a profundizar en el sentido de la existencia humana.

Bachelard afirma en *La poética de la ensoñación*: “Admira primero, después comprenderás” (286). De manera semejante, se debe entender que el espíritu no se limita a aquello que le ofrecen los sentidos durante la vigilia, y que es más bien durante la ensoñación

⁸² Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

que los colores, los olores y las formas presentes en la vida cotidiana son trasladados al campo de la imaginación. Es entonces cuando los recuerdos adquieren un matiz único. Considérese ahora que La voz poética mostrará a lo largo de este análisis que la evolución del ser no conoce límites cuando se trata de conseguir la elevación del espíritu.

Las primeras líneas de “—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—” ofrecen un discurso abundante en repeticiones. Dicho recurso crea el efecto de eternidad, tema que se tratará a lo largo del poema. Por el momento, considero pertinente realizar una examinación breve de la carga simbólica presente en la palabra eternidad:

La eternidad es la ausencia o la solución de los conflictos, la superación de las contradicciones, en el plano cósmico y en el espiritual. Es la perfecta integración del ser en su principio; es la intensidad absoluta y permanente de la vida, que escapa a todas las vicisitudes de los cambios y, en particular, a las del tiempo. Para el hombre, el deseo de eternidad refleja su lucha incesante contra el tiempo y, más aún quizás, su lucha por una vida tan intensa que triunfe para siempre sobre la muerte. La eternidad no está tanto en el inmovilismo como en el torbellino; está en la intensidad del acto. (Chevalier 489)

De acuerdo con la cita anterior, la eternidad se vislumbra como la batalla ganada contra el tiempo. Sin embargo, lo que primordialmente resalta en esta concepción de eternidad, es que el hombre puede derrotar a la muerte haciendo uso de su condición humana y efímera al mismo tiempo (lo cual resulta irónico). La clave reside en el vigor que éste imprima en su actuar. En ese orden de ideas, la voz poética declara que el espíritu es la principal fuente de energía del ser.

Apelando a la vitalidad del espíritu, debo mencionar que el tono conciliador del poema reconoce la existencia de elementos antagónicos que interactúan en pos de tal fortalecimiento:

[...] a las vibraciones o choques cerebrales cargados unos de electricidad positiva y otros de negativa, que intensificados en nuestro espíritu son aumentados cada vez que reproducimos la vibración o sensación transmitida a la materia en luz refleja y que en vez de sufrir el desgaste de la reproducción continua que agota la vibración o sensación entra en lo eterno, porque con el sólo hecho de nacer de nuestro espíritu, posee el dinamismo evolutivo de la misma eternidad creada por la magnitud del espíritu.

No es gratuito el énfasis puesto en el temperamento dinámico de la eternidad, sobre todo cuando a partir de éste se valora la genialidad del espíritu. El espíritu ágil, incansable e imperecedero es, en definitiva, un personaje sustancial en la poética de Mondragón. Al mismo tiempo, me atrevo a pensar que el poder creador del espíritu configurado por Carmen, es semejante al de Dios.

A propósito del tema, en el capítulo III ya se había abordado el símbolo del espíritu.⁸³ Es importante recordar que dicho símbolo se abordó a partir de la connotación que define espíritu como aliento y como primer soplo de vida dado por Yahvéh (Dios). El espíritu de Dios se traduce en sabiduría e inteligencia, mientras que el espíritu de la poesía de Mondragón destaca por su curiosidad y dinamismo.

Prosigo con el análisis aludiendo al sentido femenino e impersonal que el Antiguo Testamento le da a la palabra *ruah*, puesto que dicho vocablo se utiliza para nombrar al espíritu. Sin embargo, el mismo término es ocupado para referirse a la Palabra. Por consiguiente: “Este soplo-espíritu es la manifestación del Dios único, no el atributo de una

⁸³ Paolo D’Angelo reflexiona sobre la poesía en *La estética del romanticismo* y haciendo referencia a Novalis explica la conceptualización que éste hace de la poesía en cuanto representación del espíritu y el mundo que habita en su interior, porque: “La poesía es revelación del espíritu, revelación de una individualidad activa y productiva” (157).

persona divina” (Chevalier 76). Mirándolo así, en “—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—”, se ubica un yo poético que es capaz de controlar la eternidad a nivel del ser y del universo. La muerte no es la excepción:

[...] porque con el sólo hecho de nacer de nuestro espíritu, posee el dinamismo evolutivo de la misma eternidad creada por la magnitud del espíritu, y la eternidad concedida a las cosas, al Universo, a todo lo que está fuera y dentro de él, a la muerte, a lo desconocido, entran en la eternidad creada por la magnitud del espíritu.—

El espíritu del que se habla en el poema tiene el poder de otorgar “vida” y elevar a los seres o las cosas que entran en contacto con él, a un plano superior: el de la eternidad. Este espíritu ejerce su facultad creadora cada vez que re nueva su repertorio de conocimiento. En este caso, Bachelard apostaría por la continua re elaboración de imágenes. Pero, en el poema de Mondragón, es el espíritu el que se encarga de su propia regeneración. Como consecuencia lógica, el espíritu del poema adopta una posición (creadora) similar a la de Dios. Los dos tienen la posibilidad de crear sin descanso porque comparten la misma esencia y están elaborados de la misma materia divina y atemporal.

No así, me permito aclarar que la facultad creadora del ser no es extensiva a todos los individuos, puesto que, según lo señala la voz poética, dicha sensibilidad solamente se puede encontrar en los seres “con espíritu”. Literalmente, la falta de espíritu o aliento se traduciría en la ausencia de vida. Empero, si se apela a una interpretación metafórica, diría que los individuos sin espíritu carecen de la energía suficiente para proporcionar vida a otros seres y a las cosas. La voz critica a aquellos sujetos cuyo pensamiento carece de imaginación y de sensibilidad, pues en este caso, dichos entes son considerados materia en bruto. Veamos: “Las vibraciones o sensaciones de sensibles fibras carnales son motores agotados/

rápidamente cuando son seres sin espíritu, y son fibras de pura masa, de pura materia, y/ son eternas las vibraciones o sensaciones de sensibles fibras carnales, cuando son aparato/ transmisor de telegráficas⁸⁴ y completas vibraciones de eternidad creada por la magnitud/ del espíritu.—”. Es preciso desmembrar el significado que las voz poética le da a la palabra espíritu. Por el uso que se le da a la misma en el contexto del poema, supongo que “espíritu” podría aludir a virtudes tales como inteligencia, raciocinio, agudeza, vivacidad, carácter e intuición, entre otras. Vincular el término “espíritu” con las palabras previamente enlistadas, realza y expande el uso habitual de “espíritu”.

Para tales efectos, me permito hacer hincapié en la palabra intuición; la cual se refiere al conocimiento al que se puede acceder sin ayuda de la razón. En ese sentido, la intuición como habilidad es valiosa para el espíritu porque ésta da pie a un juego introspectivo mediante el cual el ser explora su esencia.

De ahí que el yo poético haga especial énfasis en el deseo de desdeñar a los seres carentes de “espíritu”. Al respecto, interesa recordar que, desde sus inicios, el surrealismo se manifestó en contra de la lógica proveniente del racionalismo. Esta corriente, asimismo, optó por el discurso que edificado intuitivamente supondría una verdadera liberación del ser a partir del lenguaje. Una situación semejante ocurre con la concepción que el yo poético de “—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—”, tiene del espíritu.

⁸⁴ Françoise Thébaud hace referencia a los adelantos tecnológicos del siglo XX en *Historia de las mujeres. El siglo XX*, dado que éste: “Aporta, tanto a los hombres como a las mujeres, mejor salud y longevidad acrecentada [...] mayores niveles de educación y nuevos modos de vida, marcados por la urbanización y la multiplicación del consumo de bienes y servicios. Una vida que, en conjunto, a pesar de los defectos y de las desigualdades de las sociedades de consumo, se podría calificar como mejor, como menos consagrada al trabajo y al sacrificio. Para las mujeres eso se traduce ante todo en una transformación del trabajo del hogar y del régimen de la maternidad, que disminuye el tiempo requerido para las actividades de reproducción y les permite una mayor participación en la vida social.” (31)

Finalmente, cabe destacar que la liberación de la cual habla el surrealismo, permitirá la evolución del espíritu que tanto aclama Mondragón. Por otro lado, en el poema se detecta una tendencia al cientificismo en palabras como: vibraciones, electricidad, evolutivo, fibras, por citar algunos ejemplos. Estos elementos discursivos contrastan con el contenido y significado general del poema, porque la evolución del ser, siguiendo a la voz poética, debe impulsarse en terrenos que escapan a la ciencia y que, principalmente pertenecen al dominio espiritual. Por otro lado, el cruce de ideas contradictorias provoca una desestabilización en la concepción general del poema, de manera que, como resultado se generan distintas ópticas y por ende, se abre el panorama a distintas interpretaciones.

“El ojo gracioso de una violeta mira el cielo azulado
hasta que su color se vuelve semejante a lo que mira”
Percy B. Shelley

—EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS—

El verde de oblicuos agujeros, que de un rostro es lo que todos miran— y los que los miran no saben por qué se extrañan y miran dentro con el solo deseo de mirar, y sólo ven, y sólo saben, y sólo creen que son **Verdes Agujeros Oblicuos**⁸⁵ que se ven sin mirar el rostro y que recuerdan piedras verdes, colores raros, sin término de comparación.— Por todas partes, de un mundo a otro, va el rostro de **Verdes Agujeros Oblicuos**⁸⁶, misterioso, inconfundible. —Todos ven sólo el color intenso, alarmante, que se destaca de las grandes multitudes que confunden la variedad de colores, los más llamativos, para uniformarlos en una masa ambigua.—

Así miran todos, todos lo seres que se cruzan con el rostro de **Verdes Agujeros Oblicuos**⁸⁷, y sólo miran su belleza, su apariencia, y en su intenso color verde de enigmática fuerza, no penetran la potencia de expresión, la vibratoria inquietud, la constante rebeldía de un espíritu, de un cerebro en acción dotado de millares de fibras microscópicas, sensibles al contacto de todo átomo viviente, en toda su materia, en toda su esencia, tal interpretación cerebral, viviendo en segundos, eternidades, y por sus profundos oblicuos agujeros **Verdes**⁸⁸ todo lo que su mirada abarca lo sumerge en densidades verdes, y es el verde de oblicuos OJOS, más inconmensurable que el verde ojo de la tierra.—El mar porque el mar, es puramente un elemento físico, y el **Verde**⁸⁹ de oblicuos agujeros, es el débil reflejo de un elemento superior—el espíritu de un ser; encerrando sus complejidades en densidades verdes de oblicuos agujeros.—

Largas puntas negras de pestañas se adelantan con audacia ante toda la mirada.—Es una línea punzante de la esfinge que aparta de sí a la vulgaridad que sólo ve el **Verde**⁹⁰ de sus agujeros oblicuos.—⁹¹ (59-60)

⁸⁵ Subrayado del texto original.

⁸⁶ Subrayado del texto original.

⁸⁷ Subrayado del texto original.

⁸⁸ Subrayado del texto original.

⁸⁹ Subrayado del texto original.

⁹⁰ Subrayado del texto original.

