



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## TESIS

*HIPERTEXTUALIDADES CLÁSICAS,  
ROMÁNTICAS Y MODERNAS EN LA POESÍA DE  
JUAN BAÑUELOS*

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**JOSÉ GUSTAVO RUIZ PASCACIO**

DIRECTOR

**DR. JESÚS T. MORALES BERMÚDEZ**



SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS

NOVIEMBRE DE 2022.



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

## TESIS

*HIPERTEXTUALIDADES CLÁSICAS,  
ROMÁNTICAS Y MODERNAS EN LA POESÍA DE  
JUAN BAÑUELOS*

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

**JOSÉ GUSTAVO RUIZ PASCACIO**

COMITÉ TUTORIAL

**DR. JESÚS T. MORALES BERMÚDEZ**

**DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO**

**DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ**

**DR. LUIS ARTURO GUICHARD ROMERO**

(UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

**DR. IGNACIO RUIZ-PÉREZ**

(UNIVERSITY OF TEXAS AT ARLINGTON)



SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS

NOVIEMBRE DE 2022.



**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
**SECRETARÍA ACADÉMICA**  
**DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 04 de noviembre de 2022  
Oficio No. SA/DIP/814/2022  
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. José Gustavo Ruiz Pascacio  
CVU CONACyT 623359  
Candidato al Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas  
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica  
UNICACH  
Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado *Hipertextualidades clásicas, románticas y modernas en la poesía de Juan Bañuelos* cuyo Director de tesis es el Dr. Jesús Teófilo Morales Bermúdez (CVU 120715) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

ATENTAMENTE  
"POR LA CULTURA DE MI RAZA"

DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA  
DIRECTORA



DIRECCION DE INVESTIGACION  
Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH.  
Para su conocimiento.  
Mtra. Tania Ramos Pérez, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica,  
UNICACH. Para su conocimiento.  
Archivo/minutario.

RJAG/COG/ecol/gp/gtr

2022 Año de Ricardo Flores Magón  
PRECURSOR DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Dirección de  
**Investigación**  
y Posgrado

Dirección de Investigación y Posgrado  
Libramiento Norte Poniente No. 1150  
Colonia Lajas Maciel. CP. 29039,  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.  
Tel (961) 6170440 Ext. 4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx

## **DEDICATORIA**

Doy gracias a la Luz y a su hacer inescrutable. Al timbre de mis ancestros, Gustavo y María Amparo, y a su traza que honro al pie de su trascendencia. A Blanca Viridiana, amorosa vocación cuyo ser construye en mí las más altas esferas. A Alicia del Rosario, fraterna mirada en cuya solidaridad comparto el legado de nuestros padres. A todos mis afectos y amigos que saben de mí en un abrazo, siempre.

## AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Jesús Morales Bermúdez, capital conocedor de las humanidades y las artes, experto estudioso de la memoria poética, la comprensión de la cultura y las artes de nuestra región, agudo observador del mundo sin cuya directriz y presencia de tiempo atrás en mi formación humana, intelectual y académica, no hubiese sido posible la consumación de este ciclo.

Al Dr. Luis Arturo Guichard Romero, filólogo clásico de excelencia, cuyos aportes en el ámbito de la poesía grecolatina, la estética y la literatura comparada atesoraron el derrotero de mi objeto de estudio. Aprecio, también, su alta resolución en materia de traducción literaria, que abrigaron horas de conversación y aprendizaje.

Al Dr. Ignacio Ruiz-Pérez, notable investigador de literatura hispanoamericana, cuyas contribuciones al estudio de la poesía mexicana representan una ruta necesaria para los debates actuales, su conocimiento fue significativo en amplitud y precisión para la investigación en turno.

A la Dra. Magda Estrella Zúñiga Zenteno, destacada investigadora en el área de los discursos literarios y artísticos, cuyo rigor metodológico permitió hallar, puntualmente, los trazos conceptuales, la construcción formal y el abrigo temático correspondientes.

A la Dra. Ana Alejandra Robles Ruiz, especialista en la multiplicidad discursiva de la literatura mexicana contemporánea, cuyos comentarios y recomendaciones aunaron otras valoraciones al campo de estudio de este trabajo.

Al cuerpo de investigadores del CESMECA-UNICACH que conformaron la plantilla docente de los estudios de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas de la generación 2017-2021. Su compromiso académico confirma la varia lectura científica en la comprensión de una realidad cada vez más fragmentaria y disímbola.

A mis pares de generación, con quienes renové el valor del diálogo y la vocación por el conversatorio; también, por haberme permitido continuar en el aprendizaje del múltiple, inacabado e incesante debate del mundo.

Al CONACYT por su respaldo a esta clase de estudios, cuyo carácter humanístico refrenda la cercanía de los imaginarios literarios y artísticos con la realidad humana.

A la poesía de Juan Bañuelos, a su magisterio y memoria, cuya espléndida poética constata la magnífica imaginería de un poeta en diálogo permanente con las más altas voces de la poesía de todos los tiempos.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción general.....	10-16
Capítulo 1. Marco teórico metodológico: el estudio de los textos literarios, ..... la hipertextualidad de Gérard Genette y el mundo Clásico, el Romanticismo y la poesía moderna	17
Introducción.....	17-20
1.1 La teoría de la hipertextualidad de Gérard Genette.....	20-29
1.2 El mundo Clásico como modelo literario, su influencia y continuidad.....	29-33
1.3 El Romanticismo, sus bases y nociones fundamentales en la doctrina ..... de la poesía del siglo XIX, ejes de influencia en la construcción de la poesía moderna	34-39
1.4 La poesía moderna, sus principios, características y la construcción..... del poeta moderno	39-42
Capítulo 2. Hipertextualidades clásicas en cuatro poemas de Juan..... Bañuelos: <i>Anacreónica</i> , <i>Ariadna</i> , <i>Eurídice</i> y <i>Cántico del Mar Egeo</i>	43
Introducción.....	43
2.1 Influencias, contribuciones y permanencias clásicas en el poema..... <i>Anacreónica</i>	44
2.1.1 La poesía lírica griega, su origen y significado.....	44-47
2.1.2 Estudios literarios sobre la obra de Anacreonte y las <i>Anacreónicas</i> .....	47-53
2.1.3 Análisis comparativo del poema <i>Anacreónica</i> de Juan.....	53-56
Bañuelos: influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas	
2.2. Influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas en..... el poema <i>Ariadna</i>	56
2.2.1 Hacia una definición enunciativa de mito.....	56-59
2.2.2 Descripción mitográfica del mito de Ariadna, Teseo y el laberinto.....	59,60

2.2.3 Algunos estudios sobre el mito de Ariadna y Teseo.....	61-63
2.2.4 Variaciones poéticas del mito de Ariadna y Teseo: la importancia del.....	63-69
<i>Carmen 64</i> de Catulo y la Epístola Décima de las <i>Heroidas</i> de Ovidio	
2.2.5 Análisis comparativo del poema <i>Ariadna</i> de Juan.....	70-74
Bañuelos: influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas	
2.3 Influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas en el poema <i>Eurídice</i> .....	75
2.3.1 Otras consideraciones enunciativas entre mito, poesía y poema.....	76,77
2.3.2 Descripción mitográfica del mito de Orfeo y Eurídice y sus derivaciones.....	77-80
Interpretativas	
2.3.3 Algunos estudios literarios sobre el mito de Orfeo y Eurídice.....	80-82
2.3.4 Variaciones poéticas canónicas del mito de Orfeo y Eurídice: la trascendencia.....	82-91
del libro X de las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio y el libro IV de las <i>Geórgicas</i> de Virgilio	
2.3.5 Análisis comparativo del poema <i>Eurídice</i> de Juan Bañuelos: influencias,.....	91-96
permanencias clásicas y contribuciones poéticas	
2.4 Influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas en el poema.....	96,97
<i>Cántico del Mar Egeo</i>	
2.4.1 Descripción mitográfica del mito de Egeo y sus derivaciones interpretativas.....	97-100
relacionadas con el <i>Carmen 64</i> de Catulo	
2.4.2 Algunos estudios literarios sobre el <i>Carmen 64</i> de Catulo y sus particularidades.....	101,102
con las secciones tercera y cuarta del poema	
2.4.3 Análisis comparativo del poema <i>Cántico del Mar Egeo</i> de Juan.....	103-108
Bañuelos: influencias, permanencias clásicas y contribuciones poéticas	
Capítulo 3. Hipertextualidades románticas en cuatro poemas de Juan Bañuelos:.....	109
<i>Quedamos abrasados</i> , <i>Viola da gamba</i> , <i>Escrito en la puerta al sur de la ciudad</i> y <i>Viento de diamantes</i>	
3.1 Influencias, contribuciones y permanencias de la transición estética.....	109
del barroco al romanticismo en dos poemas de Juan Bañuelos: <i>Quedamos abrasados</i> y	
<i>Viola da gamba</i>	

3.1.1 El lenguaje simbólico como herramienta metodológica-analítica para la.....	109-112
comprensión de la estética musical y literaria de la obra de J.S. Bach	
3.1.2 Soporte descriptivo y “operación transformadora” en las Cantatas BWV 51 .....	112-118
y BWV 106 de J.S. Bach	
3.1.3 Análisis comparativo de los poemas <i>Quedamos abrasados</i> y <i>Viola da gamba</i> .....	118-127
de Juan Bañuelos: Influencias, permanencias de la transición estética al romanticismo y contribuciones poética	
3.2 Influencias, contribuciones y permanencias de la poesía de Friedrich Hölderlin,.....	127
representante del romanticismo alemán, en el poema <i>Escrito en la puerta al sur de la ciudad</i>	
3.2.1 La filosofía de Empédocles de Agrigento, su confluencia de dos tradiciones.....	127-130
y su vocación pluralista	
3.2.2 El pensamiento y la figura trágica de Empédocles como hipotextos en la.....	131-139
construcción del imaginario poético de Friedrich Hölderlin	
3.2.3 Análisis comparativo del poema <i>Escrito en la puerta al sur de la ciudad</i> de.....	139-145
Juan Bañuelos: Influencias, presencias hipotextuales de la poesía romántica de Friedrich Hölderlin y contribuciones poéticas en el poema como hipertexto	
3.3 Influencias, contribuciones y permanencias de la poesía de William Blake,.....	145
representante del romanticismo inglés, en el poema <i>Viento de diamantes</i>	
3.3.1 La poesía de William Blake, el genio poético y la subversión del mundo.....	145-149
3.3.2 El sentido de genio en William Blake y su poética visionaria como <i>clinamen</i> .....	149-154
ante la razón y la religión institucionalizada en <i>El matrimonio del Cielo y el Infierno</i>	
3.3.3 Análisis comparativo del poema <i>Viento de diamantes</i> de Juan Bañuelos: .....	154-160
Influencias, presencias hipotextuales de la poesía romántica de William Blake y contribuciones poéticas en el poema como hipertexto	
Capítulo 4. Hipertextualidades modernas en tres poemas de Juan Bañuelos: .....	161
<i>Día de muertos, Lección del oscuro y Palimpsesto</i>	
4.1 Influencias, contribuciones y permanencias de la poesía de Eliseo Diego en el poema....	161
<i>Día de muertos</i>	

4.1.1 La poesía moderna y el poeta moderno como actitud frente a la razón.....	161-165
occidental y los principios heredados del Romanticismo, su revisión y consecuencia del yo/vacío	
4.1.2 La poesía de Eliseo Diego. Una poética de la memoria vital, la convicción.....	165-169
religiosa y la celebración del mundo	
4.1.3 Análisis comparativo del poema <i>Día de muertos</i> de Juan Bañuelos: Influencias,.....	170-174
permanencias de la poesía de Eliseo Diego y contribuciones poéticas	
4.2 Influencias, contribuciones y permanencias de la poesía de Saint-John Perse.....	174
en el poema <i>Lección del oscuro</i>	
4.2.1 El Arte Poética de Saint-John Perse: La poesía como movimiento, estado.....	174
de reverencia y superrealidad	
4.2.2 Estudios académicos sobre la poesía de Saint-John Perse: .....	178-183
“Sonido, materia y luz”	
4.2.3 Análisis comparativo del poema <i>Lección del oscuro</i> de Juan Bañuelos: .....	183-190
influencias, permanencias de la poesía de Saint- John Perse y contribuciones poéticas	
4.3 Influencias, contribuciones y permanencias de la poesía de Fernando Pessoa.....	191
en el poema <i>Palimpsesto</i>	
4.3.1 La diversidad del universo poético de Fernando Pessoa. Una lectura .....	191-194
de sus orígenes	
4.3.2 La concepción de la heteronimia en la poesía de Fernando Pessoa.....	195-198
4.3.3 La poética de Alberto Caeiro en <i>O guardador de rebanhos (El guardador de rebaños)</i> .....	198-201
4.3.4 Análisis comparativo del poema <i>Palimpsesto</i> de Juan Bañuelos: Influencias,.....	202-209
Permanencias de la poesía de Fernando Pessoa y contribuciones poéticas	
Conclusiones.....	210-2015
Bibliografía General.....	216
Bibliográfica.....	216-221
Hemerográfica.....	221,222

# INTRODUCCIÓN

La presente investigación expone el estudio de la poesía de Juan Bañuelos (1932-2017) a partir de la teoría de la hipertextualidad desarrollada por Gérard Genette, como eje sustancial, y la teoría de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom, como eje auxiliar, de acuerdo a los presupuestos establecidos por dichos teóricos, quienes consideran que la construcción de un sistema poético está basado en “la constitución previa de un modelo de competencia genérica” (Genette, 1989: 15), una huella preexistente o hipotexto y que deriva en una “operación transformadora” que permite una “lectura relacional”, es decir “leer dos o más textos en función uno del otro” (Genette, 496) y cuya consecuencia poética es el hipertexto, todo ello en un escenario verbal de confluencia entre uno y otro, el poema.

Esta base secuencial tiene como compatibilidad teórica auxiliar los postulados de Harold Bloom acuñados como “pautas revisionarias” (Bloom, 2009) en su teoría poética de la ansiedad de la influencia. Cuando Bloom dice que “no hay final para la influencia” (Bloom, 13) afirma, en realidad, que ésta permanece durante todo el proceso de creación poética como figura precursora a la que podemos indagar mediante un “mapa de la malinterpretación” (14). Así, la co-presencia de un “poeta fuerte precursor” está en los hipotextos del poema y advertimos su fuerza a través de seis pautas revisionarias: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonización*, *Askesis* y *Apophrades* (63-65). La influencia poética es, por lo tanto, “el estudio del ciclo vital del poeta como poeta” y su derivación en el hipertexto del poema es el descubrimiento del “poeta fuerte tardío”.

De esta manera, se plantea un balance teórico-conceptual en el aparato crítico y metodológico de la investigación en turno y en el *corpus* seleccionado para tal efecto. A la par de las descripciones formales de la co-presencia de los hipotextos clásicos, románticos y modernos, se despliega, a lo largo de los capítulos subsecuentes, un análisis temático-comparativo que da cuenta de la situación del sujeto poético consigo mismo y con sus precursores, situado en el espacio y el tiempo *en sí* del poema, ese ir *desde* y *hacia* adentro —el término es mío— para producir el relanzamiento hipertextual: “a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido” (Genette, 497). El tiempo del poema es suyo y de otros a la vez, un ajuste

de cuentas para con el sujeto y los otros. Responde a una época de producción que el poeta construye leyendo y leyéndose en otro u otros sin dejar de ser —el poema— un objeto de su tiempo y el lenguaje de todos los tiempos.

Para conducirnos por este “mapa de la malinterpretación poética”, la investigación está dividida en cuatro capítulos, a través de los cuales se responde a las interrogantes siguientes: ¿Cuál es el hipotexto en tanto “influencia poética” y cómo se relaciona con el hipertexto?, ¿En qué consiste la “operación transformadora” y cuál es la construcción poética hipertextual resultado de la misma? Para ello se delimita, en función de la precisión del articulado teórico-conceptual, la indagación en once poemas seleccionados de toda la producción publicada por Juan Bañuelos a lo largo de su vida. El constructo de cada uno de ellos aclara la profundidad dialógica que el poeta sostiene en su obra con distintas tradiciones de la poesía universal y revela un complejo laberinto de relaciones poéticas a las que no se accede por completo en nuestro caso debido a razones de acotamiento objetual.

El linde dialógico de Bañuelos calza una experiencia poética a la que continuamente acude a lo largo de su obra. Su voz, en la que se reúnen una serie de acentos, ritmos, vitalidades y connotaciones en las cuales se destacan, principalmente, acervos clásicos, románticos y modernos perfilan, también, el soporte de una propensión trágica como la de sus poetas fuertes predecesores cuya co-presencia vibra en el nudo semántico contractual de los poemas aquí estudiados. Ya sea en el borde temático mitológico del dolor y la ausencia cantado por los poetas del mundo clásico —Catulo, Virgilio, Horacio—, la referencia de la efímera constancia de la felicidad y la constante lucha de la irracionalidad poética ante los embates de la razón de los poetas románticos —Blake y Hölderlin— y de Bach, un músico genial en la transición barroca-romántica y su red celestial y escatológica, prolegómenos de su fuga poética o bien en las huellas de aflijo y arrobado impresas en la vorágine de la naturaleza de Perse, en la extraña sensación de la eternidad y los sobresaltos de la vigilia de Eliseo Diego y en el desdoblamiento irreductible de Pessoa en el heterónimo de Alberto Caeiro, esa otra manera de nombrarse nombrando lo ya partido desde el principio.

Esa cabellera cual cometa por el tránsito de su cosmos poético asienta el rumbo de un destino cifrado hacia el silencio, derivado bien del agotamiento de ese diálogo permanente con el quehacer trágico de lo poético, bien de un vaciado, en el poema, cuya salida, si no la única, sí la más seductora, es el remate en un mutis *post scriptum* infranqueable en su realidad, donde el

poeta trasciende, orbita o se guarda. El trasiego analítico-interpretativo en los capítulos 2, 3 y 4 presenta esta ruta del mutis *post scriptum* inmersa dentro del complejo operativo de las reflexiones en turno y fija nuestro posicionamiento en las conclusiones de la investigación.

Las particularidades hasta aquí referidas de la poesía de Juan Bañuelos encuentran como un primer antecedente de la poesía mexicana de principios del siglo XX en diálogo expreso con el mundo clásico, dos poemas de lo que se considera “la poesía temprana” de Carlos Pellicer (1899-1977): “Grecia”, escrito en 1914 e “Imperial agonía”, de 1916. El primero borda la imagen de un *topo* exótico, grandioso, sin fisuras, cuya festividad mágica vuela en los versos del poeta. Por su confluencia estilística, celebratoria, hedonista y apolínea, lo hallamos en un polo opuesto a la poética que Bañuelos encuentra y se nutre de la poesía lírica grecolatina. El segundo, parte como una parodia del poema “La agonía de Petronio” del poeta cubano Julián del Casal (1863-1893), pero, a diferencia del poeta parnasiano, quien refiere de manera cosmopolita el suicidio “del escritor y político romano de la corte de Nerón”, Pellicer “sugiere el sentimiento del poeta ante un pasado precolombino perdido” (Lee, 2014). Pellicer construye un poema donde “poetiza el sueño y la rivalidad entre Tezozómoc y Nezahualcóyotl” al tiempo que pretende alejarse del cosmopolitismo e incorporar “la historicidad y la celebración reivindicatoria de la historia oriunda tras la destrucción cultural que inició la Conquista siglos antes” (67). A lo largo de nuestro estudio se puntualiza que, en el caso de la poesía de Juan Bañuelos, no hay despuntes paródicos sino “estatutos transtextuales” desarrollados mediante “pautas revisionarias”, las cuales, además, no esgrimen la historicidad como celebración de lo propio o como un cromo nacionalista.

El perfil de Juan Bañuelos como poeta moderno se ajusta a la perspectiva binaria de su obra que empata con dos consideraciones de origen baudelaireano: la primera, “ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo” (Baudelaire, 1863). Una actitud y un ejercicio, a la vez, que le permite tanto el plano poético del *estar ahí* como de la consciencia de la “gracia moviente de todos los elementos de la vida” (Baudelaire, 8). La segunda, es la clave distintiva de la modernidad para Baudelaire: “lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (10). Entre una y otra priva, como síntesis, la poética de las correspondencias, esa *ars poetica* heredada por Baudelaire a la poesía moderna, ese giro que vela y desvela el todo y sus partes, el haz y el envés, como una espiral continua e

indescriptible y que, en el caso de Bañuelos, lo nutre, lo posiciona en su quehacer frente al mundo y lo instala en la hipertextualidad de su obra.

Debe precisarse la existencia de otro aparato crítico que la academia ha significado para el estudio de la poesía mexicana, en lo general, y de la poesía chiapaneca, en lo particular: la visión de la producción literaria como grupo o generación. Al respecto, hallamos dos estudios que se ocupan del referente generacional para comprender la historia de la poesía mexicana y chiapaneca, respectivamente: *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*, tesis doctoral de Ignacio Sánchez-Prado y la introducción a la edición crítica de *Fiesta de pájaros* de Ignacio Ruiz-Pérez. Frente a los “imaginarios hegemónicos”, Sánchez-Prado aborda “la capacidad contestataria de proyectos literarios producidos durante el régimen priísta, así como de su pertinencia y resignificación a la luz de las coyunturas políticas y debates intelectuales del México actual” (Sánchez-Prado, 2006). Por su parte, Ignacio Ruiz-Pérez cuestiona la gratuidad con la cual se ha acuñado la “clasificación generacional” de los poetas integrados en la antología *Fiesta de pájaros* de Héctor Eduardo Paniagua (1932), esto “Si se atiende a la propuesta cíclica (creación, conservación, crítica y destrucción) de Ortega y Gasset (...) o al binomio tradición-ruptura que propone Octavio Paz” (Ruiz-Pérez, 2011); es así que Ruiz-Pérez prefiere hablar de “un grupo de escritores con estéticas (lecturas, acentos, tonos) y códigos de ideas afines” (Ruiz-Pérez, 29). En ambos planos teóricos, la obra de Juan Bañuelos podría hallar su factibilidad de abordaje, sea en su grado de resignificación frente a “imaginarios hegemónicos” o bien dentro de la perspectiva de “estéticas y códigos de ideas afines” en el grupo garante de su origen escritural —“La espiga amotinada”— o en el escenario comparativo con otras voces generacionales de la poesía mexicana o de la entidad chiapaneca. Para nuestra materia de investigación, los conceptos y categorías que referimos nos instalan en un ángulo dialógico diferente, el centro de un sujeto poético con co-presencias y deslindes hipertextuales de producción.

El Capítulo 1 expone en qué consiste la *hipertextualidad*, cuales son los elementos conceptuales contenidos en ella y las categorías estatutarias devenidas que constituyen las “especificidades nominales” sobre las que se desarrolla nuestra investigación de las prácticas hipertextuales consideradas identificables y factibles de estudio en la poesía de Juan Bañuelos. Asimismo, como paridad teórica auxiliar, se exhibe la “poética del conflicto”, trazada por Harold Bloom, en comentario al agón existente como tensión de origen en el poema entre un

“poeta fuerte precursor” y un “poeta fuerte tardío”, misma que da pauta a la resolución hipertextual que demostramos, a lo largo de la tesis, en la exploratoria de cada uno de los poemas optados.

Por otra parte, para la aplicación de esta representatividad operativa teórico-conceptual abordamos tres ejes discursivo-temporales medulares en la construcción de la poesía occidental: el mundo Clásico, el Romanticismo y la poesía moderna —incluyendo las posibilidades combinatorias entre la creación del poema y otras artes como la música— su influencia, contribuciones y permanencia en el poema como objeto de su representación sea por una preceptiva de la imitación, la varia comprensión del sujeto o la defensa de la impersonalidad al interior del poema, con el propósito de establecer los soportes descriptivos y analíticos en los poemas seleccionados para tal efecto del *corpus* poético de Juan Bañuelos y cuyo abordaje se comprende dentro de un sistema teórico representativo de la dislocación y fragmentación que ha sufrido la teoría literaria a lo largo del siglo XX<sup>1</sup>.

El Capítulo 2 aborda la co-presencia de *hipertextualidades* clásicas en cuatro poemas de Juan Bañuelos: *Anacróntica*, *Ariadna*, *Eurídice* y *Cántico del Mar Egeo*, a la luz de algunos de los “estatutos transtextuales” y las “pautas revisionarias”. Cada apartado indaga las posibles relaciones *hipertextuales* entre el poema correspondiente de Juan Bañuelos y el mito clásico como *hipotexto*, a partir de la definición enunciativa de mito, además de otras consideraciones enunciativas entre mito, poesía y poema, el sentido espacio-temporal del orden mítico y su función, para resultar en un análisis comparativo de sus relaciones presenciales en cada uno de los poemas de Juan Bañuelos y de sus contribuciones en materia hipertextual combinatoria: *transposición* y *travestimiento burlesco* —según Gérard Genette— y *Clinamen* (malinterpretación o equívoco poéticos), *Kenosis* (repetición y discontinuidad), *Tessera* (compleción y antítesis) y *Apophrades* (retorno de los muertos).

El Capítulo 3 presenta tres apartados, el primero, a partir de la apreciación simultánea del concepto de “operación transformadora” de Genette y la *Demonización* —de Harold Bloom— fincamos su relación entre los principios de transición estética del barroco al romanticismo y los sentidos de organización del mundo contenidos en la poética musical y

---

<sup>1</sup> Estos ejes discursivo-temporales están representados, para efectos del aparato crítico de la investigación, en sus hipotextos y tensiones de influencia en los autores siguientes: Anacreonte, Catulo, Ovidio y Virgilio (mundo Clásico); Friedrich Hölderlin, William Blake y J. S. Bach (Romanticismo) —el caso de Bach aplica tanto para la transición estética del barroco al romanticismo como la co-presencia de las poéticas musical y literaria—; Eliseo Diego, Saint-John Perse y Fernando Pessoa —su heterónimo Alberto Caeiro— (poesía moderna).

literaria de las Cantatas BWV 51 y BWV 106 de J. S. Bach, así como los aspectos del lenguaje simbólico bíblico, a manera de hipotextos, y su co-presencia en los poemas *Quedamos abrasados* y *Viola da Gamba* de Juan Bañuelos. El segundo apartado se propone, a partir del concepto de “transcendencia textual” de Genette y su implicación de “indicio contractual” en una obra poética, establecer el “equívoco poético” contenido en la tragedia inconclusa *La muerte de Empédocles* y en el poema *Empédocles* de Friedrich Hölderlin (1770-1843) y su relación vinculatoria con el poema *Escrito en la puerta al sur de la ciudad*. En un tercer apartado, se acude, nuevamente, al concepto de “transcendencia textual”, de manera conjunta con el *clinamen* bloomiano como conciencia del poeta que *está* cayendo desde sí mismo, como paráfrasis infernal, a partir de los *Proverbios del infierno* del poeta romántico inglés William Blake (1757-1827) y del cual Juan Bañuelos elige uno de los setenta proverbios ahí referidos: “La Eternidad está enamorada de las obras del tiempo”, como hipotexto romántico epigráfico del poema *Viento de diamantes*.

Por último, el Capítulo 4 presenta tres apartados cuyos propósitos, a partir del concepto de “transcendencia textual” de Genette y de la *Apophrades* —o “retorno de los muertos” de Harold Bloom— fundamos su relación con los principios intelectuales sobre la “poesía moderna” y el perfil del “poeta moderno”, que han determinado las diferentes directrices autonómicas de la escritura poética posteriores a la escala de valores de la razón occidental ilustrada y a los legados del Romanticismo europeo, la aparición de la “tradición de la ruptura”, cuya forja anticanónica ha producido, a pesar suyo, un neo-canon tanto del adentro, la experiencia vital o del lenguaje como sujeto y defensa del poema y las rutas discursivas de nuevas “emergencias” periféricas, sentipensantes o en tránsito. Así, nos acercamos al lenguaje poético de Eliseo Diego, en el poema *Día de muertos* de Juan Bañuelos o bien en un segundo apartado, de acuerdo con el epígrafe de un verso del poeta de lengua francesa Saint-John Perse (1887-1975): “Ils m’ont appelé l’Obscur / et j’habitais l’éclat” (“Me llamaron el Oscuro y viví en esplendor”) contenido como inicio paratextual del poema *Lección del oscuro* de Juan Bañuelos. En un tercer apartado se trabaja con los conceptos que nos permiten el seguimiento de una línea de análisis e interpretación en torno al complejo entramado poético que constituye la obra del poeta en lengua portuguesa Fernando Pessoa (1888-1935). Su examen nos revela cómo y en qué sentido está co-presente en el poema *Palimpsesto* de Juan Bañuelos, a través del paratexto que éste emplea como epígrafe, atribuido a

uno de los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro: “las cosas son el único sentido oculto de las cosas”.

# CAPÍTULO 1

## MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO: EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS LITERARIOS, LA HIPERTEXTUALIDAD DE GÉRARD GENETTE Y EL MUNDO CLÁSICO, EL ROMANTICISMO Y LA POESÍA MODERNA

### INTRODUCCIÓN

Si concedemos la posibilidad a un acontecimiento en cuya cifra pueda marcarse el cambio o el rumbo paradigmático de la teoría literaria en el siglo XX, debemos atender lo dicho por Eagleton (1998), respecto del ensayo “El arte como artificio” de Viktor Shklovski, publicado en 1917 en el ámbito del formalismo ruso. Dos expresiones podemos destacar de Eagleton: “Revolución teórica” y “cambio de fondo”. Si las ajustamos al contenido del ensayo de Shklovski, hallamos lo siguiente:

Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar (Shklovski, 1917: 2)

Esta atención en el “material verbal”, su “acumulación” y sus “nuevos procedimientos” instalan a la teoría literaria en lo que Agüero Negrete (2006) llama “cierta similitud con la Historia de las Ideas como campo de investigación en historia y en campos relacionados que

trata con la expresión, preservación y cambio de las ideas humanas en el tiempo” (Agüero, 2006: 6). Deriva, entonces, un proceso continuo de identificación de las “ideas-unidades” y la descripción de “su emergencia y recesión histórica en nuevas formas y combinaciones” (ídem). Creemos que el caso de las denominaciones aquí apuntadas de Shklovski bien puede leerse como un antecedente en la posterior postulación teórica de Gérard Genette, de la cual nos ocupamos más adelante.

Por lo tanto, consideramos que “La teoría literaria es la disciplina científico-filosófica que tiene como objeto de estudio la obra literaria (discurso lingüístico artístico, creación artística manifestada por medio de los signos verbales o, de otra manera, discurso lingüístico que alcanza la categoría de expresión artística)” (Carrasco M., 2001), no hallamos en el amplio espectro teórico producido hasta nuestros días una determinación unívoca de su especificidad con respecto a otros textos si no es bajo la denominación de artístico y/o lingüístico.

A lo largo del siglo XX surgieron una serie de teorías que supusieron, por un lado, la fractura del positivismo, y, por otro, la necesidad de crear una ciencia de la literatura con un estatuto científico propio que tratase de dar respuestas a preguntas como: “¿Por qué llamamos literarios a determinados textos? ¿Qué contienen o qué rasgos sirven para agruparlos y distinguirlos de otras manifestaciones verbales no literarias?” (Pozuelo Yvancos, 1994). Podemos decir, por lo tanto, que hay saberes, perfiles quebrados y tentativas de ruptura o redirección de los mismos o bien nuevas incorporaciones de presunción paradigmática.

Estamos ante una “crisis epistemológica” cuya amplitud y gravedad es estremecedora. Se trata de “la crisis del significado del significado o de la confianza en el lenguaje” (García Barrientos, 2006), una colisión tanto teórica como en la creación literaria que, en ambos casos, ha traído como consecuencia una actitud nihilista. Caída y sustitución forman parte de esta vorágine. “La caída de un paradigma puede provocar turbulencias, corrimientos, movimientos de dispersión y fenómenos de inestabilidad en el área de conocimiento de que se trate, hasta que se impone, si es el caso, un nuevo paradigma” (García Barrientos, 2006: 414).

Hebe B. Molina (2004) nos dice que la ciencia literaria “es producto del siglo XX” y que “algunas (de sus) premisas fundamentales aún hoy” se las debemos a Wellek y Warren en su *Teoría literaria* (1948), tales como: a) “toda obra literaria es “tanto individual como general” (...) por lo tanto de ella se puede obtener un conocimiento de validez universal (aspiración de

toda ciencia)” (Molina, 2004); b) “La “investigación literaria tiene sus métodos válidos”, propios, que son intelectuales como los de las otras ciencias, pues se basan en la inducción, la deducción, el análisis, la síntesis y la comparación” (Molina, 226).

En este sentido, toda ciencia por ser un conocimiento “tiene un objeto de estudio” y “La ciencia literaria tiene por objeto tanto una obra literaria como la literatura en general” (Molina, 227), de ahí que al hacer ciencia literaria hacemos una lectura científica de la obra que, a su vez, existe, independientemente, si se hace una investigación sobre ella. Cabe señalar que René Wellek perteneció al Círculo Lingüístico de Praga, posteriormente emigró en 1935 a Estados Unidos “y en su célebre *Teoría literaria*, escrita con Austin (1949), evidencia en el propio prólogo su deuda con el formalismo, concretamente con la *Teoría de la literatura* de Tomachevski” (Gallardo Paúls, 2018).

La premisa de una ciencia literaria ya había sido propuesta por los formalistas rusos —Boris Tomachevski, Vladimir Propp y Roman Jakobson, principalmente— hacia 1915, en tanto: “la posibilidad y la necesidad de contemplar la literatura y sus textos, no como documentos individuales para el uso histórico, psicológico o sociológico, sino como objetos de una ciencia —que algunos de ellos llamaron “poética” —recuperando así el viejo brote aristotélico susceptible de delimitar un objeto y un método propios, específicos” (Pozuelo Yvancos, 1994), pero cuyas obras fueron conocidas en Occidente hasta mediados de la década de los cincuenta y divulgadas, sobre todo, a través del estructuralismo francés.

Roland Barthes (1972), sostiene que “la lingüística puede dar a la literatura ese modelo generativo que es el principio de toda ciencia puesto que se trata siempre de disponer de ciertas reglas para explicar ciertos resultados. La ciencia de la literatura tendrá por objeto determinar no por qué un sentido debe aceptarse, ni siquiera por qué lo ha sido (esto, repitámoslo, incumbe al historiador) sino por qué es *aceptable*, en modo alguno en función de las reglas filológicas de las letras, sino en función de las reglas lingüísticas del símbolo” (Barthes, 1972: 60).

En medio de un ámbito de polarización del estudio de la obra literaria encontramos la noción de *intertextualidad* de Julia Kristeva y en su ulterior conversión al de *hipertextualidad* por parte de Gérard Genette. Si bien, en ambos casos, refieren al fenómeno de la obra literaria, se instalan en que: “Para captar el significado de una obra literaria no hay que dominar únicamente el código lingüístico que nos conduce al valor denotativo-referencial del signo, sino

que hay que conocer otros códigos y subcódigos culturales que nos conducirán al nivel de la connotación y por tanto llegaremos así a comprender el significado de la obra” (Viñas Piquer, 481).

Kristeva sostiene que Bajtín introduce la noción de *estatuto de la palabra*, “como unidad mínima de la estructura”, amén de que “sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta reescribiéndolos”. Nótese, pues, la perspectiva de reescritura en Bajtín, misma que alcanzará, posteriormente, otras teorizaciones en Kristeva y Genette.

Así, “El término *intertextual* hace referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos, es decir, a una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en *intertextualidad*, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción.” (Villalobos Alpízar, 2003) Observamos, entonces, desde esta posición “que todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un *regressus ad infinitum*” (Villalobos Alpízar, 138).

He ahí, precisamente, en el sentido “restrictivo”, donde se diferencian las teorizaciones de Julia Kristeva y Gérard Genette. Frente a la “reescritura” como un “*regressus ad infinitum*” de Kristeva, Genette prefiere hablar de “co-presencia”, lo que algunos críticos identifican como el mito de la filiación: “la obra en cuanto producto institucionalmente reconocido [y] lenguaje en cuanto se desearía asignarle un punto de apoyo inamovible y seguro en el origen de la cadena signifiante” (Villalobos Alpízar, 139, los corchetes son nuestros).

## 1.1 LA TEORÍA DE LA HIPERTEXTUALIDAD DE GÉRARD GENETTE

Gérard Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989) sostiene que: “El objeto de la poética (...) es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto (...) e incluye la architextualidad —digamos “la literariedad de la literatura”— y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que sólo una nos ocupará directamente aquí —la *hipertextualidad*—, pero antes es necesario, aunque no sea más que para delimitar y segmentar el campo, establecer una (nueva) lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser exhaustiva ni definitiva” (Genette, 1989: 10, los primeros guiones son nuestros).