⁹¹ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

Se dice que el color verde es simbólicamente equidistante al azul y al rojo. El azul está relacionado con los atributos celestiales, mientras que el rojo se ocupa de nombrar rasgos opuestos. Es sabido que el reino de los infiernos arde con lumbre roja. Ambos colores tienen una esencia categórica e inasequible. Sin embargo, con el verde pasa algo distinto, porque hay algo en su temple restaurador que calma los ánimos más alterados. Habría que decir también que el: “Verde es el color del reino vegetal que se reafirma con [las] aguas regeneradoras y lustrales, a las cuales el bautismo debe toda su significación simbólica. Verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida” (Chevalier 1057). La contemplación del verde de los parajes y plantas devuelve al espectador al estadio elemental que se vive en el vientre materno. De ahí la idea de que el color verde simbolice renacimiento.

Dentro de este contexto, la voz poética del poema motivo de análisis, exalta el color verde de unos ojos ó “verdes agujeros oblicuos”. Aunque, el valor que se le atribuyen a los ojos, a consideración de la voz, no debería ser rebasado por valor atribuido al color verde . De hecho parecería, dice la voz, que el verde es una mera fachada de lo que en realidad podría encontrarse si se observara el ojo a profundidad. Siguiendo esa idea, el yo poético presenta un tono de desconcierto cuando expresa con cierto hastío que hay seres que sólo se detienen a mirar el color verde de unos “agujeros oblicuos”. La gente se detiene a observar la belleza del verde, pero no tiene idea de lo que es verdaderamente importante. La voz exhibe una postura crítica al respecto mediante la repetición de la frase “verdes agujeros oblicuos” a lo largo del poema, generándose de esta manera un efecto irónico.

Habría que señalar que, por un lado el yo poético reprueba la superficialidad de los sujetos que son seducidos por una fachada atractiva, (ojos) mientras que por otro lado, la

constante evocación de la misma imagen no hace que ésta se nulifique. Ocurre todo lo contrario y con ello la relevancia de los ojos verdes queda confirmada. Los ojos verdes podrían ser metáfora de las aguas que son bellas e inmóviles: tranquilas en su superficie y enigmáticas a un nivel más profundo. Por así decirlo, el agua quieta de las cuencas de los ojos del poema en cuestión ejerce un encanto hipnótico en aquellos que se detienen a observarlas, porque: “En efecto, el rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada, todos los instrumentos de seducción” (Bachelard *El agua y los* 39). Los ojos, según se observa, ejercen la función de un espejo acuoso y verde que hechiza al que osa mirarse en ellos. En este punto vale la pena detenerse en el análisis del efecto causado por las dos cavidades oculares, porque no es una casualidad que los ojos verdes provoquen el recuerdo de elementos pertenecientes a la isotopía de la naturaleza: “[...] Y los que los/ miran no saben por qué se extrañan y miran dentro con el solo deseo de mirar, y sólo/ ven, y sólo saben, y sólo creen que son **Verdes Agujeros Oblicuos**⁹² que se ven sin mirar el/ rostro y que

⁹² María Luisa Mendoza escribió un texto sobre Carmen Mondragón : “La mujer más bella de los ojos verdes: Nahui” para *Nahui Olin: Sin principio ni fin . Vida obra y varia invención*. A continuación presento el escrito completo: “Pienso en Nahui Olin y se me viene a la cabeza de inmediato ella envuelta en vendas, encuerada en una azote como inválida o víctima de guerra. No hay tal, es el canto a la vida, por el contrario, de una muchacha de clase alta, liberada del “qué dirán” de su y mi juventud. Imposible para la chica ella de colegio de monjas, de papá intransigente, la señorita Carmen Mondragón, modelo en pelotas, en una azotea del D:F:, posando como si tal cosa ¡sin calzones! Y muy quitada de la pena. Lo que pasaba es que la señorita se había enamorado como obsesa de un sinvergüenza gran pintor, el Doctor Atl. Luego, Gerardo Murillo al principio, fue el descubridor alucinado de las montañas y los volcanes más escandalosos y en erupción de nuestra patria...Ni modo, le dio por allí, y Carmen, de muy buena familia, de colegio de monjas, de calcetas y uniforme azul marino, de plegarias matutinas y vespertinas, de estudios a la alta clase, de pronto se pasmó, como quien dice, de tamaño artista del pincel chorreante, la mirada alucinada y el desbarajuste del deseo de ser el más grande, máxime si en su tiempo les da a los volcanes por hacer erupción y mostrar una paleta admirable y reborujada ante la mirada atónita y asustada del respetable. El Doctor Murillo se ajustó los pantalones y dijo “a mí me la pelan”, y agarró sus implementos de trabajo y se largó a pintar tamañas maravillas de la naturaleza, que a él no le daba miedo sino por el contrario lo exaltaban...Así fue como conoció a Nahui, la niña de la sociedad con los ojos verdes más verdes del mundo.

Se llamaba Carmen, Carmela como en las canciones de la Guerra española. Le puso Nahui porque le pareció más exacto a sus dimensiones planetarias de niña virola, hablando francés, *oui*, y queriendo pintar sin ningún talento ni atributo. La tomó textualmente en sus manos ¡pobrecita Nahui! Y le dijo tú puedes...pero antes posa. Te quiero Carmen, a la chita callando dijo “sí” y *good bye* la buena educación. Nahui era tan absolutamente

recuerdan piedras verdes, colores raros, sin término de comparación.–“ La cita anterior es un ejemplo claro de lo que Bachelard denomina “espejo de las aguas”. Se entiende que a un nivel psicológico, el agua “naturaliza” la imagen de quien se refleja en ella. En este caso sería la imagen de quien se refleja en los ojos verdes. Mediante este acto se confiere: “Algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación” (39-40).

Respecto al tema, parecería que la voz poética condenara la actitud, hasta cierto punto vanidosa, del que se acerca a mirar las cuencas verdes. Ante todo, sería necesario mirar con mayor detenimiento las aguas del espejo verdoso, para poco a poco adentrarse en sus aguas. Es evidente que el yo poético celebra la potencia creadora que se oculta detrás de los ojos verdes, porque es a través de las vibraciones emanadas por dichas esferas que el espíritu

hermosa que hubiera sido lo que ella quería... buzo, torera, guerrillera, intelectual, escritora, pintora, pero y sobre todas las cosas amante de un pintor como Atl o quien fuera... cuestión de tiempos. (Allí le falló como a todas nosotras).

Dicen que Carmen Mondragón fue el émulo, (el clon) como le dicen ahora, del volcán Parícutín. Un volcán que se le dio la gana explotar en 1943. Óleos, acuarelas, estérciles, carbones, tintas y al fresco, el Doctor le dio con todo a su imagen amada –Carmen y el volcán-. Experimentó el Doctor con todo, cojo como estaba y todo, iluminada de amor. Iluminó y transparentó la vista de lo que veía... un volcán moviéndonos a todos a retratarlo, hasta a nosotras, aluminitas de la Universidad Femenina pintando al volcán bajo la mirada tierna del maestro Jorge González Camarena, luego uno de los más altos pintores de su tiempo.

Nahui o Carmen se consagró junto al Doctor Atl. Todo el mundo reconoció su cuerpo y su alma en las fotografías de Antonio Garduño y en las pinturas del Doctor Atl. Era bella entre las bellas, y buena como el pan, traía dentro una pena familiar que no le dijo a nadie, y por eso entendía la amistad de los demás como una caridad. Además fue Carmen absurdamente bella... su pintura *naive*, si se quiere, fue preciosa y hoy vale millones de pesos... Una obra de principiante... los hombres que amó... un pobre marinero de ojos verdes como los suyos... pero y sobre todo sus animales ...

Aquí si hago punto y aparte. Carmen Mondragón, niña bien de su tiempo, amó profunda, locamente a sus animales... Pintó a sus perros y gatos por doquier... y ya vieja, fea, muy pobre pues su familia multimillonaria la negó de herencia alguna... la condenó a la más dura pobreza. Nahui se vio reducida a la miseria, no tenía ropa, casa, comida, sólo unos perros y unos gatos que la acompañaron en las azoteas donde vivía. Carmen salió a la calle, como una pordiosera que era, sucia y desgarrada, seguida de sus animales, que la amaron hasta la muerte. Carmen pedía limosna para ella y para ellos. Carmen prefirió no comer que sus chiquitos peludos no lo hicieran. Nahui recorrió las calles del primer cuadro (yo la vi) como un fantasma oscuro y pestilente, con sus animales siguiéndola.

La señorita de sociedad, de joyas y ropa nueva, de colegio de “yeguas finas”, de zapatitos de charol, terminó rompiendo la noche con su mano extendida para la limosna –yo la vi-. Es la historia de una mujer enormemente bella y rica terminando como en las novelas del siglo XIX...

Cuando Carmen Mondragón “Cuarto Sol”, como le puso el Doctor Atl, su volcán Parícutín privado, de su propiedad, murió, todas las palomas del centro histórico callaron, los perros dejaron de ladrar, y hasta los camellos del desierto del Sahara de hincaron y lloraron por ella. Santita, buena muchacha, loca mansa... El sol del D.F. a principios del siglo XX que también ya se murió.” (339-340)

tendrá la oportunidad de definirse. En el poema se sugiere que el cerebro ostenta una belleza superior a la de los ojos con filamentos infinitamente verdes. Inclusive, la supremacía del cerebro se mide por el grado de sensibilidad de los pensamientos que están escondidos detrás de los ojos verdes. Observar los ojos verdes con el nivel de conciencia requerido por la voz poética transporta al ser a un estado sublime. Es decir, los ojos verdes son atractivos por sí mismos, pero: “El entendimiento es sublime” (Kant 8). Por lo tanto, el sentimiento originado por aquello (entendimiento) que se encuentra detrás de los ojos es sublime. Vale la pena señalar que lo sublime es más sólido y duradero que la emoción provocado por lo bello:

[...] y por sus profundos oblicuos agujeros **Verdes** todo lo que su mirada abarca lo sumerge en densidades verdes, y es el verde de oblicuos OJOS, más inconmensurable que el verde ojo de la tierra.—El mar porque el mar, es puramente un elemento físico, y el **Verde** de oblicuos agujeros, es el débil reflejo de un elemento superior—el espíritu de un ser; encerrando sus complejidades en densidades verdes de oblicuos agujeros.—

En este contexto, el mar es un elemento poderoso. Su carácter raya en la ambivalencia. Es atribución del mar otorgar vida y muerte. Por ello, es común experimentar sentimientos contradictorios cuando se piensa en el mar. A pesar de lo dicho, la voz poética minimiza la superioridad del coloso marino. De hecho, para la voz, el mar no tiene la misma energía que despliega el espíritu. Además, los ojos que son análogos al mar en cuanto a color y composición acuosa son, siguiendo al poema: “Un débil reflejo de un elemento superior”.

No obstante, la fugacidad de la mirada, conviene detenerse un momento en los ojos verdes, de manera particular en las pestañas que los resguardan. En la poesía árabe, las pestañas son instrumentos de defensa de las artes amatorias. Incluso se les relaciona con artefactos utilizados en la guerra: lanzas, espadas y flechas. De todo esto resulta que las pestañas podrían tomarse como armas de la guerra amorosa (Chevalier 823).