En dicha página, Genette consigna una fecha de su escritura: 13 de octubre de 1981, y en ese *Hoy* percibe “cinco tipos de relaciones transtextuales”, mismas que procede a enumerar “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad”, acaso de complejidad, también. Para Genette, la *intertextualidad*, que constituye el primer tipo de “relaciones transtextuales”, ha sido explorada, previamente, por Julia Kristeva y Michael Riffaterre. En el caso de la primera, afirma que dicha denominación “nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico”, pero, inmediatamente, aclara que en su caso, la definición es “restrictiva” y específica: “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”, al tiempo que menciona las tres formas que la constituyen: “*la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (...) que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 10).

En el caso de Riffaterre, se aparta debido a que “las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético” (Genette, 11), ya que a Genette le interesa “la obra considerada en su estructura de conjunto, campo de pertinencia de las relaciones que estudiaré aquí”. Así, Genette es “restrictivo” respecto a Kristeva y “estructural” en el conjunto de la obra, en relación con Riffaterre.

El segundo tipo de “relación transtextual” es el *paratexto*, “generalmente menos explícita y más distante (...) título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (12).

El tercer tipo es la *metatextualidad*: “es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (...) La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*” (13).

Antes de enunciar el cuarto tipo, Genette se detiene en el quinto: la *architextualidad*. Dicho tipo ya lo ha definido en la página 9: “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular”. En una nota al pie confiesa que: “Algo tarde he sabido que el término de architexto había sido propuesto por Louis Marin (...1974) para designar «el texto original de todo discurso posible, su “origen” y su medio de instauración». Muy próximo, en suma, a lo que denominaré *hipotexto*” (Genette, 9: 2).

El cuarto tipo de transtextualidad —la *hipertextualidad*—, la retrasa deliberadamente:

porque es de ella y sólo de ella de lo que vamos a ocuparnos directamente en este trabajo. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* -y el *meta*-) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 14)

Genette considera que la *hipertextualidad* es “un aspecto universal de la literariedad”, ya que, desde su perspectiva teórica, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 19), un concepto que Shklovski intuye, pero no desarrolla, en su ensayo de 1917. Señala, además, que la aborda “en su aspecto más definido: aquél en el que la derivación del *hipotexto* al *hipertexto* es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (ídem).

Estamos ante lo que se ha dado en llamar “estatutos transtextuales” (González Doreste, 1993), una serie de conceptos en cuya distinción se observa “una de las mayores aportaciones que se han hecho últimamente al panorama de la crítica o de la teoría literaria y en esta valoración positiva coincide la mayor parte de la crítica especializada” (González Doreste, 85). Al respecto, es importante detenernos en distintas especificidades nominales contenidas dentro del estatuto transtextual que representa nuestro interés particular de estudio: la *hipertextualidad*. Estas “especificidades nominales” —he considerado la acuñación de esta expresión como un macroconcepto que encierra los diferentes conceptos genettianos— constituyen el despliegue conceptual de la teoría de Genette —cuyo marcado acento “formalizador” y “clasificador” recuerda el basamento aristotélico del “modelo”—, a través de las mismas trataremos de diseccionar, dentro de la amplia gama de “prácticas hipertextuales” —Genette sustituye el término *función* por el de *régimen*, por considerarlo “más flexible y menos drástico” (Genette, 42)—, aquellas cuya representatividad operativa marquen los derroteros teórico-conceptuales más necesarios para nuestra materia de investigación. Nos ocuparemos, por lo tanto, de los siguientes conceptos: 1. “operación transformadora”, 2. “transcendencia textual”, 3. “transportación y transposición”, 4. “prácticas mixtas” y 5. “dominio estético”.

El primer concepto es el de “operación transformadora”. Según Genette, la relación derivada entre un *hipertexto* y su *hipotexto* puede ser de orden descriptivo o intelectual. En ambos casos, subyace una “operación transformadora”, aunque la evocación no conlleve la necesidad de hablar claramente de él ni tampoco de citarlo. Puede tratarse de una transformación simple y directa, como la que hace Joyce cuando transpone “la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX” (Genette, 15) o bien de una transformación más compleja e indirecta como la que conduce de *La Odisea* a *La Eneida* donde Virgilio no traslada la acción sino que “cuenta una historia completamente distinta (...) aunque inspirándose para hacerlo en el tipo establecido por Homero” (ídem), a lo que Genette denomina *imitación*. Notamos que los ejemplos de Genette corresponden en términos derivativos de la poesía a la novela —en el primero de ellos— y de la poesía a la poesía, en el segundo.

A decir de Genette, Aristóteles en su *Poética* define la poesía “como una representación en verso de acciones humanas” (Genette, 20). El filósofo griego refiere, además, que la primera causa del origen de la poesía es la imitación, propia de la “naturaleza humana”, ya que “desde su infancia el hombre tiene un instinto natural para la imitación, siendo éste uno de los

caracteres por los cuales se diferencia de los demás seres vivientes, puesto que de todos ellos es el más inclinado a la imitación” (Aristóteles, 1973). El estagirita llama a Homero “el poeta supremo en el género serio (...) y fué (sic) igualmente el primero que reveló y determinó las líneas fundamentales de la comedia, ya que creó dramáticamente, no sólo invectivas personales, sino también lo ridículo” (Aristóteles, 355)<sup>2</sup>.

Tenemos la preexistencia de un “modelo de competencia genérica”. Si bien la apelación a un modelo —digamos “superior”— es un elemento aristotélico de origen, del cual es ineludible la deuda genettiana, la particularidad traslativa y transformadora, sea simple o directa y compleja e indirecta es la primera aportación teórica de Genette, una “descarga” de la imitación en una segunda operación, ese “segundo grado”, esa competencia “otra” que “sobreviene” a partir o a pesar de su modelo. El hipertexto es una intervención y a la vez una invención. En ese doble sentido congrega al *hipotexto* y lo disgrega.

Para efectos de este concepto de la preexistencia de un modelo, Wladimir Chávez Vaca (2010) aborda “los procesos de préstamo y apropiación literarias” a partir de las “categorías” genettianas —que nosotros denominamos “conceptos” y que aluden a la copresencia de textos. Coincidimos con Chávez Vaca en tanto que “Todas ellas utilizan textos anteriores como base” (Chávez Vaca, 2010: 9), como lo señala en el ejemplo comparativo entre dos poemas, el “Poema 30” en *El Jardinero* (1913), de Rabindranath Tagore, y “Poema 16” (1924) en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda (Chávez Vaca, 258).

El segundo concepto que encontramos es la “transcendencia textual” como resultante de “la particularidad traslativa y transformadora, sea simple o directa y compleja e indirecta”, la cual tiene, por lo menos, dos ejes de traslación y transformación, aunque en sus hiperlíneas e hiperversos —acuño ambas expresiones en este momento— acaso podemos hallar otras hiporutas. Juzgamos que estas dos aportaciones teóricas son aplicables al caso de la poesía en tanto al soporte formal de la enunciación como al alcance metatextual del texto poético ahí producido, como otro aspecto de la textualidad de la que describe Genette (18), ya que aunque “todas las obras son hipertextuales”, Genette aclara que “algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras” (Genette, 19) y su “confirmación”

---

<sup>2</sup> Algunos académicos como José-Luis García Barrientos apelan a la vigencia del pensamiento de Aristóteles en su *Poética* como la posibilidad de una “tercera vía” —entre “el escepticismo de Protágoras o el esencialismo de Platón”— en el sentido que “El «Realismo» de su *Poética*, que no desconoce los datos empíricos pero construye sobre ellos modelos explicativos de racionalidad científica, me parece un ejemplo a tener en cuenta en la construcción de esa tercera vía” (García Barrientos, 2006: 412).

de ese “indicio contractual” depende de la “ingeniosidad crítica” y de una “pragmática consciente y organizada”.

En relación con la “transcendencia textual”, la “ingeniosidad crítica” y la “pragmática consciente y organizada” referimos el estudio doctoral de Emilio Chavarría Vargas (2008) a la obra de Diego Torres de Villarroel, quien destaca la importancia de lo “jocosero” en dicho autor: “Se trata de un estilo, tanto en el nivel sintágmico como en el paradigmático, donde lo jocosero, la existencia cómica-seria de la vida toma carta de naturaleza y representación en su escritura. En realidad su obra se halla entre el desengaño barroco y la ilusión ilustrada, sin que podamos separar ni diferenciar ambas actitudes como dos estilos, dos formas diferentes, pues las mismas se hallan imbricadas en cada una de sus obras y atraviesa el conjunto de la misma” (Chavarría, 2008: 9), como ocurre en el conjunto de sátiras que Torres Villarroel reunió bajo el título de *Sueños morales* (1743).

El tercer concepto es el de “transportación y transposición”, un concepto que identificamos como binario a partir de uno de los géneros transtextuales que aborda Genette: la *parodia*. Entendida etimológicamente como “el hecho de cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz, en contracanto —en contrapunto— o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (Genette, 20). Es decir, la parodia tiene lugar por efecto de la *transformación* vía la transportación y la transposición a través de la “transgresión lúdica o satírica” — a la que se suman el *travestimiento burlesco* y el *poema heroico-cómico*—, así: “la transposición de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar” (Genette, 21). La reescritura ocurre pero se conserva el contenido primordial y su movimiento aunque se le impone otro estilo. Podríamos decir que se produce “una actualización del texto parodiado” (González Doreste, 87) y que como referencialidad “superior” y “noble” supone un hipotexto “consagrado”<sup>3</sup>.

Para el caso de la “transportación y transposición” consideramos el estudio de Miguel Ángel García (2017) sobre la “lectura palimpsestosa” que Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) —poeta perteneciente a la generación de los novísimos— lleva a cabo del poema *El Vals* de Vicente Aleixandre —poeta perteneciente a la generación del 27—, a partir de la expresión de Genette (1989:495), Vázquez Montalbán escribe *Twist*, un poema contenido en su primer

---

<sup>3</sup> Cfr. GARCÍA, Miguel Ángel, su artículo académico “Hipertextualidad y memoria histórica...” (2017).

libro de poemas *Una educación sentimental* (1967), el cual lleva una dedicatoria a manera de “referencia solapada a su hipotexto”: “A Vicente Aleixandre y ‘El Vals’ ”, poema a su vez publicado en el poemario *Espadas a como labios* de Aleixandre (1932). Estamos ante una “reescritura”, producto de una parodia, que permite la incorporación palimpsestosa de un mestizaje cultural —la presencia de la alta cultura y la cultura popular—, como lo es la música popular italiana de la década de los sesenta del siglo pasado: la alusión intertextual de un cantante italiano de la posguerra: Domenico Modugno, con su canción “L’uomo in frac” aunque “la derivación hipertextual masiva proceda del poema *El Vals* de Vicente Aleixandre.

El cuarto concepto que nos ocupa es el de “prácticas mixtas” (Genette, 43) y cuya naturaleza lo liga, indefectiblemente, con todo el rosetón de gradaciones e interferencias propuesto por Genette: serio, polémico, lúdico, irónico, satírico y humorístico. Dice Genette que “un mismo hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro” (idem). Estamos aquí ante un caso límite, cuya carga “difusa” permite el despliegue de más de una gradación e interferencia: transformar e imitar en un *régimen* de implosiones y explosiones a la vez<sup>4</sup>.

La tesis de Pablo Martín Sánchez (2012) respecto al grupo Oulipo (acrónimo en lengua francesa del Taller de Literatura Potencial, en castellano, fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais) señala que el hipertexto es, ante todo, una estructura combinatoria y que puede revelar “una estructura de orden superior”, para lo cual destaca algunos ejemplos de lo que en Genette es el concepto de “prácticas mixtas”: “Habría de remontarse más de tres mil años para encontrar la primera obra escrita en la que el concepto hipertexto aparece con claridad. Se trata del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*” (Martín Sánchez, 2012:43), 4096 posibilidades combinatorias, a partir de la participación aleatoria del azar al escoger un recorrido de lectura. Otros ejemplos de *avant la lettre* son: el teólogo mallorquín Ramón Llull con su *Ars Magna* del siglo XIII, “la primera tentativa de utilizar un dispositivo mecánico para facilitar el manejo de sistemas lógicos” (44); el filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz, quien en 1666 escribió *Dissertatio de arte combinatoria*, “un sistema que se pretendía como una nueva rama matemática con bifurcaciones filosóficas, metafísicas, morales, históricas, etc. (...) que reflejaba la estructura del pensamiento” (46) y el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, quien en su *Tractatus logico-philosophicus*, quien “para presentar su

---

<sup>4</sup> Cfr. MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo, su tesis doctoral *El arte de combinar fragmentos...*(2012).

filosofía pedía una organización y disposición textuales más holgadas que presentan un paralelismo obvio con las aclamadas liberación y carencia de centro de las estructuras hipertextuales” (Listøl, 1997).

El quinto concepto está contenido —o más bien debemos decir “subyace”— en el rosetón de gradaciones e interferencias de Genette y que, a falta de su enunciación estricta denominaremos “dominio estético”. Dice Genette que: “La otra función del régimen serio es más noblemente estética: es su función propiamente creativa, por la cual un escritor se apoya en una o varias obras anteriores para elaborar aquella en la que se investirá su pensamiento o su sensibilidad artística” (Genette, 491). Este “dominio estético” es el que permite la “práctica transgénica” de la *hipertextualidad*, ya que “atraviesa” todos los géneros, incluyendo la poesía lírica, evidencia su notable codificación y su “ancho sello de imitación genérica” (Genette, 492)<sup>5</sup>.

Coincidimos con Pablo Martín Sánchez —a partir de la noción de hipertextualidad de Genette— en cuanto a la ubicación de “síntomas de la hipertextualidad” que a lo largo de la historia de la literatura pueden hallarse en un corpus notable de la creación literaria, a saber: 1.- la ruptura de la linealidad (multisecuencialidad); 2.- la fragmentariedad; 3.- la descentralización (no es que el centro desaparezca sino que se desplaza con cada nueva lectura o combinación); 4.- la virtualidad (en su sentido potencial, como un rasgo propio del hipertexto); 5.- la interactividad (el factor definitorio por excelencia, la relación que propicia una actuación bidireccional o de doble sentido, el lector manipula el texto y el texto invita al lector a ser manipulado); 6.- el juego (Huizinga, 1938), “el ser humano es esencialmente un animal que juega y sabe que juega”, el lector actúa como un jugador y no como un espectador (Martín Sánchez, 2012: 58-73). Basta, para este efecto, una obra excepcional: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1306, 1307). Borges (1973) ha dicho que es un poema “entretejido”, una “lámina de ámbito universal” (Borges, 1973: IX), y que: “si pudiéramos leerlo con inocencia (pero esa felicidad nos está vedada), lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres menos abrumadores y hartos más deleitables; en primer término, quizá, el que destacan los dantistas ingleses: la variada y afortunada invención de rasgos precisos” (ídem)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. BORGES, Jorge Luis, su estudio preliminar a *La Divina Comedia* (1973).

<sup>6</sup> Sobre *La Divina Comedia*, Harold Bloom dice que: “Sigue siendo la más misteriosa de todas las obras literarias con que puede encontrarse un lector ambicioso, y sobrevive tanto a su traducción como a la abundante colección

Consideramos que los cinco conceptos aquí expuestos permiten el despliegue operativo de las definiciones nodales con las cuales desarrollamos nuestra indagatoria, como es la de *hipertexto*: “ficción derivada de otra ficción” (Genette, 493). Ese devenir nos enlaza con una tradición “pre-moderna”, desde lo que Genette llama “uno de los rasgos” de una cierta modernidad o posmodernidad, nos referimos, desde luego, a la *hipertextualidad*, y con ella a su grado de *ambigüedad* que “deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto” (Genette, 493). La *hipertextualidad*, “el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» tiene la ventaja de hacer objetos más complejos (...) una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto” (Genette, 495). A esa copresencia, a su complejidad, superposición y conjunción acudimos en avante búsqueda en el ámbito de la poesía y su traslativo textual de la ficción estética: el poema, de tal manera que nos permita el arribo a un *corpus* poético en particular: la poesía de Juan Bañuelos.

Pensamos que la obra poética de Juan Bañuelos (1932-2017) está construida por una serie de “prácticas hipertextuales” que acuden, insertan, reescriben, reinsertan, transponen, superponen y trascienden bajo la combinatoria palimpsestosa y copresencial *hipertexto-hipotexto*, un conjunto de textos —principalmente clásicos, románticos y modernos, donde también tiene cabida “prácticas mixtas” como la música— cuya “autoridad estética” se inscribe bajo la denominación de *canon* y su sello de “dignidad estética”, sobre lo cual concordamos con Harold Bloom cuando dice que: “Uno de los ineluctables estigmas de lo canónico es la dignidad estética, que es algo que no se puede alquilar” (Bloom, 2001: 47)<sup>7</sup>.

Desde esta perspectiva, ocurre, en Bañuelos, probablemente, la “conciencia crítica” del poeta moderno —lo que le permite la explicitud de la “operación transformadora”—; pero, ese “poder creativo”, requiere de una “entidad cuantificable”, un recorrido por significados extenuantes, un “dominio estético” de los modelos de competencia genérica, ya que: “El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad” (Bloom, 48). La poesía de Bañuelos ofrece un parámetro de “fuerza estética” en su irrupción al *hipotexto* canónico y su construcción *hipertextual* que corresponde a

---

de estudios que la han glosado (...) Nadie puede negar que Dante cree en lo sobrenatural, que es cristiano y teólogo, o al menos un alegorista teológico. Pero todas las ideas e imágenes recibidas sufren extraordinarias transformaciones en Dante, el único poeta que en originalidad, inventiva y fecundidad extraordinaria rivaliza con Shakespeare” (Bloom, 2001: 88-89).

<sup>7</sup> Cfr. BLOOM, Harold, su medular volumen crítico *El canon occidental* (2001).

la “amalgama” de Bloom: “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (Bloom, 39).

Esa “fuerza estética” le permite incorporar motivos o temas mitológicos, ejercicios poéticos de la simultaneidad del tiempo mítico, epígrafes de poetas de la antigüedad clásica, románticos y modernos de Occidente, así como elementos de otras disciplinas artísticas como la música —en particular la cantata barroca de J. S. Bach—, variaciones todas a referencias explícitas a la “literatura en segundo grado” que dan cuenta de sus precedentes poético-temáticos —*hipotextos*— y de sus “prácticas hipertextuales” que producen la *transformación* (Genette, 17).

## 1.2 EL MUNDO CLÁSICO COMO MODELO LITERARIO, SU INFLUENCIA Y CONTINUIDAD

Hemos referido que Genette considera a la *hipertextualidad* “un aspecto universal de la literariedad”, ya que, desde su perspectiva teórica, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 19). Este “aspecto universal” está ligado a un “modelo de competencia genérica” al que continuamente se apela como preexistente. Desde la perspectiva de la literatura este binomio “universal-modelo” corresponde a la literatura grecorromana en su sentido de inventiva e influencia sobre un tipo de civilización que hoy denominamos “occidental”.

Esta afirmación la hallamos en Gilbert Highet, a quien acudiremos tratando de establecer un canal dialógico con la ruta teórica de Genette expuesta con anterioridad, en la medida en que Highet se propone en su obra *La tradición clásica* hacer una descripción “del proceso de educación mediante la imitación de la literatura grecorromana, emulando sus conquistas y adaptando sus temas y sus paradigmas (...) desde que se formaron nuestras lenguas modernas” (Highet, 1986). En relación con la inventiva, dice Highet que:

Los griegos inventaron casi todos los géneros literarios que nosotros utilizamos: la tragedia y la comedia, la epopeya, la novela y muchos otros. En el curso de sus dos mil años de literatura elaboraron innumerables temas, algunos tan ligeros como “Bebe a mi salud sólo con tus ojos”, otros tan poderosos como el viaje del valiente a través del

infierno. Después pasaron estos temas y moldes a los romanos, que los desarrollaron y les añadieron mucho de propio (Highet, 1986:7)

En cuanto a su influencia, Highet plantea lo siguiente:

Pero en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos. Otras influencias han contribuido a hacer de nosotros lo que somos; pero el impulso grecorromano fué (sic) uno de los más ricos y poderosos. Sin él, nuestra civilización habría sido, no solamente distinta de lo que es, sino también mucho más raquítica y fragmentaria, menos pensadora y más materialista (Highet, 11)

De estos dos primeros planteamientos se destacan dos elementos: la invención de géneros literarios y un modo de ser en materia de creación literaria que permitió su supervivencia y su transformación continua que, a su vez, admitió el resurgimiento de la civilización de Occidente “gracias al redescubrimiento de la cultura de Grecia y Roma” (ibídem). Pero, este grado de invención y supervivencia va ligado a un tercer y un cuarto elemento: la capacidad de adaptación a otras lenguas y a otros tiempos y un placer estético perdurable. Ambos elementos copiaron formas, introdujeron estilos y enriquecieron las literaturas de nuevas lenguas a lo largo de la historia humana. Este enriquecimiento, podemos enunciarlo a través de un quehacer y un hacer palimpsésticos, cuyas rutas contractuales nos llevan a distintas “prácticas hipertextuales” y que en nuestro marco teórico-conceptual hemos circunscrito en las cinco “especificidades nominales” que generan nuestra investigación.

Un solo pueblo del mundo ha sabido inventar tantas formas literarias importantes capaces de adaptarse a tantas otras lenguas y de dar un placer estético tan perdurable: el pueblo griego (...) La revelación de las formas literarias grecorromanas, junto con la introducción de tantos recursos estilísticos, el enriquecimiento de la lengua y el acopio de materiales proporcionado por la historia y las leyendas clásicas, estimularon la más grande producción de obras maestras que ha presenciado el mundo moderno (Highet, 38)

Cabe detenerse, ahora, en el concepto de “clásico”. Según Highet “La palabra *clásico* significa simplemente ‘de primera clase’, ‘lo bastante bueno para servir de norma’; y por extensión vino a ser, en el Renacimiento, una calificación general de toda la literatura griega y latina” (Highet, 360). Esta denominación no se opone en absoluto a las “actitudes estéticas” que constituyen las “señales distintivas” en el caso de la poesía lírica griega, cuyo contraste es importante, “porque compendia la división que existe entre los dos ideales más activos de poesía lírica artística de la literatura moderna. Entre los poetas líricos que siguen la inspiración clásica, consciente o inconscientemente, algunos son descendientes de Píndaro, otros de Horacio. Los pindáricos admiran la pasión, la intrepidez, la extravagancia. Los horacianos prefieren la reflexión, la moderación, la economía” (Highet, 358). Estos poetas pertenecen a una misma tradición literaria, la que surgió en Grecia y continuó su desarrollo en Roma, “Pero en muchos de sus fines y de sus métodos son absolutamente distintos; y gran parte de la más elevada poesía lírica moderna se puede comprender mejor cuando se sabe si sigue la práctica del uno o del otro” (360).

Estamos aquí ante un quinto elemento: la toma de “actitudes estéticas” que establecen la práctica de la creación poética y su modo de situarse frente a su producción: el poema; dos escuelas “que no son adversarias, sino complementarias y a veces aliadas” (Highet, 361), sobre todo si tomamos en consideración la “extrañeza” y la “originalidad” como signos de una obra literaria canónica. Harold Bloom<sup>8</sup> ha dicho que: “Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características (...) el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon” (Bloom, 2001, 14-16). Este “agón con la tradición” es lo que el mismo Bloom llama una “poética del conflicto” y que —acudiendo, nuevamente, a los griegos— como una ruta estatutaria transtextual de “dominio estético” que teoriza Genette y que hallamos en Hesíodo, Homero y Platón.

Lo que Homero enseña es una poética del conflicto, una lección que primero aprendió su rival Hesíodo. Todo Platón, como vio el crítico Longino, procede del incesante

---

<sup>8</sup> *Op. Cit.*

conflicto del filósofo con Homero, que queda exiliado de La república, aunque en vano, puesto que Homero y Platón siguieron siendo el libro de texto de los griegos (Bloom, 16).

Estas “actitudes” y “signos” nos llevan a otro elemento de importancia para la comprensión de la influencia y la continuidad de la tradición grecorromana en la poesía lírica del Renacimiento en adelante: el “material temático”. Para entonces, los poetas ya habían creado el soneto “con sus diversas disposiciones de rimas, de la décima, de la octava real y de muchas otras complejas formas estróficas” (Highet, 363), por lo cual no era necesario tomar los esquemas formales de los clásicos. Consideramos que este sexto elemento admite lo que Genette identifica con “indicio contractual” y “transcendencia textual”, una bisagra discursiva hipo e hipertextual.

Lo que tomaron fué (sic), antes que nada, material temático. No los temas eternos y universales –amor y juventud, temor de la muerte y alegría de vivir–, sino ciertas actitudes, claras y memorables, ante los temas de la poesía lírica, imágenes o giros de pensamiento que les daban mayor viveza, y, desde luego, la colección toda de imágenes que ofrecía la mitología grecorromana. Cosa más importante aún, enriquecieron su lengua siguiendo el modelo de las odas de Píndaro y de Horacio (...) Y en su afán de rivalizar con los clásicos, hicieron sus poemas líricos más serenos y dignos, menos coloquiales y cancioneriles (...) más ceremoniosos y solemnes. Éste fué (sic) el cambio más importante que la influencia clásica trajo a la lírica moderna: un espíritu más noble y más grave (ídem)

En el caso de la práctica hipertextual clásica en la poesía de Juan Bañuelos, citamos, como ejemplo, los poemas *Anacreónica*, *Ariadna*, *Eurídice* y *Cántico del Mar Egeo*, cuyo concepto de “transcendencia textual” consideramos puede conducirnos a un “indicio contractual”, en principio, con algunos hipotextos contenidos en pasajes de la poesía de Anacreonte, Hesíodo, Ovidio y Catulo<sup>9</sup>, y a partir de algunas interpretaciones académicas que señalan que: “...es un hecho que los mitos clásicos no sólo han seguido siendo eficaces en la poesía del siglo XX, sino que incluso han recuperado parte de su función originaria (...) vuelven a utilizarse para

---

<sup>9</sup> Cfr. para efectos de los poemas referidos en este capítulo: BAÑUELOS, Juan. *El traje que vestí mañana* (2000).

aportar sentido a un mundo que el hombre concibe como confuso e indistinto” (Fernández Urtasum, 3)<sup>10</sup>.

En este contexto, coincide la afirmación de Bloom de la imposibilidad del autor autocreado, autoengendrado, “cuyo genio es sólo suyo”, pronunciamientos que van “en contra tanto de la naturaleza humana como de la naturaleza de la literatura de imaginación”, para él la influencia literaria es un “proceso” mediante el cual se “conquista” el poema mediante la “malinterpretación”.

No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender (...) La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir *es* la angustia (Bloom, 17-18)

Así, la “influencia” es para Bloom “a la vez una categoría tropológica, una figura que determina la tradición poética (...) la influencia describe las relaciones entre los textos (...) como las relaciones históricas externas de los textos entre sí son el *resultado* de una lectura equivocada, o de un encubrimiento poético, y no la causa” (Peter de Bolla citado por Bloom, 18). Este “indicio contractual” es traslativo y transformador en el sentido de la *lectura* que despliega en su objetualidad más compleja, su “función nueva” superpuesta “que se encabalga a una estructura antigua” como sostiene Genette (495) y de la cual deriva “la disonancia entre estos dos elementos copresentes (que) da su sabor al conjunto” (ídem). Esa “disonancia” requiere de “lecturas de textos precursores” y su aparejamiento al menos parcial “de dar la espalda o rechazar una figura anterior” (Bloom, 18). La vía de acción para dicha “disonancia” es, por supuesto, hipo e hipertextual —desde la acuñación teórica de Genette— o lo que Bloom refiere como “una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva” a partir de “una metáfora previa” (Bloom, 19).

---

<sup>10</sup> Cfr. FERNÁNDEZ URTASUM, Rosa, su artículo académico *Ariadna abandonada en Naxos*.

### 1.3 EL ROMANTICISMO, SUS BASES Y NOCIONES FUNDAMENTALES EN LA DOCTRINA DE LA POESÍA DEL SIGLO XIX, EJES DE INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA POESÍA MODERNA

Dos aspectos fundamentales privan en la filosofía de René Descartes y su *Discurso del método*: los sentidos engañan, y, la necesidad de la duda como viaje y experiencia. En ambos, una fabulación didáctica toma, progresivamente, la representación del sujeto como Centro y nudo rector del microcosmos y el macrocosmos, sólo que ahora referidos no como correspondencia hermética sino como experiencia racional basada en las divisiones y lo numérico, la descripción y las particularidades, el examen, el orden y el ascenso, el recuento integral y la revisión, a la luz de una visión mecanicista de la realidad sostenida en las ciencias naturales<sup>11</sup>.

Para Descartes, conocer y pensar es un binomio indisociable. El basamento de la verdad es el sujeto, cuya coyuntura categórica de espacio y tiempo ocurren en y desde sí y no por la imagen de las esferas. A través del hilo conductor del pensar como vigilia “deberá infaliblemente hallarse la verdad más bien en los que pensemos estando despiertos, que en los que tengamos estando dormidos”. En ello, el filósofo rompe con la factura del mundo dado y deja entrever un aparato también exhibido en la poesía barroca del Siglo de Oro español y novohispano, cuyo gran artefacto del imaginario poético sería el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, ese gran viaje nocturno del intelecto a través del orden ascendente de la razón que culmina con la luz del amanecer: “cuyas débiles fuerzas, la doctrina / con doctos alimentos va esforzando, / y el prolijo, si blando, / continuo curso de la disciplina, / robustos le va alientos infundiendo,” (Sor Juana Inés de la Cruz, 1992)

Dos nociones cartesianas están presentes en la masa de pensamiento que denominamos, históricamente, la Ilustración: virtud y conocimiento. Si logramos saber lo que somos y encontramos dónde obtenerlo, probablemente, “podamos llevar una vida feliz, virtuosa, justa, libre y satisfactoria” (Berlin, 2000). La teoría estética dominante de principios del siglo XVIII parte de una perspectiva triunfal de las ciencias naturales que penetra con fuerza el arte, las ciencias y la ética. Esta teoría

---

<sup>11</sup> Para Manuel García Morente (2010), Descartes es “el primer filósofo del Renacimiento” en el sentido de la “libre reflexión individual” que se presenta como “un descubrimiento del hombre por el hombre”; sobre todo, si tomamos en consideración que “la conciencia individual es el más grande invento del nuevo modo de pensar”.

sostenía que el hombre debía alzar un espejo frente a la naturaleza (...) Alzar un espejo frente a la naturaleza (...) significa copiar, simplemente, lo que ya existe (...) Cuando hablaban de la naturaleza, se referían a la vida y por vida no se trataba de lo que uno veía, sino de aquello a lo que la vida aspiraba (...) La gran genialidad artística consistía en visualizar el ideal interno y objetivo hacia el que tendían la naturaleza y el hombre y en encarnarlo de alguna manera en una noble pintura (Berlin, 2000: 49)

Así, hallamos una serie de parámetros universales que el artista puede llegar a incorporarlos en imágenes de la misma forma en que “el filósofo o el científico lo hace en proposiciones” (ídem). Dichas concepciones generales derivaron en el terreno del arte en “lo formal, lo noble, lo simétrico, proporcional y juicioso” (Berlin, 53); es decir, el deber ser es un hacer, y su doble coyuntura es un asunto ético frente al universo como una totalidad racional.

Según Isaiah Berlin, es Johann Georg Hamann, fracasado, incapaz de obtener un empleo, que escribía “bastante bien” algo de poesía y de crítica, aunque sin una procuración suficiente de subsistencia “quien le asestó el golpe más violento a la Ilustración y comenzó todo este proceso romántico, todo este proceso de rebelión contra la perspectiva [ilustrada]” (Berlin, 65, los corchetes son nuestros). Para Hamann

la doctrina de la Ilustración extirpaba lo viviente del ser humano, ofrecía un pálido sustituto a las energías creativas del hombre y a la rica totalidad del mundo de los sentidos; energías creativas sin las cuales es imposible vivir, comer, beber, ser feliz (...) Le parecía que la Ilustración no ponía énfasis alguno en esto, que el ser humano descrito por los pensadores de la Ilustración era, si no el “hombre económico”, en cierto modo, un modelo artificial, cierto modelo carente de vida” (Berlin, 69)

La doctrina de Hamann presenta un “vitalismo místico” en el cual se “percibe en la naturaleza y en la historia la voz de Dios” (Berlin, 76). Fue uno de los primeros pensadores en señalar que “los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpressables de la naturaleza, y no había ningún otro modo en que pudieran expresarse” (íbidem). En Inglaterra, el mayor exponente de esta visión fue el poeta místico William Blake, quien deseaba “recuperar algún tipo de control sobre el elemento espiritual que

había quedado petrificado como resultado de la degeneración humana y del trabajo maligno de asesinos del espíritu, de matemáticos y científicos faltos de imaginación” (Berlin, 77), de ahí el siguiente verso que irrumpe contra el “orden simétrico” que se funda en la “experiencia no mística”: “Un Petirrojo en Prisión / Causa del Cielo el Furor”.

Friedrich Schlegel formó parte del movimiento romántico y es considerado uno de sus críticos autorizados. Schlegel destacó que

los tres factores que influenciaron más profundamente el movimiento en su totalidad, no sólo estéticamente sino también moral y políticamente, fueron, en orden de prioridad, la teoría del conocimiento de Fichte, la Revolución Francesa y la famosa novela de Goethe *Wilhelm Meister* (Berlin, 129)

Johann Gottlieb Fichte contribuyó al pensamiento romántico en la negación de que nuestras vidas dependan del “conocimiento contemplativo”. La vida comienza con la acción. En el pragmatismo de Fichte: “Las cosas son lo que son, no porque son independientes de nosotros sino porque nosotros las determinamos de ese modo” (Berlin, 122). El hombre es una “acción continua” que “se debe generar y crear constantemente”. A partir de ello, la imaginación romántica hallará —contraria a la Ilustración— que la única valía “es la exfoliación del yo particular, la actividad creativa, la imposición de sus formas sobre la materia, su penetración en otras cosas, su creación de valores y su consagración a éstos” (Berlin, 131).

La doctrina romántica contiene otras nociones que también habrán de contribuir a la acuñación de la poesía moderna y a la construcción en sí del poeta moderno: el impulso infinito, el uso ambiguo e inacabado de la alegoría y los símbolos, la profundidad como sinónimo de lo inagotable y

dos fenómenos obsesivos y bastante interesantes que estarán muy presentes tanto en el pensamiento como en la sensibilidad de los siglos XIX y XX. Uno es la nostalgia y el otro es una especie de paranoia. La nostalgia se funda en el hecho de que intentamos comprender lo infinito pero éste es inabarcable, razón por la que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción (...) La segunda noción, la de la paranoia, es algo diferente (...) La noción es que aunque intentemos liberarnos, el universo no es tan

fácil de dominar. Hay algo detrás, en las oscuras profundidades del inconsciente o de la historia; hay algo, de todos modos, que nosotros no podemos alcanzar y que frustra nuestros más caros deseos (Berlín, 142-144)

En este sentido de “lo inagotable” y en ese “algo detrás” proponemos que cabe la ruta genettiana de la *hipertextualidad*, en su grado de *ambigüedad* que “deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto” (Genette, 493). Esa complejidad de “lo ambiguo” y de las “oscuras profundidades” puede permitirnos percibir al poema como un objeto más complejo, una superposición de copresencias contractuales estatutarias no dichas pero asumidas en su construcción como función “romántica” para fines del conjunto hipo e hipertextual (Genette, 495). Así, en el marco de estas “prácticas hipertextuales”, consideramos el primer concepto denominado “operación transformadora” en el sentido que “el hipertexto es una intervención y a la vez una invención”, ya que en “ese doble sentido congrega al *hipotexto* y lo disgrega”; es, por lo tanto, “algo detrás” que es “inagotable”.