Específicamente, en el poema de Mondragón las pestañas representan los elementos de protección del. No es gratuito que el brillo de los ojos verdes recuerde a la mirada inquisitiva de la esfinge.

Con esto en mente, se advierte que la esfinge de origen egipcio, mitad león y mitad humana, tiene como característica particular lo impenetrable de su mirada. De igual forma, las cualidades felinas de la esfinge la revisten con habilidades de guardiana y criatura combatiente. Al mismo tiempo, es necesario mencionar que: “Los rasgos y la posición sólidamente asentada de la esfinge expresarían la serenidad de una certidumbre” (Chevalier 470). Intuyo, por lo tanto, que la persona portadora de los ojos verdes y oblicuos es como una esfinge, pues ésta tiene la capacidad de distinguir lo verdaderamente relevante de lo trivial.

Vale la pena comentar que la esfinge-persona del poema es inteligente y que sus ojos son bellos, pero ello no evita que el verde hipnótico de sus ojos sea una mera fachada. Desde esta perspectiva, se establece un juego en el cual el yo poético reta a otros seres a no caer hipnotizados por la mirada verde marina de la esfinge, para que, en su lugar, sean capaces de aventurarse a conocer las profundidades del espíritu. En la mitología griega ocurría algo parecido. La leyenda sobre la esfinge de Tebas cuenta la historia de un ser monstruoso que gustaba de aparecerse a los viajeros de la zona. Después de presentarse, la esfinge ofrecía un enigma a los caminantes y cuando estos eran incapaces de resolver el misterio, recibían un castigo ejemplar a causa de su ignorancia y acababan siendo engullidos por el monstruo.

Refiriendo lo anterior al poema, puedo decir que la esfinge del yo poético exterioriza una postura tajante y hasta cierto punto arrogante ante los individuos que, a su consideración, son cortos de pensamiento y de espíritu. Tal posición denota una actitud de soberbia.

En otro orden de ideas, advierto que el sentido lúdico del poema se observa en dos niveles. El primero se refiere a la estructura aglutinante de los versos, de entre los cuales se subraya la palabra “verde” y la frase “Verde agujeros oblicuos” para crear el efecto de ironía del que ya se habló anteriormente. Es de reconocerse que la vena surrealista de la escritura de Mondragón destaca por sus reflexiones de naturaleza intuitiva y por sus versos abundantes en metáforas. De esta manera, ella entrega unos poemas cuya particularidad reside en una acentuada carga simbólica. Es necesario recalcar que no se perciben aspectos emotivos en el tono de los poemas hasta ahora analizados. Aspecto que causa contraste con la escritura de Wilms Montt, pues en el análisis de los poemas del capítulo anterior se detectaron giros significativos de índole emocional.

Para finalizar, retomaré la figura de la esfinge y me detendré escuetamente en sus ojos, puesto que es importante examinar el simbolismo percibido en la dualidad del color verde que pigmenta dichas cuencas. Es necesario recordar que al inicio de este apartado únicamente señalamos las propiedades positivas, incluso curativas de dicho color. Algo semejante se dedujo sobre las aguas tranquilas y primaverales, cuyo fondo ondulante verde-amarillo habla de la esperanza infundida por el renacimiento. Entonces, a manera de contraste, es apremiante revelar el carácter maligno de los ojos verdes, porque la esfinge del poema al igual que Satán tiene los ojos verdes. El punto de encuentro entre ambos entes podría ser la maldad y la tiranía con la que se conducen ante los demás seres. Por ello concluyo que los “verdes agujeros oblicuos” podrían representar el enigma que la esfinge

lanza a los ingenuos caminantes, sólo que estos no son devorados por el monstruo; son más bien despreciados por la voz poética, debido a la falta de criterio y perspectiva de los primeros.

“Psíquicamente, el cosmos corre por entero en nosotros”
O.V. Milosz

–EL VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA–

La armonía en violeta, que tiene algo de rosa, algo de azul y un gris que es plata, que es suave entonación de lo imposible, son la misma vibración atmosférica que nos rodea, y que pretendemos interpretar en color siendo pobres e impotentes nuestros modos de expresión y erróneos nuestros conceptos de limitar lo ilimitado –el intangible violeta de los seres que llevan un poco de esa belleza–que es su espíritu–en la belleza de sus cuerpos. Y son armonías en violetas que aun tienen algo de rosa, algo de azul y un gris que es plata, que es suave entonación y algo de indefinido, en su belleza que es lo intangible, que es lo impenetrable y que es su espíritu, que no podemos traducir en colores–limitar lo ilimitado del violeta intangible de los seres–del violeta intangible de la atmósfera.–⁹³ (63)

El color violeta, tal y como se había expuesto en el capítulo anterior, está relacionado con el arquetipo de la templanza. Asimismo, la esencia de este color está definida por el equilibrio de los colores rojo y azul. La singularidad del violeta radica, por así decirlo, en la armonía de los elementos que representa. De ahí su vinculación con la templanza. El violeta simboliza una unión simétrica y equidistante: “Entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría” (Chevalier 1074). En otras palabras, el color violeta, al igual que la templanza, concede un acercamiento a la idea de eternidad. Habría que mencionar también que el arquetipo de la templanza hace referencia a: “La disolución de las costumbres antiguas y la pérdida de lazos rígidos” (Nichols 345). En el

⁹³ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

caso del poema motivo de análisis, en los primeros versos se observa la presencia de un equilibrio cromático con respecto al color violeta, el cual insinúa: “La armonía en violeta, que tiene algo de rosa, algo de azul y un gris que es plata, que/ es suave entonación de lo imposible [...]”. Es relevante la asociación que la voz poética hace del color violeta con el azul, puesto que el segundo se vincula con el cielo, el espíritu y el pensamiento. En líneas posteriores del poema, la voz hace mención del color gris, aunque, de inmediato se aclara que la tonalidad de dicho color es, en verdad, plata. Este color tiene destellos blanquecinos, porque: “La plata es igualmente símbolo de pureza, de toda clase de pureza” (Chevalier 842). Conviene, en ese sentido enfatizar que la templanza, al igual que la coloración plata, está asociada al color blanco. La idea anterior se explica a partir de la ilustración que representa al ángel de la templanza. Éste sostiene dos jarros de los cuales emana un líquido inmaculado, diáfano. Sally Nichols intuye que la transparencia de dicho líquido podría deberse a la pureza de la combinación del rojo con el azul. Esta unión dará como resultado una energía con propiedades singulares.

De ahí que el yo poético ubique las tonalidades antes descritas en la línea de “lo imposible”. Dentro de este contexto, la sensación de imposibilidad podría enlazarse con la concepción de lo utópico. Es decir, me refiero a aquello que se vislumbra inalcanzable porque tal vez pertenece a un plano superior. De esta manera se justifica en el poema: “[...] Y que pretendemos interpretar en color siendo pobres e impotentes nuestros modos de/ expresión y erróneos nuestros conceptos de limitar lo ilimitado –“. La bóveda celeste es particularmente significativa para la voz poética. Desde su perspectiva, las capacidades

humanas se perciben insuficientes si éstas se comparan con la magnificencia de cielo⁹⁴. Aún así, el ser humano tiene la posibilidad de aspirar a cierto grado de esplendor a través de su espíritu o aliento. Llama la atención que el yo poético deja escapar un tono ingenuo cuando hace un alto para reverenciar el cielo, sin saber que dentro de sí mismo habita un soplo vital y por ende, poderoso. Bachelard señala que:

La admiración es un ensueño instantáneo [...] La contemplación une aún más recuerdos que sensaciones [...] Una vez más afirmamos [...] el papel fundamental de la imaginación en toda génesis espiritual. Es una larga evolución imaginativa que nos conduce desde el ensueño fundamental a un conocimiento discursivo de la belleza de las formas. (209- 210)

Sólo a través de la imaginación se consigue igualar la armonía cromática del cielo con las tonalidades del espíritu. A su vez, se requiere un proceso de ensoñación que propicie un escenario adecuado para que el ser comprenda la verdadera belleza de las cosas y de los seres. El acto contemplativo al cual me refiero se nutre de la relación que surge de la interacción de imágenes previamente elaboradas y asimiladas, porque es a través de la imaginación que el soñador aspira a alcanzar lo imposible. Ciertamente, el sello personal de las imágenes creadas en su interior dependerá del carácter que imprima en ellas.

⁹⁴ Tomás Zurián hace mención de un evento que marcó significativamente la vida de Carmen Mondragón en 1910. En *Nahui Olin: Sin principio...* Zurián comenta que Carmen había tenido la oportunidad de observar el cometa Halley en la Ciudad de México, específicamente en Tacubaya. Este evento despertó diversas reacciones en las personas que vivieron la aparición del cometa. Algunas personas sintieron temor debido a las profecías que circularon al respecto; sin embargo, la actitud de Carmen fue de agrado: “Carmen Mondragón, sin el menor, gozaba del gran espectáculo del cometa, a pesar del miedo no ocultado de algunos de sus parientes, quienes veían en el cuerpo celeste presagios de destrucción y muerte y la conminaban a orar en la capilla de la casa paterna. Pero ella —que se encontraba encaramada en la azotea realizando ingenuos dibujos del mensajero celeste—, le pareció un alucinante pavorreal cósmico con una densa, deslumbrante e interminable cola” (409).

Por lo visto, el inconsciente del sujeto visionario es un receptáculo de símbolos ancestrales Y según lo indica Sigifredo Marín en *Imágenes de la imaginación*, a los ojos del soñador: “La fealdad se metamorfosea en belleza. Los materiales vulgares adquieren [...] temple y [...] nobleza” (105). El espíritu se renueva a partir de estas experiencias y sus vibraciones alcanzan tonalidades parecidas a las de la atmósfera.

Debe señalarse que este y otros poemas de Mondragón son el resultado de una fuerte necesidad de expresión de aspectos que rebasan una existencia inmediata. Para la autora, la poesía es un pretexto para explorar los espacios pertenecientes a otras dimensiones de la realidad. De igual forma, el tono de la voz poética se percibe interesada en la reflexión de conocimientos poco usuales. Debo insistir en que en cierta forma, las convenciones literarias son desafiadas a partir del deslinde que la poeta hace de estructuras y temas tradicionales. La textura del poema está determinada por la sencillez de una prosa que podría tomarse como la extensión de un espíritu libre y expansivo.

A manera de cierre, señalaré que en el poema la belleza de la atmósfera se toma como un pretexto para incitar al individuo al fortalecimiento de lazos de trascendencia con otros seres y cosas que forman parte del universo. Lo anterior se asocia con la tesis que Vicente Huidobro sostiene sobre la imagen poética. Huelga decir que para el escritor chileno, el poeta se define por su capacidad de elucidar la disposición de las fibras secretas que comparten en común los objetos más disímiles. Se necesita, señala Huidobro, de cierta maestría para materializar tal cometido. Por consiguiente, de acuerdo con la voz poética, la utopía podría alcanzarse una vez que se haya llegado a un nivel elevado de comprensión de las cosas y de los seres, en su más pura esencia.

“Ser amado quiere decir, consumirse en la llama; amar
es iluminar con una luz inagotable.”