En lo referente a la práctica hipertextual romántica en el corpus poético de Juan Bañuelos, citamos, como ejemplo, los poemas *Quedamos abrasados* y *Viola da gamba* cuyo concepto de “operación transformadora” en su carácter de “intervención” e “invención” frente a los hipotextos de la transición al Romanticismo de las cantatas J. S. Bach — hipotextos bíblicos a partir de la letra de la Cantata No. 51 de J. S. Bach, “Aclamad a Dios todas las naciones”, en el soneto *Quedamos abrasados*, y el tema del funeral, a partir de la letra de la Cantata No. 106 de J. S. Bach, “La hora de Dios es la mejor de todas”, en el poema *Viola da gamba*—, así como los poemas *Escrito en la puerta al sur de la ciudad* y *Viento de diamantes* en cuanto al concepto de “transcendencia textual” del “discurso profundo” alegórico de lo “inexpresable” en la poesía de Federico Hölderlin y William Blake, respectivamente.

La presencia de la obra de J. S. Bach en este capitulado obedece a su representatividad de la “tensión barroca”, esa actitud —que a decir de Highet— los hombres y las mujeres de los siglos XVII y XVIII “veían en ellos [esa] tensión creada por una ardiente pasión y un dominio firme y frío” (Highet, 7), en contraposición a la solemnidad, simetría y frigidéz que comúnmente vemos en la literatura y el arte barrocos. Esa lucha tensional —también es parte del *agón*— está presente en el caso de las Cantatas No. 51 y 106, creaciones musicales que

consignan al Barroco como esa “perla irregular” y que significa la “belleza comprimida pero a punto de romper sus barreras” (ídem).

...en la música, en el contraste que hay entre los preludios o las tocatas de Bach, que dejan rienda suelta a la fantasía y a la emoción, y las fugas que siguen a esas composiciones y las dominan, y que son rígidamente formales y trabajadas con la disciplina de la inteligencia; y también en las cadencias de ópera, increíblemente complicadas, a lo largo de las cuales la voz del cantante, como un pájaro que lucha por huir, revoloteaba, subía más cada vez, se remontaba a las alturas, para luego hundirse, regresando a la tónica y a la orquesta que aguardaba, para terminar una aria pomposa (Highet, 1986: 10)

En medio de eso “inagotable” e “infinito” hay una búsqueda de su transmisión por medio de lo finito, aquello que tenemos a nuestro alcance, de ahí el “uso de alegorías y símbolos” (Berlin, 139). Debemos entender que

Una alegoría es una representación en palabras o en imágenes de algo que tiene un significado propio y también un significado diferente de éste. Cuando la alegoría representa algo diferente de lo que ella es, lo que ella representa —según los que en verdad creen en las alegorías y sostienen que el único modo de discurso profundo es el alegórico (como era el caso de Schelling y de los románticos en general)— no puede, *ex hypothesi*, establecerse (ídem)

Ese “discurso profundo” alegórico de los románticos se debe a lo que Fichte identificaba como ese deseo de expresar algo “inmaterial”, “inexpresable”; de ahí la necesidad de los “medios materiales”, “medios conscientes” y de la “expresión”, aunque no lleguemos a tener éxito, “porque no podemos tenerlo” (Berlin, 140). Consideramos que podemos hallar aquí el segundo concepto: “transcendencia textual”, como resultante de “la particularidad traslativa y transformadora, sea simple o directa y compleja e indirecta”, que serían las hiporutas figurativas de la alegoría y el símbolo, consideradas como expresiones “materiales” y meras “aproximaciones” de lo “inmaterial”, que de suyo es profundo, inagotable e inabarcable.

Por último, es a partir del acto de fe de la voluntad ingobernable, del proceso de creación e invención opuesto a toda estructura de la “imitación, adaptación, aprendizaje de reglas, comprobación externa” (Berlín, 160), ya que sólo existe el flujo del universo: “la interminable creatividad propia del universo (...) el sujeto abriéndose paso hacia adelante” (Berlín, 161-162), un sujeto que bien puede ser “el universo, el individuo, una clase, la nación, la Iglesia (...) un proceso de creación constante” (ídem) donde se fundará lo que llamamos poesía moderna y se construirá el concepto nodal del poeta moderno: la *voz poética*.

#### **1.4 LA POESÍA MODERNA, SUS PRINCIPIOS, CARACTERÍSTICAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL POETA MODERNO**

Tres aspectos constituyen el “incómodo y engañoso terreno” (Serrano, 2011) del significado de la “poesía moderna”: “no es posible referirla a un movimiento literario en particular; no puede reducirse a una fecha específica dentro de la historia literaria de determinada lengua o país; y, finalmente, no puede confinarse tan sólo a la esfera de la literatura” (Serrano, 9). Esa incomodidad se deba, probablemente, a que “ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna* —salvo la nuestra” (Paz, 1987) y a ese dejo de resignación ante el paso del tiempo “a perder pronto su nombre. ¿Cómo se llamará en el futuro la época moderna? Para resistir a la erosión que todo lo borra, las otras sociedades decidieron llamarse con el nombre de un dios, una creencia o un destino: Islam, Cristianismo, Imperio del Centro” (Paz, 41). Estos nombres apuntan a un “principio inmutable” que define, separa y divide a quien se nombra con respecto a los otros, y, en lo que toca a la sociedad moderna “se postula como ideal universal al tiempo y a sus cambios” (Paz, 42); un concepto “exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización” (Paz, 46).

Según Pedro Serrano

La poesía moderna es el periodo que comienza, en términos generales, a finales del siglo XIX, como reacción ante el romanticismo y el simbolismo —si nos permitimos ver este último— y también como un periodo que incluiría, por ejemplo, la poesía victoriana tardía, el formalismo ruso, el modernismo hispanoamericano y, desde luego, el simbolismo francés (...). Si situamos la ruptura del optimismo ante el

progreso a partir de la segunda mitad del siglo XIX, podemos entender cómo los tres poetas franceses que están detrás de los grandes movimientos de ese siglo, Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire, son consecuencia y respuesta a esa desilusión (...) La “poesía moderna” aquí se entiende por ella la poesía escrita en este siglo [XX] que, al enfrentar voluntariamente los otros discursos de la modernidad, logró para sí misma una mayor autoridad” (Serrano, 9-10, los corchetes son nuestros)

García-Barrientos —siguiendo a George Steiner en *Presencias reales*— ha llamado la atención en este entramado de la poesía moderna, pero desde el tejido del pensamiento occidental, a través del “el trasfondo de la crisis epistemológica”

la crisis del significado del significado o de la confianza en el lenguaje, la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo que se produce entre las décadas de 1870 y 1930 y que «constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad». Su magnitud puede calibrarse si pensamos que esta crisis cierra una primera fase de la cultura occidental, la del «logos», que va de los pre-socráticos a finales del siglo XIX, en la que hasta el escepticismo más extremo estaba comprometido —aceptaba el contrato— con el lenguaje, y abre una segunda, de la post-palabra y el «epílogo».

Esta crisis encuentra ya expresión en la poesía autista de Mallarmé y en la estética de la autodestrucción de Rimbaud y se despliega en las siguientes revoluciones de la sensibilidad y el razonamiento (García-Barrientos, 2006: 411)

Octavio Paz ha identificado a la *analogía* como una creencia común de la poesía moderna que

aparece en todos los poemas, unas veces de una manera implícita y otras, las más, explícita (...) En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte hizo coincidir ese principio con la poesía misma. La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las

aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo (...) La poesía es la *otra* coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia dentro de la analogía (Paz, 86)

Esta proposición que llamaríamos “disonancia analógica”, la consideramos factible dentro de la ruta de los “estatutos transtextuales” de Genette, en particular del segundo concepto: la “transcendencia textual” como resultante de “la particularidad traslativa y transformadora, sea simple o directa y compleja e indirecta” (Genette, 18) y del cuarto concepto, el de “prácticas mixtas” (Genette, 43), del cual hemos dicho: “cuya naturaleza lo liga, indefectiblemente, con todo el rosetón de gradaciones e interferencias propuesto por Genette: serio, polémico, lúdico, irónico, satírico y humorístico”.

Dentro de las principales características del poeta moderno están “la defensa de una impersonalidad dentro del poema (...) y, por otra, en la autonomía del poema con respecto a su propia vida” (Serrano, 15). Ambos conceptos son, eminentemente, modernos; esgrimen una protección del poeta respecto a sus poemas, para que “éstos no se asuman como representaciones personales” y, a su vez, protege también el yo del poeta, “a quien gracias a esta autonomía del poema se lo hace menos vulnerable”. Así, ocurre, entonces, un principio de simultaneidad: “superar la angustia de ser leído y la de exponerse radicalmente en sus poemas” (ibídem). Consideramos que esta simultaneidad no exime al poema de un “modelo de competencia genérica”, tal como lo entiende Genette, ya que seguiríamos estando ante un cambio de *régimen* en el poema (Genette, 42), en el sentido que para el poeta moderno los “vínculos” que establece a través de las “estrategias retóricas” son “figurativos, es decir, son removibles” (Serrano, 19).

A decir de Pedro Serrano hallamos una oposición

entre “verdad poética” y “conciencia crítica” [que] es una de las principales características del poeta moderno y expresa tres de los factores más importantes que,

como poeta y como individuo, enfrentó: el rechazo de los esquemas románticos incapaces de contener las necesidades del yo moderno; el intento por recuperar un lugar para el poeta dentro de la sociedad moderna, y el esfuerzo por reconocer y reconstruir su yo individual (Serrano, 24, los corchetes son nuestros)

Así, la condición de extrañeza e indiferencia que la sociedad moderna impuso al poeta no impidió “que el poeta moderno se sienta depositario de la verdad subjetiva y de la voz perdida de su sociedad (...) para el poeta romántico el individuo es quien encarna el yo poético, mientras que para el poeta moderno la voz es la que representa al poeta” (Serrano, 25).

En lo referente a la práctica hipertextual moderna en el corpus poético de Juan Bañuelos, citamos, como ejemplo, los poemas *Lección del oscuro*, *Palimpsesto* y *Día de muertos*, cuyos conceptos de “transcendencia textual” y “prácticas mixtas”, a partir de la “disonancia analógica”, lo liga con los hipotextos de la impersonalidad, la voz poética como representación y el poeta como “depositario” de la “verdad subjetiva” que podemos hallar en la poesía de Eliseo Diego, Saint John Perse y Fernando Pessoa.

## CAPÍTULO 2

### HIPERTEXTUALIDADES CLÁSICAS EN CUATRO POEMAS DE JUAN BAÑUELOS: *ANACREÓNTICA*, *ARIADNA*, *EURÍDICE* Y *CÁNTICO DEL MAR EGEO*

#### INTRODUCCIÓN

Este capítulo aborda la co-presencia de *hipertextualidades* clásicas en cuatro poemas de Juan Bañuelos: *Anacreóntica*, *Ariadna*, *Eurídice* y *Cántico del Mar Egeo*, a la luz de algunos de los “estatutos transtextuales” de la teoría de la *hipertextualidad* de Gérard Genette y algunas de las “pautas revisionarias” de la teoría de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom.

Cada apartado indaga las posibles relaciones *hipertextuales* entre el poema correspondiente de Juan Bañuelos y el mito clásico como *hipotexto*, a partir de la definición enunciativa de mito, además de otras consideraciones enunciativas entre mito, poesía y poema, el sentido espacio-temporal del orden mítico y su función, así como también el relato general de este mito —¿Qué dice?—; las principales versiones poéticas clásicas del mito en cuestión, es decir, el Carmen 64 de Catulo (84/87 a. C. – 54/57 a. C.), la Décima Epístola de Ovidio en las *Heroidas*, el Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), el Libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio (70-19 a. C.) y la tercera y cuarta secciones del *Carmen 64* de Catulo —¿Cómo lo dicen?—, algunos estudios sobre las características de las mismas y una propuesta de interpretación en cuanto a su presencia en el poema de Juan Bañuelos y las aportaciones del mismo en tanto las traslaciones *hipertextuales* en él producidas: “transcendencia textual”, “ingeniosidad crítica” y una “pragmática consciente y organizada”, así como de los términos *transposición* y *travestimiento burlesco* —según Gérard Genette— y en tanto *Clinamen* (malinterpretación o equívoco poéticos), *Kenosis* (repetición y discontinuidad), *Tessera* (compleción y antítesis) y *Apophrades* (retorno de los muertos) —según las “pautas revisionarias” de Harold Bloom.

## **2.1 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS CLÁSICAS EN EL POEMA *ANACREÓNTICA***

### **2.1.1 LA POESÍA LÍRICA GRIEGA, SU ORIGEN Y SIGNIFICADO**

Si partimos del sustrato de origen en toda literatura que despliegue en ello reputación escrita y excelencia en su producción más que en la abundancia de obras maestras, éste sería el caso de la literatura griega y, particularmente, de su poesía lírica. Bowra, señala que:

La poesía lírica, que Justiniano mandó quemar, se leía aún en los primeros siglos de la era cristiana, y al Egipto debemos las primeras transcripciones de Safo, Alceo y Baquilides. Pero, no obstante su gran interés, estos documentos complementarios no sólo son pocos, sino que están hechos trizas. Los papiros aparecen mutilados e incompletos. El descifrarlos cuesta un trabajo ímprobo, y ni la erudición más acuciosa acierta a llenar las muchas lagunas. A pesar de lo cual, estas reliquias han venido a transformar el panorama de nuestros conocimientos. Algo han añadido, por una parte, a nuestro tesoro, y por otra nos han permitido apreciar la magnitud de nuestra pérdida. (Bowra, 1983: 9)

Frente a esta sensación de incompletud ante “los restos de todo un mundo desaparecido”, sorprende el hecho de la asimilación y la adaptación que la literatura griega ha remitido en las literaturas de Occidente. Acaso porque:

aquí encontramos escritos hechos por hombres de nuestra misma clase. Sus excelencias no son fundamentalmente distintas de las que caracterizan a un Dante o a un Shakespeare. Aquellos escritores parecen haber tenido un sentimiento de la lengua y de sus empleos que todavía, en lo general, es el nuestro. La poesía griega opera sus efectos mediante el ritmo sostenido de las palabras, palabras escogidas por su fuerza imaginativa (idem)

Lo cierto es que esa vitalidad rítmica, garante de toda operación poética, y de sus efectos en el empleo de las palabras —que han significado un asidero nodal en Occidente— indican que, a su vez, se gestaron “de un proceso en que las formas tradicionales van plegándose al arte bajo el toque de algunos hombres de genio” (Bowra, 12), la “co-presencia” de la que habla Genette — como una especie de “indicio contractual”— y su ulterior “transcendencia textual” en su sentido de “ingeniosidad crítica”, un bloque sistémico que en la medida que avanza demuestra su originalidad y diferencia, aún cuando —como en el caso de la poesía lírica griega— “revelan la huella de su humilde origen”, ya que es característico “no haber inventado nuevas formas literarias, sino tan sólo haber perfeccionado las que ya andaban en su vida” (Bowra, 13), dicha persistencia en el perfeccionamiento atiende, por supuesto, a lo que Bloom identifica como “el estudio del ciclo vital del poeta como poeta” (Bloom, 2009: 57), una búsqueda de “la influencia poética” que no se sujeta, únicamente, “al estudio de las fuentes, ni a la historia de las ideas ni a los patrones de las imágenes” (ídem).

Reconocemos, entonces, en el poeta griego un sentido de libertad en “tratar a su manera una historia tradicional” y un sentido de intención y arbitrio en su creación: “es juez absoluto para atribuirle el sentido y la originalidad de intención que mejor le plazcan (...) el poeta griego escoge su historia y la maneja a su guisa, alterándola o dirigiéndola a su arbitrio” (ídem). De suyo hay, también, la actitud receptiva y consecuente de identificar y reconocerse en un “estatus canónico” (Bloom, 2001: 14), vertiente de extrañeza nunca acabada de asimilar o bien que se ha convertido en “algo tan asumido” que nos abduce una ceguera frente a ello.

Esta serie de reflexiones nos instalan, a través de un devenir espacial y temporal, en la percepción canónica del poeta en Occidente, de sus asideros y vigencia y de su permanente relectura que impone su causa y transcendencia:

Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Desde el Yahvista y Homero hasta Freud, Kafka y Beckett hay un viaje de casi tres mil milenios. Puesto que este viaje pasa por puertos tan infinitos como Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare y Tolstói, todos los cuales compensan ampliamente una vida entera de relecturas, nos hallamos en el dilema de excluir a alguien cada vez que leemos o releemos extensamente. Una antigua prueba para saber si una obra es canónica sigue vigente: a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de tal (Bloom, 2001: 40)

Por consecuencia, hay un gramaje de basamento y derivación en la construcción de la poesía griega que ha devenido en el curso operativo de la poesía de Occidente. En ese complejo de identificación, reconocimiento, alteración y reescritura está su vigencia y originalidad, en su “co-presencia”, evocación, relectura y exponencialidad reside su *hipertextualidad* (Genette, 1989: 19) y, en ello, de igual manera, asistimos, en paralelo, al ajuste de cuentas con una nebulosa que llamamos “tradicción”, la cual suele retornar a gozo o a pesar nuestro en voces donde se tejen los tiempos y los espacios que son y no todos los rostros de una imaginería y una maquinaria verbal.

Podemos señalar que: “El paso de la poesía épica a la lírica obedece a causas de índole diversa: por una parte, el proceso de maduración del espíritu griego solicitaba una forma de arte nueva, en la cual pudieran tener expresión experiencias inmediatas y personales, sentimientos, vivencias individuales de intelecto o pasión” (Bonifaz, 1988: 6), esto en medio de “el debilitamiento de esa realeza heroica” de sus ciudades y el surgimiento de fenómenos “en los cuales las rivalidades de la aristocracia y la democracia marcaban los rumbos de la vida civil y política” (ídem).

Consideremos, por lo tanto, que ahí se produjo la aparición de la figura del poeta que “habla de sí mismo” (Bowra, 39) en la poesía griega, un hecho notable que a través del yo poético “vino a acrecentar esa misma conciencia de los valores de la personalidad individual” (Bonifaz, 6), a lograr una poesía “que se vuelve más íntima e inmediata” (Bowra, 39) y que fusionó, a principios del siglo VII a. C. “la expresión espiritual compleja y perfecta de aquellos hombres (...) al lado de la expresión verbal, la de la música e incluso la de la danza” (Bonifaz, 6). Su primera manifestación formal de cambio es el “dístico elegíaco”, una novedad poética que permitió el empleo de la copla llamada “dístico” como unidad en vez del párrafo: “Ella permite al poeta expresarse en un compás menor, en vez de lanzarse a períodos ilimitados del estilo épico” (Bowra, 39). Conciencia individual y espiritualidad compleja hallado, probablemente, su “síntesis luminosa” en “tres manifestaciones estéticas, palabra, canto y danza” (Bonifaz, 7). Esa “cualidad sintética” del poeta lírico le permitió establecer una correspondencia formal con el cuerpo y sus movimientos, y una capacidad de expresión de sus emociones en consonancia con el ritmo que harán “aparecer natural y sencilla su manera de decir cualquier asunto que se propongan” (Bonifaz, 8):

Creador de ritmos que regían palabras, música y movimientos corporales, el poeta lírico alcanzó un poder casi ilimitado en la variedad expresiva de asuntos y sentimientos, variedad que le permitió crear, o lo obligó a hacerlo, una riquísima y complicada multiplicidad de formas estróficas y de versificación, cada una de ellas adaptada hasta en lo mínimo a sus movimientos y ritmos interiores (ídem).

### 2.1.2 ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE LA OBRA DE ANACREONTE Y LAS ANACREÓNTICAS

Dentro del corpus poético de Juan Bañuelos hallamos el poema que lleva por título *Anacreóntica*<sup>12</sup>. Si apelamos al “indicio contractual” de la “co-presencia” estamos ante una doble posibilidad referencial con la poesía lírica griega: o bien el poema hace alusión a la poética de Anacreonte —poeta nacido alrededor del año 572 a. C. en la ciudad de Teos y vivió entre los siglos VI y V— o a las imitaciones estilísticas “escritas evidentemente en época posterior” y que “sin razón se le han atribuido” (Bonifaz, 143). En este primer sentido, o bien el poeta apela al canon en tanto “signo de originalidad” representado en la obra de Anacreonte o bien a “esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar” y que se bifurca en los senderos de sus imitadores que, al hacerlo, retornan al *hipotexto* y reescriben en segundo grado el mismo, un *hipertexto* cuya denominación conjunta —*Anacreónticas*— implica el lazo de inspiración de un mundo poético breve, sutil y celebratorio. He aquí la transcripción de dicho poema.

Anacreóntica

Colgué en sus labios el asombro.  
Como un tigre violeta le sangraban los ojos.  
Ahorré la luz debajo de su pelo.  
Sol. Tertulias de sombra en sus pestañas  
rumoraban como uvas de un lagar.  
Reconstruí de súbito la fiebre,

---

<sup>12</sup> Contenido en el libro *Espejo humeante*, 1968.

y el acoso flameaba entre sus medias.  
Pequeña de los años —diecisiete—  
me despeñé desde su cuello  
cuando debajo del corpiño  
dos frágiles navíos  
se le iban a pique.

A decir de Luis Arturo Guichard: “Se conoce como *Anacreónticas* a una colección de sesenta poemas anónimos de época imperial y tardoantigua que imitan los temas y los rasgos estilísticos más evidentes del poeta lírico Anacreonte, uno de los más célebres de la Antigüedad, y que vivió en el s. VI a. C. A juzgar por sus características de lengua, métrica y prosodia, la mayor parte de las *Anacreónticas* fue escrita entre los siglos II y VI d. C.” (Guichard, 2012). Destaca, además, que dicha colección ha constituido con el paso del tiempo “un subgénero de la poesía griega” (Guichard 2012: 9), a la par, comenta que, probablemente, ha sido “el texto más exitoso de la poesía griega después de Homero: han sido impresas al menos una vez por década desde su publicación en 1554 hasta 1931” (Guichard, 10)<sup>13</sup>. Importante mención merece los dos temas fundamentales de las *Anacreónticas*: “el amor y el vino”, aunque también hallamos algunos subtemas como “la vejez y la poesía, en particular la erótica como contrapuesta a la épica” (Guichard, 14-15). Como un ejemplo típico de “práctica hipertextual” a partir de un *hipotexto* canónico referimos a continuación el “poema de apertura” de las *Anacreónticas*, cuya solidez argumental y plasticidad rítmica dejan entrever la devoción lírica y las fortalezas temáticas que sostienen el corpus de esta colección bajo su apelación onírica como consagración y valor iniciático, la recepción de la secrecía del arte del poeta fundador y su magnífica ejecución del *clínamen* como “programa poético” en el sentido que: “Un poeta se desvía de su precursor al leer un poema de su precursor (...) pero luego tuvo que desviarse, precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema” (Bloom, 63).

I

Al verme Anacreonte,  
el cantor de Teos,

---

<sup>13</sup> Incluimos aquí la versión de Luis Arturo Guichard del poema de apertura de la colección de las *Anacreónticas* (2012).

hablándome en sueños me llamó,  
y yo, corriendo hacia él,  
lo abracé besándolo.  
Viejo era ya, pero apuesto,  
apuesto y amante del lecho.  
El labio le olía a vino  
y, como estaba tembloroso ya,  
Eros lo guiaba de la mano.  
Quitándosela de la cabeza,  
me dió su corona.  
Olía a Anacreonte.  
Y yo, necio de mí, alzándola  
me la ajusté en la frente.  
Y desde entonces hasta ahora  
ni un momento he dejado de amar.

De los estudios y antologías de la poesía griega, nos permitimos mencionar tres en cuyo espectro hay un breve apartado sobre Anacreonte y su poética, entendido este término “como la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades” (Todorov citado por López Noriega, 2008: 52). La brevedad de su tratamiento se debe, probablemente, a que “Sólo (sic) pocos fragmentos de poemas auténticamente suyos, han permanecido” (Bonifaz, 143, los paréntesis son nuestros).

El primero, de C. M. Bowra, es un acercamiento que privilegia el contexto histórico y el espíritu de la época para centrar el mundo del poeta, el porqué de sus poemas, el inicio de la figura del poeta migratorio al servicio de su protector, y la importancia de las influencias de los tonos y acentos dialectales y de los recursos “de las historias más comunes y difundidas por toda Grecia”, además de señalar el grado de experticia de los poetas vía la búsqueda de variedades artísticas<sup>14</sup>. Lamenta que “el tiempo no ha sido benigno con Anacreonte” y

---

<sup>14</sup> “El siglo VI era época de expansión y de cambios. La ordenada vida de las ciudades griegas confinadas en sus contornos, resultó afectada por los nuevos movimientos políticos y los ensanches de la experiencia y los contactos. Anacreonte no escribía para sus amigos y la gente del lugar, como Safo y Alceo, sino que encontró mecenas a cuyo principesco amparo vivió en Samos, en Atenas y en Tesalia. La profesión poética se ha vuelto migratoria. El poeta tiene que mudarse cuando su protector fallece o se cansa de él (...) Los poetas, entonces,

polemiza que su nombre se ha manchado “por sus innúmeros imitadores (...) convirtiéndolo en el tipo de la senilidad envinada e impúdica”, imagen cuyos fragmentos no la confirman. La preocupación de Bowra no es mostrar una selección de los poemas de Anacreonte, sino más bien como historiador de la literatura destacar que

Comparado con sus imitadores, Anacreonte es la salud misma. Gozaba su vida y se afligía con el término cercano. De su versatilidad no hacía secreto. Era, cierto, amigo del vino. Sus pasiones no eran duraderas ni profundas. Pero es un excelente poeta del placer. Disfrutaba alegremente lo que caía y se expresaba a la vez con levedad y firmeza. Aun al enfrentarse con el espectro de la muerte, supo saludarlo medio en burla (Bowra, 48)

El segundo, corresponde a Rubén Bonifaz Nuño, quien, de manera concisa y apelando a la explicitud emotiva y pasional de los textos, apunta de los diez poemas de Anacreonte contenidos en su antología: “el sentido de la existencia humana”. Hallamos, también, la festiva sensación de la melancolía ante la vitalidad perdida y una visión liberadora de la muerte. Esa conjunción de placer, humor melancólico y anhelo por el fin del sufrimiento parecen danzar en los movimientos de los cuerpos otros, en la mirada de sí del poeta y en la ebriedad del amor.

Poeta principalmente del amor, el canto y la ebriedad, encuentra en ellos el sentido de la existencia humana. Perdida la juventud, lamenta con amargura o melancólica risa la decadencia senil: los dientes viejos, las canas, la fatiga. Llega a desear la muerte, sola liberación de todo sufrimiento. (Bonifaz, 143)

El tercero, de Mauricio López Noriega, desarrolla, a partir de una posición transdisciplinaria —donde aplica la política, la historia política, la retórica y la estética— el examen de “algunos fragmentos poéticos de Anacreonte” para concluir que “este poeta lírico utilizó la figura retórica del énfasis para expresar en forma segura sus ideas respecto a los valores griegos,

---

comienzan a usar un acento más internacional, y a escribir en una lengua mezclada de diferentes dialectos, a la vez que echan mano de las historias más comunes y difundidas por toda Grecia, en vez de atenerse a las tradiciones regionales. Además, como tienen que ganarse el pan, pliegan su personalidad a los gustos de sus protectores, y aun llegan a decir lo que no sienten del todo. Por otra parte, las necesidades de la competencia y el deseo de complacer a los auditorios los impele a buscar variedades artísticas, en que llegan a ser expertos” (Bowra, 48).

dentro de la corte de los tiranos” (López, 2008: 49)<sup>15</sup>. El texto dentro de otro texto, que lo cobija y lo trasciende. El “indicio contractual” es soporte y límite de la “transcendencia textual”. Sin dejar de reconocer “los nuevos hallazgos morfológicos, formas desconocidas de la sintaxis, ritmos diferentes”, se detiene en la que llama “la conciencia del lírico arcaico”, su sentido de pertenencia a la comunidad y su influencia directa en el modelo de “la conciencia del hombre griego” (López, 52). Destaca que en la conciencia de cada poeta épico o lírico “existe ciertamente una intención que guía su discurso” (López, 53). Sitúa, para ello, una unidad de tiempo histórica-política como contexto de la poesía lírica: la tiranía, y una unidad de acción: el riesgo de la actividad del poeta “con cierto compromiso político” (López, 55).

Anacreonte estuvo al servicio de tres tiranos: Polícrates de Samos, Pisístrato e Hiparco de Atenas, y produjo su poesía en las cortes de éstos, en el ámbito del simposio, ese espacio particular en el cual se comía, se bebía y se escuchaba a los poetas ‘cantar’ sus composiciones. Así pues, siguiendo a Aristóteles, Anacreonte debió desarrollar una poética imbuida de la atmósfera del simposio. No es novedad afirmar que, mediante su poesía, los líricos griegos arcaicos incidieron con fuerza en la generación de una *paideia* nueva; ellos percibían una realidad diferente, con horizontes inéditos de comportamiento social, político y ético para un tiempo con exigencias y fines distintos a los que tenía la comunidad aristocrática. Anacreonte, en particular, creó una poética para la transición entre dos mundos y, con ello, participó en la configuración de una nueva sociedad griega; en su poesía, se pasa de la tiranía a la democracia, de la borrachera sin límite a la moderación y disfrute en el simposio, del héroe guerrero al poeta que vive para el amor” (López, 54-55)

Procedemos, ahora, a la presentación de cinco poemas de Anacreonte, cuya referencialidad cabal de su poética y como un compendio de lo sostenido por los académicos anteriores, pueden funcionar como *hipotextos*, con el propósito de identificar sus afinidades y sus probables

---

<sup>15</sup> “el llamado *énfasis*, tropo de pensamiento que consiste en expresar indirectamente lo deseado; mediante ese recurso no se ponía en riesgo ni el ambiente del simposio ni el sentido que se buscaba otorgar ni, a fin de cuentas, la integridad del poeta (...) Anacreonte se sirve de todos los recursos posibles, en particular del *énfasis*, para establecer una serie de valores a partir de un lenguaje de transición, que impactarán en la axiología y la estética del siglo V a. C. así, la verdad se afirma mediante su simulacro, texto dentro de otro texto, y el pensamiento, la intención del poeta se disfraza con su lenguaje: un aguijón envuelto en una ofrenda” (López, 56-57).

quiebres estéticos *hipertextuales* en el poema *Anacreónica* de Juan Bañuelos<sup>16</sup>, en el sentido de “práctica hipertextual” por la cual el poeta acude a un *hipotexto copresencial* de “dignidad estética” y mediante una combinatoria palimpsestuosa, probablemente, construye un *hipertexto de quiebre*.

1

Con roja bola de nuevo  
Eros de áurea crin, tirándome,  
llama a jugar con la niña  
de bordadas sandalias.

Mas ella —pues es de Lesbos  
bien construida— mi pelo,  
pues es blanco, menosprecia,  
mas ante otra, babea.

3

Potranca tracia: ¿por qué, con ojos de través mirando,  
me huyes cruelmente, y crees que yo no sepa nada bueno?  
A ti podría, sábelo bien, a ti ponerte el freno,  
y usando riendas, hacer que en torno a la meta gires.  
Y ahora los prados paces, y brincoteando ágil retozas.  
Pues, por jinete, un picador experto no posees.

5

Comí, tras partirlo, un poco de buen pan con miel y sésamo,  
y empiné un jarro de vino; hoy, con suavidad, la amante  
lira pellizco, alabando a la cara niña suave.

---

<sup>16</sup> Las versiones de los poemas corresponden a la selección y versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño en su *Antología de la lírica griega*. La enumeración es la que aparece en la primera edición de 1988.

6

Me pegó Eros de nuevo, como herrero, con grande  
segur, y me ha bañado en invernall torrente.

8

Morir me sea dado, pues no otra alguna  
liberación fue dada de estos afanes.

En un espacio poético caracterizado por el movimiento febril de los cuerpos, la agilidad atlética y juvenil, la ingesta alimentaria, la libación, la danza y la música como elementos del banquete dentro del simposio aunados a la consagración divina del amor, cuya encarnizada locura busca imponerse a las normas de convivencia en la figura de Eros todopoderoso : *Con roja bola de nuevo / Eros de áurea crin, tirándome; Me pegó Eros de nuevo, como herrero, con grande / segur*, hallamos, en estos poemas de Anacreonte, la presencia de un *yo* lírico que desde su canto configura una conciencia “porque pertenece a una comunidad” (López, 51), razón por la cual la canta y la celebra, una especie de “ética griega” que pulsa el elemento básico de “ser parte de la ciudad”: la *niña de bordadas sandalias*, la *potranca tracia*, el poeta que empina un jarro de vino y que se *ha bañado en invernall torrente* recuerdan que “la ciudad es ámbito del amor sensual y de la fraternal comunicación” (Bonifaz, 9), pero que, también, la padece en medio de esa volatilidad humana que refiere el instante del placer en sus distintas vertientes y en sus sonoridades versificadas del mundo, ante lo cual ocurre la muerte como liberación de esa convulsa tiranía de “vino, alegría y amor” (López, 55), un eje temático que, probablemente, subyace en el *clímax* poético de Juan Bañuelos y del cual nos ocupamos en lo inmediato: *Morir me sea dado, pues no otra alguna / liberación fue dada de estos afanes*.

### **2.1.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *ANACREÓNTICA* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS**

*Anacreóntica* es un poema contenido dentro del libro de poesía *Espejo humeante*, poemario con el cual Juan Bañuelos obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1968 (hoy Premio

Bellas Artes de Poesía Aguascalientes), cuya primera edición en coedición INBA/Joaquín Mortiz, dentro de su colección “Las dos orillas”, data de 1969. El poema está compuesto de doce versos y una estrofa. Por su brevedad sintáctica, su entonación rítmica y su compactación temática alude y emula tanto a Anacreonte, creador de esta vertiente lúdico-erótica de la lírica arcaica griega, como al subgénero que se desarrolló, posteriormente, y que hoy conocemos en su conjunto como *Anacreónticas*.

El libro, en general, sostiene un tono, una serie temática y un diálogo poético con diversos mitos producidos a lo largo de la cultura humana y con sus subsecuentes producciones literarias canónicas. Abreva, sobre todo, en el sentido trágico de la poesía y en el destino prometeico, revelador y audaz del poeta, pero marcado por el paralelo del dolor, el sufrimiento y la muerte, basamentos semánticos que constituyen la cimentación del resto de la poesía de Bañuelos. Por ello, llama la atención la inserción de un poema celebratorio como *Anacreóntica*, que, si bien canta el mito del amor, lo hace desde la llama de Eros, contando una historia del deseo carnal que en sí se agota y cuyo recurso compositivo es el canto frenético del instante. Sin embargo, es esta notación la que nos interesa destacar frente al resto del *corpus* clásico elegido para nuestro estudio, ya que, probablemente, se halle en su interior algún cabo que nos permita vislumbrar, acaso, algún sesgo de la fatalidad poética del mundo.

El poema conserva como disposición *hipotextual* la imagen del movimiento de los cuerpos como una danza en el acoso del cortejo: *Colgué en sus labios el asombro; Reconstruí de súbito la fiebre, / y el acoso flameaba entre sus medias* (Bañuelos, 142), así como la del vino entretejida como cultivo y cosecha en la presencia de la amada: *Tertulias de sombra en sus pestañas / rumoreaban como uvas de un lagar* (ídem) Descubrimos, además, el frenesí de Eros pero con una variante metafórica felina que ejecuta, como *hipertexto*, el *clinamen* que se mueve con dirección propia en el “nuevo poema”. Así, en contraparte al poema XXII de las *Anacreónticas* que canta: *Ojalá yo fuera un espejo / para que siempre me miraras* (*Anacreónticas*, XXII, vv. 5-6, 81), Bañuelos escribe: *Como un tigre violeta le sangraban los ojos* (Bañuelos, 142), es decir, el sentir de la mirada está en los ojos febriles de la amada y no en el *yo* lírico que se sabe mirado.