Rainer M. Rilke

“El fuego deviene hogar”

Gaston Bachelard

—LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DE FUEGO QUE PRODUCE LUZ—EL SOL—

La dinámica inextinguible del astro de fuego en sus irradiaciones de luz sobre todo lo que su potencia alcanza, es la maravillosa vida de los mundos, de los seres, de las últimas partículas, de los átomos que gozan amorosamente la penetración de esos rayos luminosos... y es esa luz de amor cerebral que envuelve todo en belleza, de esa luz producida por el fuego del motor de dinámica inextinguible que parece en su monumental fuerza encarnar el humano espíritu, que posee un extraño e ilimitado amor cerebral libre de leyes y de obstáculos, que envuelven todo lo bello, lo inconmensurable y lo ínfimo de los espíritus, de los cuerpos, de las cosas, de los átomos que gozan intensamente y amorosamente la penetración de sus rayos luminosos, y es esa luz de amor cerebral que envuelve todo de belleza de esa luz producida por el fuego del motor incomprensible del espíritu.—

Los rayos solares aun proviniendo de poderosa dinámica de fuego, son limitados, y sus limitaciones nos dan horas variadas de mayor o menor cantidad de calor y de luz, Y las estaciones son creadas por la limitación invariable del movimiento a que está esclavizado el grandioso motor de fuego.—

Las fuerzas de las maravillas universales son maquinarias estancadas en su impotencia de evolución, y son monstruosas fuerzas, con monstruosas debilidades de gran aparato cósmico. —Pero el espíritu, en su extraño amor cerebral es monstruosa fuerza en consciente evolución. —⁹⁵ (65)

⁹⁵ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se a ha vuelto a publicar.

El sol, al igual que el fuego, está relacionado con la purificación. Se dice, inclusive, que la esencia del sol se contrapone a la naturaleza enigmática de la luna, por ello, este astro: “Revela la realidad de las cosas” (Cirlot 423). No hay nada ni nadie que logre escapar del escrutinio del sol. El símbolo del sol está ligado a la espiritualidad y a la iluminación. La pureza que lo une al fuego descansa sobre el delicado estremecimiento de su flama ondeante. Así, el fuego arde por sí mismo y en su combustión: “Se desmaterializa pierde realidad, se hace espíritu” (Bachelard 174).

En “—LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DE FUEGO QUE PRODUCE LUZ—EL SOL—“ se percibe una voz poética que ubica la calidez de su vivacidad en las bondades del astro solar. Debe precisarse, sin embargo que la fastuosidad del sol, siguiendo al yo poético, radica en el “amor cerebral” provocado en los seres que reciben su voluptuosa energía.

Ahora bien, a primera vista llama la atención el atributo “cerebral” en el cual se enmarca el poder del ser, puesto que el amor casi siempre se inscribe en los dominios del corazón. Sin embargo, el destello del cerebro permite que el ser asimile la belleza de las cosas y de los otros seres. No así, la motivación proviene del amor⁹⁶. Aquí habré de comentar que el yo poético da las señales para suponer que dicho sentimiento tiene tintes de incondicionalidad. Se trata, entonces, del tipo de amor:

Que tiende a superar [...] antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, a integrarlas en una misma unidad [...] Desde el punto de vista cósmico, después de la explosión del ser en múltiples seres, es la fuerza que dirige el → retorno a la unidad; es la reintegración del

⁹⁶ En *Historias de amor*, Julia Kristeva afirma: “El amor es el tiempo y el espacio en el que el «yo» se concede el derecho de ser extraordinario” (4).

universo, marcada por el pasaje de la unidad inconsciente del caos primitivo a la unidad consciente del orden definitivo. (Chevalier 91-92).

En este poema se aprecia un amor incondicional que permite la renovación del ser, pues es a partir de la superación de las contradicciones que se llega a la verdadera unidad. Por otro lado, el amor y el fuego del sol iluminan el pensamiento de tal suerte que éste llega a clarificarse. Como consecuencia, se puede estar cerca del sol para recibir la energía purificadora que de él emana, sin que se corra el riesgo de quemarse.

Ocurre, en este caso, lo que Bachelard identifica con el nombre de “fuego idealizado”. Dicha concepción, dice el francés, es un tanto romántica porque la luz que emana del sol es tomada como “agente de pureza”; es decir, mediante el resplandor solar se accede a un mayor nivel de elevación del espíritu. El espíritu diáfano, a su vez, hallará su reflejo en un pensamiento bien articulado y vertiginoso. Dichas cualidades colocarán al espíritu en una posición superior en comparación con el sol. Sobre la concepción del espíritu, Jung explica en *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*:

Esta evolución especial del concepto de espíritu se basa en el reconocimiento de que la presencia invisible del mismo es un fenómeno psíquico, es decir, el *propio espíritu*, el cual no sólo está constituido por transportes vitales, sino también por imágenes internas. Entre los primeros se consideran especialmente aquellas imágenes y prototipos que constituyen el contenido interior, y entre las segundas las que son condicionadas por el pensamiento y la razón, que rigen el mundo de imágenes. De esta manera, al espíritu vital, original y natural, se ha superpuesto un *espíritu superior*, que se enfrenta al primero, el cual es lo simplemente natural. El espíritu superior habría de ser el principio regulador sobrenatural, supraterrrenal y cósmico, y como tal recibió el nombre de “dios”, o cuando menos se consideró como un

atributo de la sustancia única (según Spinoza) o como una persona de la Divinidad (según el cristianismo). (16)

En un primer momento, Jung habla sobre la composición compleja del espíritu y después desarrolla una teoría de la evolución del mismo. En ese orden de ideas, Jung identifica dos vertientes del espíritu: una de orden vital y otra perteneciente a una jerarquía superior. El cauce natural de la misma evolución propiciará que el *espíritu superior* reafirme su hegemonía en el cosmos. Carmen Mondragón, por su parte sugiere que, el espíritu perteneciente a este mundo deberá entrar en contacto con fuerzas que compartan la misma fortaleza. La mexicana considera que el desarrollo del espíritu se cristalizará en el cosmos; es decir, el ensanchamiento del espíritu será tan poderoso que rebasará el mundo terrenal y fuera de él se fundirá con el universo. Es de destacarse que en el discurso de ambos autores, la evolución del espíritu persigue fines contrarios al desarrollo del materialismo. Jung afirma que el *espíritu superior* es la esencia de Dios, mientras que Mondragón sugiere, a lo largo de su poética, la presencia innata de la divinidad en el espíritu de quien se entrega a la infinita evolución.

Ahora bien, con respecto a la naturaleza creativa de la energía, Tomás Zurián declara que Carmen ya adivinaba: “La existencia de una energía intra-atómica generada por las neuronas que estimularía los procesos creativos y la dinámica del pensamiento, en una radiación de ideas incontenibles” (409). El mismo Zurián asegura que Carmen elaboró estas concepciones a partir de las teorías que Ernest Rutherford y Frederick Soddy tenían sobre la radioactividad. Por consiguiente, es pertinente subrayar que los conceptos científicos estudiados por Carmen fueron enriquecidos con las ideas y percepciones que la poeta y artista tenía sobre temas de la vida en general.

Por último, conviene advertir que la libertad es un componente esencial en la poética de Mondragón y en este poema se alaba al espíritu que, cobijado bajo el manto del “amor cerebral”, no se esclaviza ante ninguna ley o sujeto. Es necesario recalcar que la palabra cerebral podría encontrar su sinónimo en la palabra racional. Ello llevaría a pensar que para el yo poético el amor se explicaría a partir de atributos pertenecientes a la razón y al entendimiento. Aspecto que contrasta con la estructura, si se quiere, desbordada del poema, Algo similar ocurre con el contenido, puesto que la razón, como he mencionado anteriormente, podría ser una limitante en la expansión del espíritu.

—EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—

El infinito que es la evolución asombrosa e imprescizable del espíritu, es un misterio de fuerza creadora impenetrable, desconocida, inapreciable a todo espíritu, aun al más potente, que nunca traspasará el abismo para llegar a nuestro infinito sistema solar. Así como en fríos cálculos determinan las distancias e imaginan las materias y sustancias que tienen esos otros astros que cintilan en las noches con pálida y débil luz, así determinan la distancia que los separa de nuestro abismo con números que significan **solamente**⁹⁷ cantidades, y cada espíritu es un sistema solar mayor o menor, que vive en el único infinito: su evolución continua y creadora, cada vez multiplicada en fuerza, en comprensión y en óptica cerebral, que absorbe, desea, posee más en su nueva operación de multiplicación, y tal es su fuerza evolutiva que llegaría a absorber todo lo que hay en el espacio, todo lo que hay en lo que llamamos infinito, y como una inconmensurable fuerza de atracción paralizaría todos los sistemas solares y los absorbería en su materia como jugos secundarios para su exterior envoltura, y del misterio de lo infinito en la evolución de su espíritu nacería sólo un astro de materia indefinible, porque en la intensa y continua fuerza evolutiva que mantiene su existencia, no habría milésimo de segundo que entrase en la rápida transformación de sus sustancias que enriquecidas, formarían vegetales, minerales y gases ignorados; y sólo cabría esa creación en un infinito mayor que ella, pero sin estar sujeto a dinanismos cósmicos inconscientes de evoluciones.—

Pero somos luz de pálida estrella para los otros espíritus que aciertan vagamente juicios sin precisión alguna sobre una insignificante vibración pasada, empequeñecida, destruida por otra nueva, siempre nueva, producida por el misterio de lo infinito en la evolución de nuestro espíritu.—⁹⁸ (67)

El infinito se intuye. Es inalcanzable y por ende imposible de tocar para el ser humano. Nuestra materia corpórea y perecedera nos limita en ese sentido. El traslado hacia los límites de este mundo es privilegio del espíritu, que se identifica con el infinito cuando entra en contacto con él. El infinito, veáse así, representa el peldaño más alto en la evolución del espíritu. Es el punto álgido de su evolución. Sin embargo, el abismo que debe atravesarse

⁹⁷ Subrayado del texto original.

⁹⁸ Poema perteneciente a *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) de Carmen Mondragón Valseca. Aclaro que fue necesario tomar este poemario de *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* (2011) de Patricia Rosas Lopátegui debido a que el libro original ya no se ha vuelto a publicar.

para llegar a los dominios del sol, podría representar una limitante difícil de sortear. Como se puede observar, el carácter perecedero y finito del cuerpo es un lastre para el espíritu. La materia corpórea es un ancla que impide la expansión del espíritu hacia otros mundos.

Así lo asevera la voz poética de —**EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU**—, puesto que, en este poema la supremacía de los elementos celestes establece una marca de superioridad en relación a los seres humanos. Como se había descrito en líneas anteriores, el espíritu trasciende en la medida en la que éste se separa de las leyes que gobiernan nuestro mundo. De esta forma lo expresa la voz del poema cuando se refiere a lo inútil que resulta el asirse de números para tratar de comprender situaciones pertenecientes a la divinidad cósmica: “Así/ como en fríos cálculos determinan las distancias e imaginan las materias y sustancias que/ tienen esos otros astros que cintilan en las noches con pálida y débil luz, así determinan/ la distancia que los separa de nuestros abismo con números que significan **solamente**/ cantidades [...]”.