El despliegue *hipertextual*, asimismo, lo hallamos en relación con los poemas de Anacreonte. Mientras el poeta lírico griego simula el recorrido por el cuerpo de la amada mediante la ejecución de la lira como alabanza de la lozanía: *la amante / lira pellizco, alabando a la cara niña suave* (Anacreonte, 5, vv. 2-3, 147) Bañuelos, si bien admite la efervescencia de la

mocedad de la amada, asume la precipitación sobre ella cual asalto de una batalla marítima: *Pequeña de los años —diecisiete— / me despeñé desde su cuello / cuando debajo del corpiño / dos frágiles navíos / se le iban a pique* (Bañuelos, 142). Ahora bien, esta “lira” amante pellizcada de Anacreonte será retomada en el poema XXIII de las *Anacreónticas* como un bastión de lucha contra la épica, un hecho no menor sino de pleno significado para la toma de posición de la conciencia lírica y cierta perspectiva prometeica y civilizatoria en su sustrato de renovación, “Sin duda, mérito del poeta era referirse a lo que deseara guardando la mesura y delicadeza necesarias por temor a romper el delicado equilibrio entre el poeta, el tirano y el público” (López, 55): *Cambié hace poco las cuerdas / y la lira completa / y comencé a cantar los trabajos / de Heracles, pero la lira / me respondía amores. / Sed bienvenidos, pues, / amores, ya que la lira / sólo amores canta* (*Anacreónticas*, XXIII, vv. 5-12, 83)

“Las sombras, desde el punto de vista de la simbología no solamente indican el impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia. Son misteriosos dobles del hombre, y a menudo se entiende como reproducciones de su alma” (Biedermann, 1993). A lo largo de su obra poética, Juan Bañuelos presenta a la sombra como una figura recurrente. Por ejemplo, en todos los poemas suyos que abordamos en este capítulo hay versos explícitos que la mencionan como sustantivo o adjetivo o bien como inferencia a partir de la figura de la *otra*, a quien el yo lírico dirige su discurso y la cual cifra, quizá, la presunción de un *alter ego* precursor en términos de su poética o vigía de su propio mito. *Como sombra pegada contra el muro* es el primer verso de *Ariadna*; *¿Por qué he de abrazar humo / si no soy un curioso de las sombras?* cantan los versos cuatro y cinco de *Eurídice*, y *El otoño comienza a caminar sin sombra* (vv. 32-33) y *Ahora / —doble domo de años— / se ilumina la noche / con tu sombra* (vv. 55-58) se lee en *Cántico del Mar Egeo*<sup>17</sup>.

Para el caso de *Anacreóntica* destacamos los siguientes versos: *Aborré la luz debajo de su pelo* (v. 3) y *Tertulias de sombras en sus pestañas / rumoreaban como uvas de un lagar* (vv. 4-5). Si bien estamos ante una coordenada poética de carácter lúdico-erótica donde el cuerpo del presunto yo lírico cubre como acción de la cópula a la amada, este acto es, también, “el impedimento de la luz”, la otra cara del espejo, terrible y atroz, destino del yo lírico reflejado en la *otra* que habrá de desvanecerse como lo anticipan sus *Tertulias de sombra en sus pestañas*, como asechanza de lo trágico ante el tamiz de lo festivo del poema, para, quizá, desvelar el nudo de la co-presencia de

<sup>17</sup> Cf. Los apartados correspondientes al análisis comparativo, influencias, permanencias clásicas y aportaciones poéticas de cada uno de estos poemas.

la sombra, cuyo anuncio le vaticina cual oráculo *hipertextual* que un día se irá a pique como *dos frágiles navíos* (v. 11).<sup>18</sup>

## 2.2 INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS EN EL POEMA *ARIADNA*

Este apartado aborda las posibles relaciones hipertextuales entre el poema *Ariadna* de Juan Bañuelos y el mito clásico de Ariadna, Teseo y el laberinto como *hipotexto*, a partir de la definición enunciativa de mito, el sentido espacio-temporal del orden mítico y su función, así como también el relato general de este mito –¿Qué dice?–, las principales versiones poéticas clásicas del mito en cuestión, es decir, el Carmen 64 de Catulo y la Décima epístola de Ovidio en las *Heroidas* –¿Cómo lo dicen?–, algunos estudios sobre las características de las mismas y una propuesta de interpretación en cuanto a su presencia en el poema de Juan Bañuelos y las aportaciones del mismo en tanto “transcendencia textual” –según Genette– vista como *kenosis* (repetición y discontinuidad) propuesta, a su vez, por Bloom.

### 2.2.1 HACIA UNA DEFINICIÓN ENUNCIATIVA DE MITO

En el plano enunciativo del mito –entendido en su comprensión integral y no como una reductibilidad mecanizada– coincidimos con la visión de “historia ejemplar” de Mircea Eliade, como acontecimiento *in illo tempore* y repetición arquetípica en su *Tratado de historia de las religiones* en cuanto que:

---

<sup>18</sup> Cabe la probabilidad de otra lectura analítica del poema de Juan Bañuelos con uno de los sesenta poemas anónimos conocidos como *Anacreónticas*. Nos referimos al poema LIX, el cual, según Luis Arturo Guichard, “describe con cierta sutileza los efectos del vino entre los más jóvenes, con una actitud crítica pero permisiva” (165) y que bien podría tratarse de un joven que en una escena de vendimia se excede y viola a una muchacha. Por tratarse de uno de los poemas anónimos tardíos que imitan la obra del poeta lírico Anacreonte, hemos considerado su valor comparativo para otro momento. He aquí el poema LIX: “Los racimos de piel oscura / en cestos llevan los hombres / sobre los hombros, junto a las muchachas; / los echan al lagar / y solo los hombres los pisan / y liberan el vino de la uva / mientras cantan con fuerza al dios / cantos de vendimia / y lo ven apetecible en las tinajas, / joven Baco espumeante. / Si lo bebe el viejo, / baila con sus piernas temblorosas, / meneando sus cabellos canosos. / Un joven apuesto acecha / oculto a una doncella / que ha tendido su suave cuerpo / bajo las ramas umbrosas, / vencida por el sueño. / Y Eros lo hechiza prematuramente / para realizar una boda a traición, / y él, que no la convence con palabras / la abraza, entonces, aunque ella no quiere, / pues con los jóvenes Dioniso / se embriaga y juega al desorden” (153-155).

Todo mito, independientemente de su naturaleza, enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y “situaciones” que más tarde repetirán ese acontecimiento (...) la repetición acarrea la abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en un tiempo mágicorreligioso que no tiene nada que ver con la duración propiamente dicha, sino que constituye ese “eterno presente” del tiempo mítico (Eliade, 2007: 385)

Esta constitución del acontecimiento precedente y su repetición marca el hecho de que “el mito reintegra al hombre en una época atemporal”, el llamado “tiempo auroral” que nos instala “más allá de la historia” y que obedece a la suma observancia del orden del mundo en tanto orden mítico; de ahí su carácter de “*historia ejemplar* que puede repetirse (periódicamente o no) y que encuentra su sentido y su valor en su repetición misma” y que re-convoca el plano del individuo en función a la macro reinscripción del cosmos en su centro mismo:

El que cumple un rito cualquiera trasciende el tiempo y el espacio profanos; del mismo modo, el que “imita” un modelo mítico o simplemente escucha ritualmente (participando en ella) la recitación de un mito, es arrancado al devenir profano y recobra el gran tiempo (ídem)

Esta condición de modelo y repetición puede leerse como la pauta del *hipotexto* al que remite como designio de origen las sociedades míticas. En términos de espacio y tiempo, la “fecha mítica” puede decirse que “no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales que encarna en sitios determinados” (Paz, 2003). Esa “encarnación” es, más bien, una posibilidad temporal de “re-encarnar”:

El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. En nuestra concepción cotidiana del tiempo, éste es un presente que se dirige hacia el futuro pero que fatalmente desemboca en el pasado. El orden mítico invierte los términos: el pasado es un futuro que desemboca en el presente (...) La fecha mítica nos hace entrever un presente que desposa el pasado con el futuro (...) la fecha mítica no muere: se repite, encarna. Así, lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del

tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser (Paz, 2003: 62-63)

Ahora bien, hay un elemento central que entrelaza el mito y el poema: la trasmutación. Según Paz, el poeta está en el tiempo original. En ese sentido, el pasado se re-engendra y reencarna, sobre todo “en el momento de la creación poética”, es ahí donde el poeta ordena su propio tiempo que no es el suceder cotidiano y cronométrico, y, que, en términos genettianos, es el acceso de un nuevo régimen que *se injerta* mediante una relación *hipotexto/hipertexto*, la cual consideraremos, más adelante, en el despliegue de la propuesta interpretativa del poema *Ariadna* de Juan Bañuelos:

No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una trasmutación. Deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción. El poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poeta es distinto al tiempo cronométrico (...) Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar (...) El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo (Paz, 63-64)

Esta percepción de “injerto” y “co-presencia” ha sido vista a través de la historia desde diferentes ámbitos de la “transcendencia textual”, las apelaciones paratextuales de diversa índole o las re-inserciones en otras disciplinas de las artes. Este, por supuesto, es también un ensamble cultural arquetípico y de re-creación subyacente devenido en la multipolaridad global del mundo. Al respecto, René Martín sostiene que:

la mitología permanece sorprendentemente en el corazón mismo de la modernidad, de la más prestigiosa a la más cotidiana, desde el cohete *Ariadna* o la base de datos bibliográfica del mismo nombre de la Biblioteca Nacional de Madrid, hasta el detergente *Ajax*, pasando por los misiles *Hades*, el programa *Apolo* (...) Los mitos de la antigüedad tienen también un valor arquetípico y sus temas y personajes se traslucen,

como en filigrana, detrás de muchas obras que a simple vista no tienen relación con ellos: si los Atridas están todavía explícitamente presentes en los escenarios de los principales teatros mundiales, aparecen también, por un fenómeno de «remanencia» en no pocos folletines televisivos, por no hablar de una serie de obras de ciencia ficción como *La guerra de las galaxias*, que no hacen sino proyectar en un futuro imaginario el pasado imaginado por los antiguos (Martin, 2005: XI-XII)

### 2.2.2 DESCRIPCIÓN MITOGRÁFICA DEL MITO DE ARIADNA, TESEO Y EL LABERINTO

Es turno, ahora, de la descripción mitográfica del mito de Ariadna, Teseo y el laberinto<sup>19</sup>. Para ello, relatamos sucintamente el mito, los aspectos más sobresalientes de sus protagonistas, una breve referencia de su geometría simbólica y luego tratamos de precisar cierto sistema de interpretación proveído por algunos expertos. Este basamento general nos permite desembocar en la obra de dos poetas latinos considerados por algunos especialistas como fundamentales en la re-creación de versiones poéticas de dicho mito: Catulo y Ovidio, quienes, respectivamente, en el *Carmen* 64 y en las *Heroidas* abordan la simbiosis de la pasión amorosa y la voz de la heroína mediante el tema del abandono de la enamorada por parte de su amado. Así, siguiendo a Martín:

Ariadna concibió una pasión inmediata hacia Teseo, príncipe ateniense que había llegado a Creta para combatir al Minotauro, hermanastro de la princesa. Le ayudó a salir del laberinto proporcionándole un ovillo de hilo que le había dado Dédalo, que Teseo fue desenrollando a medida que se internaba en el Laberinto y que luego le

---

<sup>19</sup> Engracia Domingo García sostiene que Teseo “Habría pertenecido a la generación anterior a la Guerra de Troya, pues el *Mármol Pario* fecha su reinado en torno a 1250 a. C. a los antiguos no les interesó precisar sobre las fechas de las distintas aventuras de este héroe, pero los mitógrafos modernos, basándose en la cronología bastante precisa de los vasos de cerámica pintados con las hazañas de Teseo, distinguen claramente dos períodos claramente en la formación de la leyenda: la más antigua es aquella en que Teseo aparece como vencedor del Minotauro y amante de Ariadna, y la más reciente como amigo de Piríto y coautor de los distintos pasajes atribuidos a éste. Hay otra aún más reciente, de la segunda mitad del siglo VI a. C., en que se añade su nacimiento en Trecén, sus victorias sobre los bandidos que le salen al paso en su viaje a Atenas, así como la lucha contra las Amazonas. Hacia la época de Pisítrato y Clístenes, la figura de Teseo fue considerada como héroe nacional, semejante a lo que Heracles era para los dorios, y por esto se le presenta como el paladín de una monarquía moderada, inclinándose hacia la democracia” (218).

permitiría encontrar la salida. Ariadna, como Medea con Jasón, traicionó a su padre por su amante y huyó con él para escapar de la cólera de Minos. Teseo, sin embargo, la abandonó dormida en la isla de Naxos, según unas versiones por el carácter infiel del héroe y según otras por orden de los dioses. Al despertar, mientras el navío de su amante se alejaba, apareció Dioniso en su carro tirado por panteras y seguido de su cortejo. Fascinado por la belleza de la joven, Dioniso la convenció para que se casara con él y la condujo al Olimpo, donde le ofreció una diadema de oro, obra de Hefesto; esta diadema se convertiría más adelante en una constelación (Martin, 54)

En cuanto al laberinto, nos detenemos en su contexto simbólico, tal como lo entiende Juan Eduardo Cirlot, quien –devenido de Guénon, entre otros– opera el principio de correspondencia en una presunta ciencia de los símbolos: “«El verdadero fundamento del simbolismo es (...) la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad, ligándolos unos a otros y que se extiende, por consiguiente, desde el orden natural, tomado en su conjunto, al orden sobrenatural»” (Guénon citado por Cirlot, 1988: 30). El laberinto como construcción arquitectónica es un espacio físico y material pero, a la vez, encierra un sentido rítmico como “tensión vital”, un eje en movimiento y un concepto de vida y muerte que se visibilizan en el hilo y el cordel que porta el héroe.

Construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es muy difícil o imposible encontrar la salida. Los textos antiguos citan cinco grandes laberintos: el de Egipto, que Plinio sitúa en el lago Moeris; los dos cretenses, de Cnosos y Gortyna; el griego de la isla de Lemnos; y el etrusco de Clusium (...) Según Diel, el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida (...) Eliade señala que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte (Cirlot, 1988: 266)

### 2.2.3 ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE EL MITO DE ARIADNA Y TESEO

Si seguimos algunos estudios sobre este mito clásico es posible articular cierto sistema de interpretación. Rosa Fernández Urtasum –siguiendo a Cerezo Galán– plantea “la recuperación de la racionalidad técnica del mito” en función de “la mirada a la literatura, el lenguaje propio de expresión del mito” (Fernández, 1). Así, busca “asumir el mito como una parte válida del sistema racional moderno de conocimiento del hombre” (ídem). A partir de ello se adentra en “una narración mítica concreta: la que cuenta cómo Ariadna ayudó a Teseo a matar al Minotauro y cómo éste la abandonó en Naxos, donde la encontró Dionisos, que acaba casándose con ella” (ibídem). Señala en relación con este “mito femenino” que la carta ficticia de Ariadna a Teseo luego de su abandono en Naxos contenida en las *Heroidas* de Ovidio y el Carmen 64 de Catulo “en el que está inspirada, han sido las fuentes que más importancia han tenido en la transmisión del mito de Teseo y Ariadna en la literatura” (Fernández, 5). La autora destaca varios temas en este mito, los cuales han sido replanteados en diferentes momentos de la literatura: el lamento femenino, el amor no correspondido, la hospitalidad traicionada, la subversión de la heroína, la desmitificación de los héroes olímpicos, la recompensa al sacrificio, el sueño y el mar.

Este somerísimo repaso a la historia del mito nos muestra que, al llegar al siglo XX, nos encontramos con una tradición ya diversificada, que ha orientado su interés, sobre todo, hacia el abandono de la protagonista y los motivos que lo provocan. Esta perspectiva arrastra de tal modo toda la leyenda, que la trama relativa al Minotauro y el Laberinto también se lee en muchas ocasiones desde el punto de vista de Ariadna (Fernández, 8)

Por su parte, Engracia Domingo García dice que “el poder del mito” es “que trasciende los hechos cotidianos y los convierte en paradigma para las nuevas generaciones” (Domingo, 217). Estamos ante una lectura de “ciclos míticos” que pondera el enriquecimiento de los mitos griegos gracias a la “aportación literaria de las sucesivas generaciones”, pero que a la par destaca la fertilidad de ciertos nombres míticos para la producción de distintas variantes, tal es el caso de Teseo, Minos, Ariadna y Fedra. “Dichos nombres nos narran aspectos de la realidad

que por haber sido tratados conforme a los cánones de la belleza literaria han sobrevivido al paso del tiempo y han llegado a nuestros días más vivos que muchas de sus figuras indiscutiblemente existentes” (ibíd.). En términos situacionales, la autora destaca a Teseo como el prototipo del héroe ateniense, contrapuesto a Heracles, “modelo que Teseo intentó imitar y al que aspiró a compararse” (218), modelo e imitación, dos conceptos nodales para la perspectiva poética griega y que Aristóteles desarrolla en ese tratado de preceptiva del arte que conocemos como *Poética*. Al abordar el mito de Teseo como ciclo, Engracia Domingo García menciona que

los ciclos nos cuentan las hazañas de un personaje cuyas aventuras se van ampliando más y más, sin comprometer el orden del mundo en esos momentos primeros en que las cosas tomaron forma y que el mito trata de perpetuar con su simbolismo y sabiduría (Domingo, 218)

A decir de Alberto Filipe Araújo y José Augusto Lopes Ribeiro –siguiendo a Claude Vatin– “la función principal del mito que nos ocupa es la de comportarse como un modelo del amor conyugal de forma a valorizar la dignidad de la mujer en una sociedad masculina y viril” (Araújo, 2015: 95). En este sentido, los autores destacan la esperanza por la redención amorosa tanto terrenal como eterna, su naturaleza espiritual –olvidada o disminuida por el desarrollo antropológico– y la atención de “otros temas constitutivos del mito: la iniciación, la inmortalidad; la soledad; la desesperación, la transformación, etc.” (ídem). Su despliegue interpretativo obedece al concepto de “mitemas” de Lévi-Strauss y al análisis mitocrítico de Gilbert Durand, previa elección de unidades semánticas contenidas en el libreto de la ópera de Richard Strauss (1916) *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos) vista como un *continuum* y con el objetivo de comprobar “la permanencia, derivación y usura del mito cuando se aplica a textos literarios, libretos musicales, textos fundamentales de la cultura, de la ciencia y del arte, así como en soporte iconográfico, fílmico y musical” (Araújo, 85).

En otras palabras, las imágenes significativas que habitan el mito, que es siempre transpersonal, transcultural y metalingüístico, recurren al efecto o mecanismo de la redundancia para que puedan transmitir mejor el sentido cifrado.