En este punto conviene revisar nuevamente la palabra espíritu. En otros apartados me he referido a ella como aliento o “Sentido principal de vida” (Chevalier 75). Este soplo vital que resulta ideal para los mortales, puede ubicarse siguiendo la indicación de Chevalier, en: “El espacio intermedio entre el cielo y la tierra” (75). De manera que el aliento media entre ambos mundos y provee al hombre del entretejido de soplos esenciales para su subsistencia. Parecería hasta este momento que la pequeñez del hombre es exhibida a partir de su dependencia a los inasequibles astros; sin embargo, se presenta un giro en la voz poética que en versos posteriores declara: “[...] Y cada espíritu es un sistema solar mayor o menor, que vive en el único/ infinito: su evolución continua y creadora, cada vez multiplicada en fuerza, en comprensión/ y en óptica cerebral, que absorbe, desea, posee más en su nueva operación

de multiplicación [...]”. La voz del poema engrandece la composición del espíritu cuando se refiere a él en los mismos términos en que lo hace sobre el sistema solar.

En ese orden de ideas, Jung explica que la palabra espíritu puedes estar asociada a un variado número de significados. Sin embargo, en el caso concreto de “—**EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU**—“, conviene resaltar la acepción en la que Jung realiza el concepto de espíritu a partir de su carácter primitivo:

[...] considerado como soplo o viento, se trata siempre de un ser activo, alado en movimiento, así como también [de] un ser vivificador, estimulante, excitante, inspirador y animador. Expresado en términos modernos, el espíritu es lo *dinámico* por lo cual constituye lo opuesto clásico a la materia, es decir, a sus cualidades estáticas, inertes y sin vida. En último término es el contraste entre vida y muerte. Una diferenciación posterior de este contraste conduce a la antítesis curiosa entre espíritu y naturaleza. Sin embargo si el espíritu es lo esencialmente dotado de vida y vivificador, no es posible considerar a la naturaleza como carente de espíritu o muerta. Se trata, por lo tanto, de una presuposición cristiana de un espíritu, que concede a éste una calidad vital tan superior a la naturaleza, que ésta frente a aquél resulta ser la muerte. (15-16)

El espíritu es una exhalación lúdica del ser. De ello resulta que el espíritu tenga la posibilidad de re inventarse y de auto alimentarse. En ese tenor, sería hasta cierto punto paradójico pensar que los alcances del espíritu son mayores si éste se aparta de la materia. Es decir, el cuerpo bien podría ser un vehículo canalizador de experiencias de este mundo hacia el infinito. Por lo tanto, se tendría como resultado que el estado ideal del soplo místico se presenta cuando éste llega a ser incorpóreo. La materia ligada a la tierra perece y ello, siguiendo a Jung, traslada a la palabra muerte. Al respecto conviene revisar el concepto de

muerte como arcano, arquetipo del cual habla Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de los símbolos*:

Todo en el arcano tiene la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí, como supieron Heráclito, los medievales y confirma la ciencia moderna, está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritual, sino de la resurrección de la materia. Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad [...] La muerte es, de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. (312)

Como puede observarse, en el poema motivo de análisis no se menciona la palabra muerte. No así, infiero que para la voz poética el vestíbulo en el que el espíritu debe detenerse un momento antes de llegar a su fundición con el infinito, es la muerte física. Ello implica la consabida extinción del cuerpo. Dicha desaparición, en palabras de la voz poética, no significaría un apagamiento, pues contraria a la idea de la muerte como etapa final de la vida, la voz expresa que ésta más bien representa el inicio de una nueva forma de existencia. Así lo estipula el yo poético: “[...] y cada espíritu es un sistema solar mayor o menor, que vive en el único/ infinito: su evolución continua y creadora, cada vez multiplicada en fuerza, en comprensión/ y en óptica cerebral, que absorbe, desea, posee más en su nueva operación de/ multiplicación, y tal es su fuerza evolutiva que llegaría a absorber todo lo que hay en el/ espacio, todo lo que hay en lo que llamamos infinito”. Por consiguiente, el espíritu se reconfigura a grado tal que inicia una relación de transformación con el infinito. El infinito a su vez, inicia una continua evolución hasta que llega un momento en el que el espíritu se difumina debido a su expansión, sin que ello signifique que éste perezca. En realidad sucede lo contrario. El espíritu prevalece en el universo y de esta manera se vuelve uno con él.

Vale la pena decir que en los versos de este poema se observan los tintes vanguardistas que Mondragón cultivó en su escritura. El vocabulario y las imágenes presentes en los versos de la poeta revelan el conocimiento profundo que ella poseía sobre temas que generalmente eran atribuidos a áreas de interés científico⁹⁹. Particularmente, sobresale una voz obsesionada por la perfección de un espíritu insatisfecho. Por tanto, el yo poético sugiere la concepción de una: “continua fuerza evolutiva que mantiene su existencia”, por lo que: “no habría milésimo de segundo/ que entrase en la rápida transformación de sus sustancias que enriquecidas, formarían /vegetales, minerales y gases ignorados; y sólo cabría esa creación en un infinito mayor que ella, pero sin estar sujeto a dinamismos cósmicos /inconscientes de evoluciones.—“. Los versos anteriores denotan un tono de celebración sobre el “final” por el que atraviesa un espíritu evolucionado. Queda claro que no existe una terminación radical como tal, porque el espíritu se sigue perfeccionando a partir del contacto establecido con los materiales contenidos en el infinito. Después atravesará por una fase de purificación en el sistema solar. Obteniéndose, como resultado, un proceso de renovación cíclica y consciente. Añádase a la idea anterior que en todo momento se exalta la supremacía del cosmos.

Posteriormente, en las últimas líneas del poema se observa un cambio en el tono del mismo, pues del entusiasmo mostrado por la renovación del espíritu en un escenario cósmico, la voz poética expresa su sentir de otra manera. Así se aprecia en los siguientes versos: “Pero somos luz de pálida estrella para los otros espíritus que aciertan vagamente/ juicios sin precisión alguna sobre una insignificante vibración pasada, empedecida,/

⁹⁹ Tomás Zurián afirma en *Nahui Olin: Sin principio ni fin. Vida obra y varia invención* que Carmen Mondragón impregnaba sus textos de: “Un lenguaje moderno y con muchas alusiones a la ciencia de la época, con términos y conceptos como logaritmo, átomo, fibras microscópicas, vibración eléctrica, matemáticas, electromagnetismo, inercia, astros que gravitan en el espacio, galaxias, desgaste molecular del universo, mares repletos de misterio, radioactividad, energías cósmicas, un infinito de infinitos, moléculas, intraatómico, etcétera” (8). Zurián explica que este lenguaje de tintes científicos y tecnológicos fue utilizado por artistas futuristas europeos así como por los militantes del estridentismo mexicano.

destruida por otra nueva, siempre nueva, producida por el misterio de lo infinito en la/ evolución de nuestro espíritu.—“. Estos últimos versos arrojan luz sobre la comprensión general del poema, porque se expone el estado un tanto precario en el que se encuentra nuestro ser. Al respecto, se podría considerar que el yo poético hace alusión a la humanidad en general y a la imperfección que subyace en ella. Recupero lo dicho en páginas anteriores: el cuerpo con su carácter fugaz limita el desarrollo del espíritu, pues lo “condena” a vivir únicamente de aquello que le ofrece este mundo, tal y como se conoce. Por lo tanto, en “ — **EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU**—“, el cuerpo podría pensarse como un contenedor que posibilita el contacto con situaciones y sensaciones que más adelante se convertirán en experiencias. Dichas experiencias contribuirán al crecimiento del espíritu; sin embargo, éstas no serán suficientes para que el hálito vital alcance su expansión. En consecuencia, el espíritu debe abandonar la oruga que lo resguarda, pero que irónicamente lo aprisiona, para así continuar con su proceso de perfeccionamiento. En ese sentido, la muerte ocupa un punto medio entre el microcosmos y el macrocosmos.

Por lo que se refiere a la cercanía del espíritu con el sol, es pertinente mencionar lo que Gastón Bachelard elucida respecto a la temática del fuego idealizado en *El psicoanálisis del fuego*: “[...] a veces el fuego brilla sin quemar: entonces su valor es toda pureza” (177). La luz proveniente del sol aporta claridad al pensamiento. Para este efecto, siguiendo a Bachelard, el espíritu debería permanecer cerca del sol, ya que no existe el peligro de quemarse. Y aunque en determinado momento lo anterior ocurriera, tal incineración se tomaría como una oportunidad de purificarse, pues: “El fuego separa las materias y aniquila las impurezas materiales” (173). Ciertamente, el fuego procedente del sol posee

características extraordinarias. Sería casi imposible que algún cuerpo celeste pudiera compararse en poder con al astro solar. Desde la perspectiva poética de Mondragón sólo el espíritu evolucionado merece estar cerca del sol, porque ambos tienen en común la pureza de las partículas que los constituyen. Dicho de otro modo, el espíritu superior no conoce otra pasión que no sea separar los elementos sustanciales de los que no lo son, con el fin de obtener el verdadero conocimiento. En eso consiste su proceso de purificación. El sol realiza un proceso similar a través del fuego. Por lo tanto se tiene que el fuego es el agente purificador del sol mientras que la imaginación es el agente purificador del espíritu.

Con todo esto, sobre la poética de Carmen, Tomás Zurián reconoce en *Nahui Olin: Sin principio...* la contribución poética (intuitiva) de Mondragón en temas concernientes a la física, la astronomía, la descomposición de la materia, la teoría de la relatividad, la teoría del tiempo y el espacio y las matemáticas. De la misma manera, Zurián infiere que:

Así como los filósofos griegos Leucipo y Demócrito sospecharon la existencia de los átomos por una intuición maravillosa que muchos siglos más tarde se comprobaría, Nahui intuye que el átomo es menos simple y que *debe* estar integrado por una mayor cantidad de partículas elementales, que por limitaciones de la ciencia de su época no había sido descubiertas, pero que más tarde o temprano se irían añadiendo a la compleja arquitectura del átomo como los protones, neutrones, mesones, positrones, fotones, leptones, quarks y otras partículas de las cuales ahora tenemos amplias referencias. (412)

A través de la poesía, Carmen realiza una búsqueda espiritual en la que el cuerpo y los elementos que lo constituyen están orientados a la acumulación de interminables experiencias. Es muy claro que para Carmen la grandeza del espíritu se refleja en la capacidad de comprensión que éste tenga sobre el mundo, así como en la convivencia que establezca con otros seres y cosas. “ —**EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA**

EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—“ es una muestra del pensamiento utópico de la autora que con mucho va ligado a una sensibilidad de índole romántica. Lo anterior se argumenta a partir de la: “Afirmación del individuo [que] se opone [...] a la razón que pertenece al ser común, es decir al sentido objetivo de la vida” (Ortega 26).

Finalizaré este apartado regresando al poema motivo de análisis para evidenciar, de manera específica, el tono optimista de la voz cuando enuncia: “Y cada espíritu es un sistema solar mayor o menor, que vive en el único infinito: su evolución continua y creadora, cada vez multiplicada en fuerza, en comprensión/ y en óptica cerebral, que absorbe, desea, posee más en su nueva operación de/ multiplicación, y tal es su fuerza evolutiva que llegaría a absorber todo lo que hay en el/ espacio”. El ejemplo anterior reafirma la esencia idealista del poema, puesto que, si éste se enlaza con la idea antes expuesta de Bachelard, sobre la naturaleza purificadora del fuego, se tiene como resultado que cada espíritu puede auto regenerarse en mayor o menor grado. Encontrándose que la asimilación del espíritu de todo aquello que le proporcione el cosmos dependerá en mucho de la capacidad de su “óptica cerebral”.

A manera de resumen subrayaré estos puntos: en los poemas de Mondragón que se analizaron en este capítulo se percibe una voz poética que admira la actividad cerebral del ser humano. Además de la estructura flexible y libre de convenciones, los poemas de Mondragón se articulan a partir de las imágenes que se presentan de una manera acumulativa. El orden de dichos elementos está dictado por el libre albedrío del inconsciente (influencia surrealista). De igual manera, en la poética de la mexicana el amor, la libertad y

los sueños se encuentran al servicio de la poesía que reconoce en la naturaleza uno de los principales motivos de inspiración del espíritu para la creación de pensamientos dinámicos y electrificantes.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación estuvo centrado en el análisis de los rasgos poéticos que vinculan la poesía de Teresa Wilms Montt con la de Carmen Mondragón Valseca. Se partió de la hipótesis de que los poemas seleccionados contienen imágenes (y estas imágenes a su vez guardan símbolos) cuyo significado puede ser comprendido a partir de la *Poética de la Imaginación* de Bachelard, (misma que está constituida por “las hormonas de la imaginación”, elementos naturales que forman parte de la cotidianidad: agua, fuego, tierra, aire) y que los fundamentos de dicha poética están ligados al espíritu vanguardista del espiritualismo de vanguardia, en el caso de Teresa y al surrealismo en el caso de Carmen. A continuación retomo los cuadros (que se mostraron en el capítulo II) en los cuales se planteó la distribución de los poemas seleccionados de los poemarios *Inquietudes Sentimentales* y *Óptica Cerebral. Poemas dinámicos* para especificar los resultados de cada uno de los apartados.

Cuadro A

<i>INQUIETUDES SENTIMENTALES DE TERESA WILMS MONTT</i>	POÉTICA
Poema I Poema IX Poema XI Poema XLII	<p><i>Poética de la ensoñación</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) La ensoñación ofrece a la voz poética un espacio de escape de la realidad. De alguna forma, la muerte está latente. (Poemas I, IX, XI, XLII) b) Hay una insistencia en el color violeta como símbolo de posible armonía al relacionarse éste con el arquetipo de la templanza. (Poemas I, XLII) c) El símbolo de la muerte es sublime en tanto que éste causa asombro mediante el terror. La voz poética,

	<p>asimismo, tiende a esquivar la vida a partir del choque que se tiene con la vida. (Poemas I, IX)</p> <p>d) El amor terrenal representa una utopía, pero al mismo tiempo éste sólo provoca insatisfacción. (Poemas I, IX)</p> <p>e) La infancia se visualiza como la etapa ideal del ser. (Poema I)</p> <p>f) El color rojo (nocturno) se asocia generalmente al fuego y por ello a la vida y a la muerte. En el poema predomina la noción de muerte. (Poema XI)</p> <p>g) El símbolo de la mariposa está asociado a la muerte. (Poema IX)</p> <p>h) Presencia de imágenes románticas con orientación surrealista descritas en un ambiente de ensoñación. (Poemas XI, XLII)</p> <p>i) Hay un estado de degradación de la voz poética. Lo cual se observa como una constante. (Poemas I, XI)</p> <p>j) El símbolo del sol que comúnmente se asocia a la vida (sentimiento de esperanza), está más ligado a la muerte (sentimiento de abandono). (Poema XI)</p> <p>k) Presencia de un mundo esotérico que provoca sentimientos de ambivalencia en el yo poético (fascinación y aversión). (Poema XI)</p> <p>l) Presencia de una evocación nostálgica que se transforma en melancolía (Poema XLVII)</p> <p>m) El símbolo del crepúsculo hace alusión a un cruce de tiempos, (presente y pasado) lo cual se vincula a la ensoñación. (Poema XLVII)</p>
<p>Poema XX</p> <p>Poema XXI</p> <p>Poema XLIII</p>	<p><i>El agua y los sueños</i></p> <p>a) El símbolo del agua tiene una connotación purificadora. A su vez, la purificación se logra con la muerte. (Poema XX)</p> <p>b) La lluvia es el fertilizante de la memoria. (Poema XX)</p> <p>c) El símbolo del corazón está ligado a concepciones de índole romántica. (Poema XX)</p> <p>d) El crepúsculo es un símbolo recurrente, puesto que éste es una constante en la <i>Poética de la ensoñación</i> y se advierte nuevamente en <i>El agua y los sueños</i>. En ambas poéticas el crepúsculo está vinculado a la muerte. (Poema XX)</p> <p>e) El alma es un agente material e inmaterial. (Poema XX)</p> <p>f) El sueño no es un espacio vacante para la creatividad, sino para la muerte. (Poema XX)</p> <p>g) La configuración del hada acentúa aspectos negativos: maldad, libertinaje. (Poema XX)</p> <p>h) El símbolo del mar hace alusión a la energía materna. El mar y el hada se relacionan porque comparten una naturaleza salvaje. Ambos tienden a la complicidad</p>

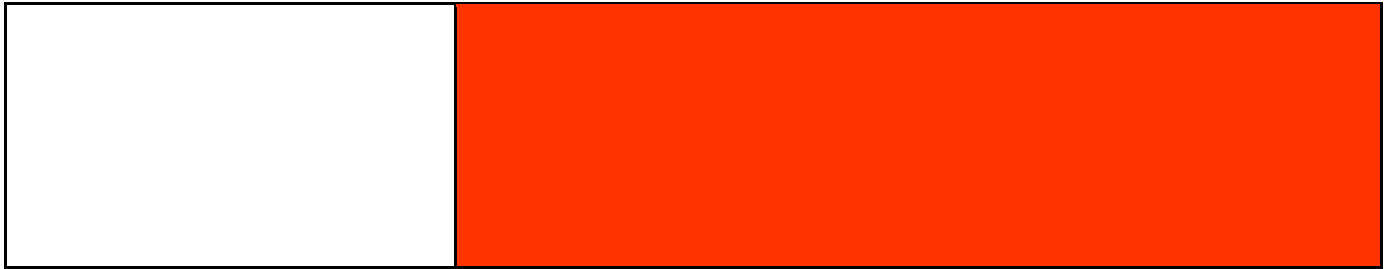
	mutua y a la destrucción de otros seres. (Poema XX)
Poema V	<p><i>El aire y los sueños</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) La presencia del elemento aire (tormenta) denota violencia y se presenta como un instrumento punitivo con el cual Dios hace sentir su cólera a los mortales. (Poema V) b) El espíritu y la tormenta provienen del elemento aire. Son diferentes porque el espíritu se encarga de preservar la vida mientras que la tormenta castiga con sus rayos y purifica con sus aguas. (Poema V)
Poema VIII Poema XXIII	<p><i>Poética del espacio</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) Existe una relación entre el símbolo del jardín y el cosmos. A partir de esta conexión, el individuo se aleja (momentáneamente) del mundo exterior y se conecta con la inmensidad en este espacio de ambiente ensoñador. (Poema VIII) b) Hay un tono de desolación, el cual se muestra como una constante. (Poema VIII) c) Se establece una relación sublime con el jardín- sujeto y (Poema VIII) d) La alcoba es un espacio íntimo de ensoñación que resguarda a la voz poética, (en un escenario ensoñador) del exterior. (Poema XXIII) e) El ideal romántico se aprecia en la exaltación que la voz poética tiene de la persona amada. La habitación ensoñadora es una suerte de santuario dedicado a la contemplación del amante. (Poema XXIII) f) El cromatismo presente en el poema (Azul y morado) está asociado con la idea del amante que por sagrado, es inalcanzable. (Poema XXIII) g) La muerte es un tema constante. (Poemas I, IX, XX y XXIII). En este caso el yo poético teme que su ser amado muera. (Poema XXIII).

Cuadro B

<p>ÓPTICA CEREBRAL. POEMAS DINÁMICOS DE CARMEN MONDRAGÓN VALSECA</p>	<p>POÉTICA</p>
<p>–ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA– –AMOR INVOLUNTARIO– –LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU–</p>	<p><i>Poética de la ensoñación</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) Hay una marcada conexión entre la creatividad, el poder vital y la ensoñación. (Poemas –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–) b) Los recuerdos perduran en la memoria a través de los colores y la imaginación. (Poema –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–) c) El color es un elemento activo de la imaginación. De igual forma, el color favorece la aceleración de la actividad cerebral. (Poema –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–, —LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—) d) Presencia de rasgos surrealistas en el uso del lenguaje. Se privilegia la escritura fluida y comprometida con la congruencia ideológica de la poeta. (Poema –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–) e) Se observa una yo poéticos que encuentra estimulante la vida de las imágenes; es decir, la vida interior. (Poema –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–) f) El mundo exterior se percibe pobre si se compara con lo abundante que puede llegar a ser la imaginación. (Poema –ESTILIZACIÓN DEL COLOR Y DE LA MATERIA–) g) En la poética de Mondragón, el amor significa comprensión. Pero, la voz poética habla de una relación con otros seres con la firme intención y convencimiento de aprehender todo conocimiento que derive de este encuentro. (Poema — AMOR INVOLUNTARIO—) h) El espíritu se expande gracias al amor involuntario (Comprensión) y al contacto establecido con el cosmos. (Poema —AMOR INVOLUNTARIO) i) Bachelard y Mondragón hablan de procesos creativos similares, aunque con diferentes protagonistas. Ambos reconocen la supremacía del universo. j) Pensamiento y espíritu se complementan por su dinamismo. En cambio el alma busca la comunión con el universo a través de la confesión por medio de los ojos. (Poema —AMOR INVOLUNTARIO)

	<p>k) La repetición diseminada establece un paralelismo con la velocidad del pensamiento. (Poema —AMOR INVOLUNTARIO)</p> <p>l) La búsqueda espiritual de Mondragón se orienta a la fusión con el universo. (Poema —AMOR INVOLUNTARIO)</p> <p>m) Se destaca la presencia de un elemento exótico propio de la poesía surrealista hispanoamericana: el volcán. Poema —AMOR INVOLUNTARIO)</p> <p>n) La muerte se percibe como una oportunidad de fortalecimiento del espíritu, pues a partir de ella se puede acceder al universo y por ende, a la eternidad. Es relevante señalar que para Mondragón la eternidad tiene una energía dinámica. Dicha energía favorecerá el perfeccionamiento del espíritu. (—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—, —EL MISTERIO DE LOS INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—)</p> <p>o) Se sugiere que el poder del espíritu y de Dios son semejantes porque ambos ostentan una capacidad creadora. (—LA ETERNIDAD CREADA POR LA MAGNITUD DEL ESPÍRITU—)</p>
<p>—EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS—</p>	<p><i>El agua y los sueños</i></p> <p>a) A través de la imagen de los ojos verdes se establece una metáfora sobre las aguas que apariencia de las aguas bellas e inmóviles en un nivel superficial, pero que en su profundidad resguardan misterios. (Poema —EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS—)</p> <p>b) Existe una relación entre la potencia creadora de los ojos y el espíritu, porque éste último se ve influenciado por la vibraciones que producen las esferas acuosas. (Poema —EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS—)</p> <p>c) La belleza que emana de los ojos es sublime, pero el sentimiento que surge por la contemplación de lo que contienen los ojos a profundidad, (entendimiento) es sublime. (Poema —EL VERDE DE OBLICUOS AGUJEROS)</p> <p>d) La escritura de Mondragón es abundante en reflexiones de naturaleza intuitiva, en metáforas y en carga simbólica.</p>

<p>–EL VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA–</p>	<p><i>El aire y los sueños</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) El color violeta está asociado a la utopía, es decir a lo imposible de alcanzar dado que ello se encuentra en un plano superior. (Poema —LA VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA—) b) Se plantea que el ser humano puede alcanzar un plano superior a través del espíritu, pues es el espíritu el que tiene la facultad de trasladarse a un plano superior. (Poema —El VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA—) c) Es en la ensoñación donde la imaginación consigue que el espíritu alcance lo imposible. (Poema —EL VIOLETA INTANGIBLE DE LA ATMÓSFERA—)
<p>–LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DE FUEGO QUE PRODUCE LUZ–EL SOL–</p> <p>–EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU–</p>	<p><i>Psicoanálisis del fuego</i></p> <ul style="list-style-type: none"> a) Se habla de un amor incondicional que permite la renovación del ser. (Poema —LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DEL FUEGO QUE PRODUCE LUZ—EL SOL) b) El espíritu lleva a la divinidad dentro de sí y por ello debe entregarse a una constante transformación. (Poema —LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DEL FUEGO QUE PRODUCE LUZ—EL SOL) c) Se aprecia la presencia de vocabulario perteneciente a teorías científicas (relatividad y radioactividad). (Poema —LA DINÁMICA INEXTINGUIBLE DEL MOTOR DEL FUEGO QUE PRODUCE LUZ —EL SOL—, —EL MISTERIO DE LOS INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—) d) El infinito es el punto álgido de la evolución del espíritu. (Poema —EL MISTERIO DE LOS INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—) e) El cuerpo limita el desarrollo del espíritu porque sólo se aspira a tener experiencias pertenecientes a este mundo (Poema—EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—) f) El espíritu trasciende cuando logra apartarse de las leyes humanas. (Poema —EL MISTERIO DE LO INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—) g) Mondragón realiza a través de la escritura una búsqueda espiritual en la que el espíritu se enriquece (en una primer fase) a través de las experiencias ofrecidas por el cuerpo y las interacciones de éste con otros seres y cosas. (Poema —EL MISTERIO DE LOS INFINITO EN LA EVOLUCIÓN DEL ESPÍRITU—)



El análisis realizado a la selección de poemas de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca bajo la lupa teórica de Gastón Bachelard, me ha permitido identificar imágenes fértiles en símbolos. De igual forma, a partir del desglose minucioso de las representaciones simbólicas contenidas en los versos de ambas autoras, me fue posible hacer una interpretación sobre el vínculo que los símbolos tienen con otros elementos del poema, como los son: el ritmo, el tono, la textura, y algunas figuras retóricas clave.

De tal modo, se enfatizó el efecto que estos elementos generan en su conjunto en una lectura que además de vislumbrar el contenido de los poemas, se detuvo en la estructura y composición de los versos. Al respecto, cabe señalar que la disposición de los versos y el uso del encabalgamiento en los poemas de Mondragón, tienen relación directa con el estado de ánimo transmitido por la voz poética; mientras que, los versos extendidos de Mondragón responden a la expresividad de un pensamiento surrealista. En ese mismo orden de ideas, se identificaron rasgos surrealistas en imágenes de algunos poemas de Wilms Montt; aunque los temas abordados por la chilena responden a los rituales estéticos del espiritualismo de vanguardia. Por citar un ejemplo, en la poética de Wilms Montt el espíritu se percibe como un ente inmaterial que sufre los altibajos de la vida; sin embargo, en la poética de Mondragón, el espíritu es un elemento incorpóreo que busca su expansión y evolución fuera del mundo físico. En concreto, la vida es un lugar de sufrimiento para el yo poético de la

primera escritora y para el yo poético de Mondragón, la vida representa un lugar de aprendizaje.

La voz de los poemas de Mondragón considera, por su parte, que esta vida ofrece sujetos y cosas, o posiblemente circunstancias que interactúan con y para el bien del espíritu lúdico y sediento de conocimiento.

Se debe agregar que el lenguaje utilizado en los poemas de Wilms Montt construye imágenes cuya plasticidad denota un ambiente aletargado, en el que predominan las sombras y las luces tenues. Se configura, por lo tanto, un ambiente ensoñador que sirve como medio de escape de la realidad. La vida cotidiana representa una amenaza para la voz de los poemas de Wilms Montt. Ello contrasta con la atmósfera de ensoñación cósmica de los textos poéticos de Mondragón.

Las ensoñaciones poéticas de la chilena presentan descripciones que revelan una prosa intimista, la cual es dominada por un tono generalmente pesimista. Nótese que el mundo poético de Mondragón presenta una voz dinámica y contestataria que califica este mundo como insuficiente; sobre todo para un espíritu que aspira alcanzar la eternidad a partir de su interacción con el cosmos. Justamente, el color violeta es identificado con la concepción de eternidad por la escritora mexicana. Llama la atención que para Mondragón dicho concepto se encuentra ligado al orden espacial y se destaca el hecho de que el mismo color también representa la idea de eternidad para Teresa. Sin embargo, su percepción de eternidad se explica con la imagen del tiempo que queda suspendido en el momento crepuscular. Podría decirse que es un instante fosilizado en la nostalgia.

Los poemas de Wilms Montt buscan lo mismo que el espiritualismo de vanguardia: una resignificación de la espiritualidad. La escritura es el vehículo para este viaje de introspección. Aunque merece también aclararse que el quehacer poético de Teresa dista de ser exclusivamente una exploración espiritual o una expresión de un determinado estado de ánimo. la poesía es ante todo lo que Roland Barthes denominaría en *El grado cero de la escritura* : “La frescura de un lenguaje soñado” (42). Un lenguaje invocado e imaginado en el umbral de la ensoñación creadora y bajo los influjos del entusiasmo vanguardista. Algo similar ocurre con las reflexiones filosóficas y científicas vertidas en *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, porque tal y como se ha explicado a lo largo de esta investigación, la exploración espiritual de Carmen es guiada por la exaltación del poder cerebral. El entretejido de las imágenes de sus poemas alude a una experimentación lúdica del lenguaje que, como los surrealistas, clama la libertad del espíritu.

Me gustaría dejar en claro que la escritura de las autoras presenta una tendencia pesimista por distintas razones. En primer lugar, la voz poética de *Inquietudes sentimentales* se muestra desesperanzada a causa del amor inalcanzable. Aspecto gobernado por la subjetividad propia del tono romántico de la autora. Mirándolo así, hay una: “Ponderación del yo como elemento esencial del espíritu” (Ortega 27). Véase ahora como el aire pesimista del yo poético de *Óptica Cerebral...* se orienta hacia la desilusión del colectivo; es decir, se critica a los individuos faltos de sustancia. Lo anterior acentúa la congruencia ideológica de la autora en relación a una existencia caracterizada por la autodeterminación y la espontaneidad.

Por otro lado, en ambas autoras se observa una tendencia romántica con diferentes matices, puesto que en los poemas de Wilms Montt se hace hincapié sobre el inconquistable

amor de pareja, ya sea porque éste se ve interrumpido por la presencia de la muerte, o por contrariedades de la vida y en Mondragón Valseca se advierte en la idea utópica de la superioridad y embellecimiento del espíritu más allá del cuerpo imperecedero y de la muerte.

Habría que decir también que la teoría de la imaginación de Bachelard permitió explorar las obras poéticas de las autoras a partir de una perspectiva abierta al conocimiento intuitivo e introspectivo. De igual forma, la configuración de los mundos que ofrecen ambas autoras, permitieron ubicarlas en el variado escenario vanguardista de Latinoamérica. Específicamente en los movimientos que con anterioridad hemos mencionado. Debo señalar, como punto final, que Gaston Bachelard vio el surrealismo como una fuente de inspiración. Aspecto que se puede palpar en los cimientos de su propuesta teórica sobre la vida de las imágenes. Deseo, en ese sentido, afirmar que los poemas estudiados de Teresa Wilms Montt y Carmen Mondragón Valseca guardan en su esencia el carácter móvil de las imágenes y que dicho dinamismo tiene como motor el tema de la búsqueda espiritual que ambas autoras cultivaron en sus escrituras.

FUENTES:

Allegra, Giovanni. *El reino interior: Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid, España: Ediciones Encuentro, 1985.

Azcuy, Eduardo Antonio. *El ocultismo y la creación poética*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2013.

Baena, Enrique. *Umbrales del imaginario*. Barcelona: Anthropos, 2010.

Bergson, Henri. *La energía espiritual*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

Bernal, Ignacio. *Historia general de México: versión 2000*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: FCE, 2002.

_____. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1960.

_____. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.

_____. *La tierra y las ensoñaciones de reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de cultura económica, 2014.

_____. *El agua y los sueños*. México: FCE, 2011.

_____. *El aire y los sueños*. México: FCE, 1958.

_____. *El derecho de soñar*. México: FCE, 2012.

_____. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, España: Alianza editorial, 1966.

Bahk, Juan W. *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y divergencias*. Madrid, España: Editorial Verbum, 1997.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007.

_____. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000.

Bauzá, Hugo Francisco. *Voces y visiones: poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 1997.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Begné, Patricia. *Mujeres*. México: Instituto de la Mujer Guanajuatense, 2004.

Beltrán, Luis. “Simbolismo y Modernismo”. *Revista de crítica y teoría literarias* (2008).
Versión electrónica: http://www.academia.edu/3524358/Simbolismo_y_modernismo

Breton, André. *Antología (1913)*. México: Siglo veintiuno editores, 2013.

Breton, André y Elard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003.

Bueno, Raúl. “Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”.
Hispanamérica 24.71 (1995): 35-48. Versión electrónica:
<http://www.jstor.org/stable/20539849>

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2010.

Cacucci, Pino. *Nahui*. México: Editorial Planeta, 2008.

Canfield, Martha. *Literatura hispanoamericana: Historia y antología. Tomo 1 (Literatura hispánica y colonial)*. Milán, Italia: Ulrico Hoepli Editore, 2009.

Carretero, Pasin Enrique. *El orden social en la posmodernidad*. Barcelona, España: Erasmus Ediciones, 2010.

“Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”. *Hispanamérica*.
Agosto, 1995. <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

Casado Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo, el Dr. Atl*. México: UNAM, 1984.

Casado, Miguel. *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: 2009.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Siruela, 2013.
- Clark. De Lara Belem y Zavala Díaz Ana Laura. *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011.
- Consejo Regional de Bellas Artes (Aguascalientes, Mexico), Instituto Nacional de Bellas Artes (Mexico), and Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico). *Tierra adentro: revista del Consejo Regional de Bellas Artes*. [Aguascalientes, Ags.]: El Consejo, 1900s.
- “Consideran a Nahui Olin pionera de las tiras cómicas”. Mural, México D.F. Abril 3, 2000.
<http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1804756_ITM>
- Chaves, José Ricardo. “Magia y ocultismo en el siglo XIX”. *Acta Poética*. Julio de 1996.
http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP17/ap17_josechaves_magiaoyocultismosigloxx.pdf
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder editorial, 1986.
- D’Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid, España: Visor, 1999.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España: Alianza editorial, 2012.
- Debroise, Olivier. “Adriana Malvido: Nahui Olin”. *Arte- México*. 20 de junio de 2007.
<<http://arte-mexico.com/critica/od87.htm>>
- Dowing, Christine. *Espejos del yo: Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, España: Kairós, 2010.
- Duby, Georges y Perrot Michelle. *Historia de las mujeres. I. La antigüedad* México: Taurus, 2005.
- Duby, Georges y Perrot Michelle. *Historias de las mujeres 5. El siglo XX*: Taurus, 2005.
- Dueñas, María. *La templanza*. México: Editorial Planeta, 2015.

- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2007.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. España: Akal, 2010.
- Escalante, Evodio. *La vanguardia extraviada*. México: UNAM, 2003.
- Eveno Calude y Clément Gilles. *El jardín planetario*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2001.
- Fernández Christlieb, Pablo. *El concepto de psicología colectiva*. México: UNAM, 2006.
- Fuentes, Victor. “De la vanguardia a la posmodernidad: Hitos y configuraciones en la literatura en español”. Centro virtual Cervantes (CVC). Versión electrónica: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_015.pdf
- Gali, Boadella Montserrat. *Historia del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México: UNAM, 2002.
- Goić, Cedomil. “El surrealismo y la literatura iberoamericana”. Revista Chilena de Literatura (1997). Versión electrónica: <http://www.jstor.org/stable/40357251> (13 de octubre de 2015).
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, 2007.
- H. Einsenstein y A. Jardine. *The Future of Difference*. EUA: G.K. Hall, 1980.
- Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.
- Hernández, Rojas Blanca. “Luz y movimiento vertical. El fenómeno de la luz en el surrealismo y la mística medieval”. Chile. Revista Forma. (Vol. 3, 2011) ISSN 2013-7761.
- Herrera, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: DIANA, 2005.
- Herrera, F. Lourdes. *Estudios históricos sobre las mujeres en México*. México: BUAP.

Holguín, Holguín Carlos. *Escritos (1912-1998)*. Bogotá, Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2005.

Inter-American Congress of Philosophy, and Ma. del Carmen García Aguilar. *XIV Congreso Interamericano de Filosofía: X Congreso Nacional de Filosofía : Las nuevas identidades*. Colección del Centro de Estudios de Género. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Dirección de Fomento Editorial, 2002.

Jitrik, Noé. "La estética del romanticismo". *Hispanamérica*. Agosto 1997.

<http://www.jstor.org/stable/20539982>

Jung, Carl G. *El libro rojo*. Buenos Aires, Argentina: Elhilodadriana, 2012.

_____ *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona, España: Paidós, 1982.

_____ *Man and his symbols*. United State of America: Aldus Books, 1964.

_____ *Simbología del espíritu: Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: FCE, 2012.

_____ *Tipos psicológicos. Tomo 1*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana, 1985.

Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. FCE: México, 2011.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, España: Editorial Gredos, S. A., 1992.

Kearny, Richard. *Poetics of imagining. Modern to Post-modern*. Edinburgh, Great Britain: Edinburgh University Press, 1998.

Kristeva, Juila. *Historias de amor*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

Marín, E. Sigifredo. *Imágenes de la imaginación*. Tierra Adentro: México, 2006.

Manzoni, Celina. *Vanguardistas en su tinta*. Ediciones corregidor: Bueno Aires, Argentina, 2008.

Malvido, Adriana. *Nahui Olin. La mujer del sol*. México, DF: Edivisión, 1999.

Marin, Sigifredo. *Imágenes de la imaginación*. México: CONACULTA, 2006.

Mendonça, Gilberto. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos, Volumen 5*. España: 2009.

Michelet, Jules. *El mar*. Buenos Aires, Argentina: Imp. Y estereotipia de LA NACIÓN, 1909.

Mondragón, Carmen (Nahui Olin). *Óptica cerebral (Poemas dinámicos)*. México: Ediciones México Moderno, 1922.

_____. *Calinement. Je suis dedans*. México: Librería Guillot, 1923.

_____. *A dix ans sur mon pupitre*. México: Cvultvra, 1924.

_____. *Nahui Olin*. México: Imprenta Moderna, 1927.

_____. *Energía cósmica*. México: Botas, 1937.

Monsivais, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.

Muñoz, Gutierrez Ramón. *Innovación a la mexicana. Más allá de romper paradigmas*. México: Penguin Random Grupo Editorial México, 2014.

Náter, Miguel Angel. *José Donoso: entre la esfinge y la quimera*. Chile: Cuarto propio, 2007.

Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot*. Barcelona: Editorial Kairós, 2012.

Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto (La novela vanguardista hispanoamericana)*. Madrid: IBEROAMERICANA, 2004.

Noel, Lapoujade María. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo veintiuno editores, 2011.

_____. *Imagen, signo y símbolo*. México: BUAP, 2000.

Novalis. *Los discípulos en Sais*. Barcelona, España: Hiperión, 1988.

Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México, DF: Siglo XXI Editores, 2015.

Lira, Teresa. “El modo de comunicar propio de la poesía surrealista hispanoamericana”. Universidad de Chile. Noviembre (1985). Versión electrónica: <http://www.jstor.org/stable/40356440> (28 de octubre de 2015).

_____. *Imagen, signo y símbolo*. México: BUAP, 2000.

Orlandini, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. México: FCE, 2004.

Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro Altazor y las Vanguardias*. México: UNAM, 2000.

Oyarzún, Kemy. *Estética y marcas identitarias*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.

Oyarzun, Luis. *Temas de la cultura chilena*. Chile: Editorial Universitaria, 1967.

Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 106-107 (enero y junio de 1979), p. 327.

Palomo, Dalton Margarita. *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. México: El Colegio de México, 1993.

_____. *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.

_____. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2006.

_____. *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia.* México: Seix Barral, 1990

Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafía. Revista de teoría literaria y literatura comparada.* No 4. (2003). Versión electrónica:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343/29004>

Ponce, Ortiz Esteban. *La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Corregidor, 2009.

_____. *Los hijos del Limo.* Chile: Tajamar ediciones, 2008.

Puccini Darío. *Historia de la cultura hispanoamericana, tomo II.* México: FCE, 2010.

Puelles, Romero Luis. *La estética Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora.* Madrid, España: Verbum, 2002.

Rojas, Soriano Raúl. *Notas sobre investigación y redacción.* México: Editores Plaza y Valdés, 2013.

Rosa, Lojo María. *El símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos.* México: UNAM, 1997.

Salazar, Gabriel y Pinto Julio. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

Sánchez, Dueñas Blas. *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX.* Sevilla, España: ArCiBel Editores, 2009.

Solórzano, Alfaro Gustavo. *La herida oculta del amor y la poesía. Una lectura del poema “Carta de creencia” de Octavio Paz.* San José, C.R. : EUNED, 2009.

Trevi, Mario. *Metáforas del símbolo.* Barcelona: Anthropos, 1996.

Toledo, Víctor. *La poesía y las hadas.* México: Ediciones EÓN-BUAP, 2011.

_____. *Poética de la Sincronicidad. La lengua de Adán y Eva*. México: BUAP, 2006.

Quitarte, Vicente. “El corazón en el filo. Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario”. Casa del Tiempo. Febrero (2000). Versión electrónica: <<http://www.difusioncultural.unam.mx/revista/feb2000/quirarte.html>> (20 de junio 2007).

Ríos, Rubén Horacio. *La noche oscura del alma: Ensayo sobre el origen de la vida espiritual*. Buenos Aires, Argentina: Kier, 2006.

Rivas, Hernández Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura*. España: Universidad de Salamanca, 2005.

Rojo, María Rosa. *El símbolo: poética, teorías, metatextos*. México: UNAM, 1997.

Rosas, Patricia. *Nahui Olin. Sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. México: UANL, 2011.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile, 2000.

Schulman, Iván y Picon G. Evelyn. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. Universidad de Puerto Rico: Puerto Rico, 1999.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)*. México: FCE, 2002.

Solares, Blanca. *Gastón Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca, México: UNAM, 2009.

Solórzano, Alfaro Gustavo. *La herida oculta del amor y la poesía. Una lectura del poema “Carta de creencia” de Octavio Paz*. San José, C.R. : EUNED, 2009.

Sosnowski, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*. Venezuela: Ediguías, 1997.

- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias (Vol. 3)*. Chile: Editorial Univeritaria, 2004.
- Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Anthropos: Barcelona, 1989.
- Szabolosci, Miklós. “La `vanguardia´ literaria y artística como fenómeno internacional”. *Casa de las Américas*, vol.13, núm. 74, 1972, p.7.
- Tomasini Bassols, Alejandro. *Dilemas morales de la sociedad contemporánea*. México: Editorial Torres Asociados, 1995.
- Toledo, Araceli y Alejandro Palma. “Las inquietudes espirituales: cuerpo y poesía de Nahui Olin”. *Confluencias en México. Palabra y género*. Ed. Patricia González Gómez-Cásseres y Alicia V. Ramírez Olivares. Puebla, BUAP y Smith College: 2007. (p.253-267).
- Tuñón, Julia. *Mujeres en México una historia olvidada*. México: Planeta, 1987.
- Vallejo, César. *Los heraldos negros*. Barcelona, España: Red ediciones S.L., 2016.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1986.
- Vergara, Ruth. *Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad*. Santiago de Chile: Editorial Grijalbo, 1993.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo (EDIUNC), 2011.
- Vivian, Vallens. *Working Women in Mexico during the Porfiriato (1880-1910)*. EUA: R&E Associates Inc, 1978.
- Von Buttlar, Adrian. *Jardines del clasicismo y el romanticismo*. Madrid, España, Editorial Nerea, S. A., 1993.
- Warren. Howard C. *Diccionario de psicología*. México: FCE, 1995.
- Wilms, Montt Teresa. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires, Argentina: Mercatali, 1917.

_____. *Lo que no se ha dicho*. Santiago de Chile: Editorial Nacsimiento, 1922.

Youg-Eisendrath, Polly y Dawson, Terrence. *Introducción a Jung*. España: Cambridge, 1999.

Yukiévich, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 2006.

_____. *El hombre y lo divino*. México: FCE, 1955.

_____. *Los sueños y el tiempo*. España: Siruela, 1998.

Ziese, Sussane. *Elogio de la naturaleza: La relación entre el hombre y la naturaleza en la obra Eduardo Chillida y en el romanticismo alemán*. Alemania: GRIN Verlag GmbH, 2009.

Zurián, Tomás. *Nahui Olin Una mujer de los tiempos modernos*. México: INBA, 1992.

Zurián, Tomás, y Rosario Cabrera. *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

_____. *Catálogo exposición Nahui olin Museo mural Diego Rivera*. México: INBA-CONACULTA, 2000.