La única regla que gobierna la elección de un 'mitema' es su redundancia en el texto, redundancia librada a la sutileza, o por así decirlo a la inteligencia de lector que tiene que saber armar las gamas de las metáforas (...) La mitocrítica debe ir más allá del *discurso* (la diacronía) para descubrir las más pequeñas unidades semánticas (mitemas) señaladas por redundancias (Araújo, 87-88)

#### **2.2.4 VARIACIONES POÉTICAS DEL MITO DE ARIADNA Y TESEO: LA IMPORTANCIA DEL CARMEN 64 DE CATULO Y LA EPÍSTOLA DÉCIMA DE LAS *HEROIDAS* DE OVIDIO**

Cantado y contado a lo largo de la historia de la literatura por múltiples voces y en distintas versiones poéticas, el mito de Ariadna y Teseo exhibe su sentido de vínculo co-presencial en cuanto *hipotexto* de origen –modelo, repetición, canon, paradigma, permanencia– y, a su vez, una varia gradación de re-creación *hipertextual* –derivación, re-escritura, transcendencia textual, subversión, disrupción, discontinuidad–, cuya traza va de Hesíodo y Homero, Baquilides, Esquilo, Eurípides, Apolonio de Rodas, Catulo, Ovidio, Plutarco, Nono de Panópolis, la Edad Media –Chaucer– y el Siglo de Oro –Lope de Vega y Calderón de la Barca– hasta la novela europea contemporánea –André Gide, Kasantsakis, Butor–, la narrativa latinoamericana –Borges y Cortázar– y la poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo XX –Guillén, Pujante, Botas, Petisme, Bastida– (Fernández Urtasum; Domingo García; Del Pino; Soriano; Moya del Baño; Alatorre; Arcaz, 1989; Rodríguez Tobal, 1993; León, 1995; Pérez, 1996; Martínez, 1999; Cristóbal, 2007; Braña, 2012; Araújo, 2015). Incluso algunos traductores recientes de la poesía de Catulo como Juan Manuel Rodríguez Tobal –cuya versión del Carmen 64 será nuestro punto de partida hipotextual– sostiene que

Es obvio que nunca podremos leer un poema antiguo tal como lo leyeron sus contemporáneos, pero sí, al menos, nos será posible aproximarnos a esta lectura si consideramos el acto de traducción como una *re-creación* o *re-escritura* del texto original (entiéndase esto no como suplantación del original, lo cual es evidentemente del todo imposible, sino como el mismo original *reactualizado*) (Rodríguez, 1993: 9-10)

De la llamada saga o ciclo de Teseo, las más celebradas, probablemente, sean el Carmen 64 de Catulo (84/87 a. C. – 54/57 a. C.) y la Epístola de Ariadna a Teseo de Ovidio (43 a. C. – 18 d. C.) –inspirada, a su vez, en el poema de Catulo– de la poesía lírica latina: “Catulo dedica a las bodas de Tetis y Peleo, el más largo de sus poemas, una composición de cuidada perfección formal. Al describir la colcha que cubre la cama nupcial, en la que está bordada la figura de Ariadna, el poeta inicia un largo excursus en el que canta las penas de esta heroína” (Fernández, 5).

Tiene la colcha figuras de antiguos varones bordadas  
y de los héroes ilustra con arte admirable las mañas.  
Desde la playa de Día de altísonas olas Ariadna  
sobre la nave veloz mira como Teseo se marcha;  
a ella un delirio indomable le embarga del todo su alma,  
aún no se cree que es verdad lo que ve, pues apenas acaba  
de despertarse de un sueño falaz, y ahora allí, abandonada,  
ella se encuentra infeliz en la arena del mar, solitaria.  
(Catulo 64, 1993: 165)

El poema tiene como escenario el paisaje marítimo de “tormentas y vientos” por la huida de Teseo en “un mar de congojas” de la abandonada Ariadna, cuya desnudez es cantada por un erotismo plástico en contraste con la pérdida mental y “también toda el alma y la vida”, mientras da paso a relatar el mito del Minotauro, el viaje de Teseo a Creta, la pasión inmediata de Ariadna por el héroe, la muerte del monstruo a manos de Teseo y el uso de “un fino hilo” para escapar del laberinto. Este tramo del poema constituye los ejes hipotextuales de llegada del héroe, pasión carnal vía lo visual, lucha, victoria y solución del acertijo espacial arquitectónico que sostienen el pulso lírico del poema que desencadenará, más adelante, la hipertextualidad del lamento y la maldición de Ariadna.

Cuentan que antaño, obligada por una gran peste, Atenas  
quiso pagar por que al hijo de Minos le diera,  
y al Minotauro solía enviar para que él los comiera

a sus mejores muchachos y a muchas hermosas doncellas.

Viendo Teseo estos males que hacían sufrir a su tierra,  
le pareció bien poner en peligro su vida por ella,

(...)

ella de aquél no apartó ni un momento su ardiente mirada  
hasta que todo su ser fue prendido por una honda llama  
y sus entrañas quedaron por ella del todo abrasadas.

(...)

de esta manera Teseo el cuerpo del monstruo abatía  
que con sus cuernos en vano al viento vacío embestía.  
Lleno de gloria después desandaba, ya a salvo, el camino  
mientras sus huellas errantes guiaba con un fino hilo,  
para evitar que al salir de las vueltas del gran laberinto  
él se pudiera perder por aquel intrincado edificio.

(Catulo 64, 1993: 167-169)

Consideramos que la hipertextualidad se presenta en el acento lírico de la maldición oracular de Ariadna hacia Teseo proferido en el deseo de un sufrimiento similar al suyo. La voz lastimosa de la abandonada re-escribe y re-actualiza el mito como espejo de la memoria de la traición y de la mentira, una subversión necesaria ante las condiciones de un mundo dominado por lo viril y la heroicidad masculina. La con-cesión de la voz del sujeto poético a la voz de la heroína mítica es un quiebre que subvierte y trasciende el *hipotexto* de origen al no incluir la redención amorosa de Dioniso, ya que: “Catulo presenta a Ariadna como una heroína desbordada por las pasiones pero digna de ese nombre frente a un Teseo desagradecido (Araújo, 2015: 92). Este tipo de subversión lírica fue desarrollada por Ovidio en la Décima Epístola de las *Heroidas* al incorporar como estructura formal el género epistolar y centrar el discurso poético en la voz de la heroína.

«(...) No apagaré sin embargo la luz de mis ojos la muerte,  
ni de mi cuerpo agotado el sentido se irá para siempre  
sin que reclame a los dioses la pena que aquél se merece,

y de los cielos auxilio en mi última hora yo ruegue:  
Oh vengadoras deidades de humanas acciones, Euménides,  
que con cabellos de sierpe lleváis coronada la frente  
para mostrar el furor que tenéis bajo el pecho latente,  
a mi llamada acudid, acudid y escuchad los lamentos  
que ahora impotente, abrasada y loca por un amor ciego,  
hago salir, desdichada, del fondo de todos mis huesos.  
Y, pues que son verdaderas las cosas que nacen del pecho,  
no permitáis, ¡ay!, vosotras que caiga en olvido mi duelo,  
sino que tal como a mí me dejó abandonada Teseo,  
queden los suyos y él igualmente por el luto cubiertos»  
(Catulo 64, 1993: 173-175)

Por lo tanto, es ineludible el alcance de originalidad del poema ante “una amplia variedad de fuentes en las que Catulo podría haberse inspirado” (Galán, 2003). Las resonancias de la preexistencia formal y temática de estos “motivos tradicionales” cobran la fuerza de una “obra nueva” por medio de una re-creación que, a la vez, será cimiento e influencia para nuevas lecturas poéticas y multidisciplinarias: “de acuerdo con sus propias necesidades expresivas, e integrándolos con elementos de incuestionable originalidad, al punto de componer una obra nueva, distinta de todo lo precedente” (Galán, 2003: 14). De ahí que su “modo compositivo” ha llegado a convertirse en “un centro de relevancia de los estudios catulianos” (ídem).

El conjunto de poemas que integran las *Heroidas*<sup>20</sup> de Ovidio constituyen una construcción original en varios sentidos: primero, la incorporación del género epistolar al género elegíaco como modo de composición poética del mito de Ariadna y Teseo; segundo, la emisión del discurso poético de la heroína dirigiéndose a su amante en primera persona; tercero, el grado de subversión, re-creación y re-actualización del mito a través de una visión femenina del relato mitológico.

---

<sup>20</sup> Cf. *Las heroidas*, traducción en verso castellano por Diego de Mexía (1884). Diego de Mexía o Diego Mexía de Fernangil (1565-1634) tradujo en tercetos las *Heroidas* durante su breve estancia en el Virreinato de la Nueva España (1596), la cual publicó en España hasta 1608. El traductor eligió realizar su traducción en tercetos: “por parecerme que corresponden estas rimas con el verso elegiaco latino” (IX).

Veintiuna epístolas contienen esta “colección de cartas ficticias” (Fernández, 5), una de las cuales es “la dirigida por Ariadna a Teseo tras su abandono en Naxos” (ídem). Algunos especialistas sostienen que

La carta que Ariadna envía a Teseo toma del poema catuliano el núcleo de la lamentación, el tema de las bodas, el tópico del amor no correspondido y el decorado marítimo. Vicente Cristóbal, en el estudio que introduce su traducción a esta obra, comenta que el hecho de utilizar un punto de vista femenino (...) permitía a Ovidio alejarse aún más de los estrictos cánones de la epopeya y componer un libro de indiscutible apertura subjetiva y originalidad estética (Fernández, 6)

Esta “apertura subjetiva y originalidad estética” se ejemplifica en el tipo de discurso desplegado a lo largo de la obra. En él, “las heroínas reescriben en sus cartas, ahora desde su perspectiva, las historias de sus vidas recogidas en los mitos y en la literatura” (Blásquez, 2018: 24). Se trata, por lo tanto, de un asidero de voces femeninas que se ven y se relatan a sí mismas entre la felicidad y el sufrimiento, la súplica y el reclamo, la traición y la culpa, el amor y el desamor, el recuerdo del otro y el presente de la ausencia. He aquí el inicio de la Epístola Décima: *Ariadna a Teseo*, cuyo marcado acento de lamento y soledad concuerdan con la visión de la playa como territorio marginal y vacío. La naturaleza feraz (como verdugo y testigo) se impone en todo momento al vagar solitario de la mujer.

Más piadosa he hallado toda suerte  
De fieras de esta isla inhabitada,  
Que a tí, oh Teseo, causa de mi muerte.

Nunca fui yo peor acompañada  
Que de tí, pues á bestias me entregaste  
Y de ellas soy y he sido alimentada.

Desde la playa donde me dejaste  
Te escribo, y desde donde, sin yo vella,  
Tu nave al viento y ondas entregaste.

(...)

Fué mi cuidado y busca sin provecho,  
Que no había nadie, y concibiendo espanto,  
Fué con el sueño mi placer deshecho.

Luégo los miembros tímidos levanto  
En la cama viuda; el pecho suena  
De mis manos opreso y de mi llanto.

Miré, porque la luna estaba llena,  
A ver si viera más que arena y playa,  
Y sólo pude ver playa y arena.

(Ovidio X, 1884: 153-154)

Si nos detenemos en el contexto teórico de la hipertextualidad en cuanto a la re-creación y la re-actualización poética del mito de Ariadna, Teseo y el laberinto –incorporamos esta figura en el sentido que representa, primero, un enlace del mundo interior con el exterior, y, por ende, de la subjetividad de sus protagonistas, y, segundo, un balance de las acciones humanas en cuanto resolución axiológica del yo frente al otro, la cual retomamos en el apartado analítico del poema *Ariadna* de Juan Bañuelos– debemos ubicar la visión femenina en primera persona del relato mitológico, su exteriorización de la pasión compartida, las heridas emocionales y los límites de la dignidad humana ante la rectoría mitológica de lo masculino. Al respecto, las “perspectivas metodológicas” se han inscrito en dos corrientes: una que plantea “los problemas de intertextualidad e intersección entre géneros literarios presentes en la obra” y otra que “estudia las cartas, utilizando conceptos críticos feministas y la perspectiva de ‘género’, como escritura de mujeres que reescriben desde sus personales puntos de vista las versiones literarias anteriores de sus historias” (Blásquez, 25).

Si bien estas corrientes suscriben la transversalidad como una línea común a ambas, no ofrecen una posición hipertextual en el sentido de quiebre estético re-escritural del texto poético que en su co-presencia advierte “el texto derivado de otro texto preexistente”

(Genette, 14), ya que dicha “derivación” puede operar un orden descriptivo o intelectual –el metatexto que «habla» de un texto– o un orden “distinto” donde “no se hable en absoluto de A” pero cuya existencia sin la de A es imposible.

¿Adónde huyes, otra vez exclamo,  
Teseo malvado? ¿á do tu nao se alarga?  
Vuélvela al puerto y oye mi reclamo.

Vuélvela al puerto y á esta dueña amarga  
Embarca en ella; mira que no iría  
Sin mí tu nave con su propia carga.

(...)

Quando á tus velas de mirar dejaron,  
¿Qué cosa puede ser de ellos obrada  
Mejor que me llorar, pues me mataron?

Tal vez corrí furiosa, desgñada,  
Como mujer bacante del aliento  
Del dios Ogigio y su furor tocada.

Tal vez mirando al mar sereno y lento  
En un peñasco me senté, quedando  
Tan piedra como piedra era mi asiento.  
(Ovidio X, 1884: 156-157)

## 2.2.5 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *ARIADNA* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS

*Ariadna* es un poema contenido dentro del libro de poesía *Espejo humeante*. El poema consta de 33 versos y tres estrofas; está construido desde un yo lírico, acaso un presunto Teseo, que parece dirigir su discurso poético a la amada cuyo nombre da título al mismo. Su tono, atmósfera y entorno poéticos remiten a un tiempo mítico como el resto del poemario, a manera de una simultaneidad poética del tiempo que evoca y convoca las mitologías prehispánicas, grecolatina, mitos populares, los grandes relatos cristiano y marxista de la historia, el mito del amor ardiente y del poeta moderno como voz frenética de la historia, temas que no han sido abordados como ámbito de interés en estudios y artículos académicos sobre la poesía de Bañuelos, sólo referida, de manera acotada, en algunos ensayos sobre la poesía escrita en Chiapas: “vale decir como materia que, junto con participar de la dialéctica objetiva de los ciclos naturales (cósmicos, geológicos, biológicos, etcétera), el objeto de una apropiación subjetiva que le permite desplegarse en el tiempo contradictorio de la historia” (Morales Bermúdez, 1997) o como experiencia de “trabajo colaborativo” y de “trabajo individual” (Borgeson Jr., 1994) y que se detiene, solamente, en el apunte significativo pero no agotado:

Entre La Espiga Amotinada, la poesía de Juan Bañuelos es la más refractaria a todo intento de clasificación, de reducción a una paráfrasis satisfactoria sus elementos temáticos. Ello se debe a la naturaleza de su evolución, pero también a que es, en general, la más próxima al concepto de poesía como puro lenguaje –pura experiencia verbal–, siempre irreductible a otra cosa. Esta circunstancia, desde luego, viene a ser una manera de sugerir sus afinidades con la poesía tradicional, por lo que uno de los elementos fundamentales de cualquier estudio de su poesía, forzosamente ha de ser la confrontación de lo tradicional con lo novedoso. Hay rupturas, pero no hay, como tonalidad global, el rechazo de la tradición literaria. Se le aprovecha para enriquecerla, y más, para liberarla (Borgeson Jr., 1994: 43)

En nuestro caso, nos proponemos, a partir de las perspectivas teórico-metodológicas de Gérard Genette y Harold Bloom, establecer un recorrido hipertextual y kenósico que nos permita descubrir las posibles influencias y permanencias clásicas, así como las contribuciones poéticas en el poema en cuestión. A continuación transcribimos en su totalidad el poema.

Ariadna

Como sombra pegada contra el muro.  
Andante, al ritmo  
de una oscura muchacha partiendo en dos la llama,  
subiendo sangre y ojos por el humo del año,  
del día, de ti,  
de mí,  
con niebla de palomas  
en el quiosco de la melancolía,  
oh amante, alhaja permanente en el sonido  
de una pata de garza anohecida,  
pistilo y anca,  
pasajera de hojas en el tobillo del otoño,  
pregúntale, sacude al que vivió en mí  
do va, do está, si vive o qué se ha hecho.

Que diga  
con qué lento martillo  
quebró la roca y alargó  
su territorio de gemidos,  
por qué este tambor de arena en la memoria  
y esa gavilla de cenizas  
que silba en los herbajes de dulzura.  
Oh ven,  
desciende poco a poco por la herida

donde le están pegando (no sé quiénes)  
a un clavo espeso, frío,  
desde que yo nací.  
Mueve la embarcación de mi cansancio,  
dame una patria abandonada,  
acércame el hilo que tú sabes  
para salir del Laberinto.

Amor, estrofa inacabable,  
una pestaña tuya basta  
para mover el mundo.  
(Bañuelos, 2000: 197-198)<sup>21</sup>

En su prólogo a *Puertas del mundo* (1960), Juan Bañuelos anticipa lo que a nuestro juicio será su relación poética con el mito, con la tradición mítica y literaria en general y con su conceptualización del tiempo simultáneo –a la par de su acto de fe ante la poesía. Notable, también, es “la pervivencia del mito edénico y la pérdida del bien original, junto con el deseo de recuperarlo” (Borgeson Jr., 46), una actitud de solidaridad prometeica, en el convencimiento de que “El arma del poeta debe ser la dialéctica” (Bañuelos citado por Borgeson Jr., 45). Esta vinculación nos permitirá establecer el grado de co-presencia *hipotextual* que aparece continuamente en *Espejo humeante* (1968), el monto reescritural del mito y la aplicación de la *kenosis*, entendida como “un movimiento de discontinuidad respecto al precursor” (Bloom, 67), como “pauta revisionaria” que le admitirá alcanzar la construcción *hipertextual* del poema en *Ariadna*. De acuerdo con ello, el poeta fuerte tardío pasa de un “movimiento exterior e inferior de repetición” (Bloom, 122) a otro movimiento simultáneo y dialéctico que lo deshace en su repetición misma. A decir de Bloom, el ego es “lanzado a las magnitudes exteriores de la materia cartesiana”, ahí “conoce su propia soledad y busca de manera compensatoria una autonomía ilusoria con la que fingirá ser libre” (ibídem). Así, en el destino de su hipertexto vela la guarda de su precursor como una “repetición compulsiva”. Por ello, es necesario *un avatar de lo perverso* que pueda «tomar el camino equivocado» (Bloom, 124).

---

<sup>21</sup> La versión transcrita en esta tesis corresponde a la edición de *El traje que vestí mañana* (2000).

Cuando los días y los días sumados a los meses y años pasen, tal vez lo que hoy escribo no tenga ya vigencia o quizá alguien lo haya continuado. No sé. Pues nos ha tocado vivir los años del desorden, el atropello y la catástrofe más desorientadores del hombre. Más todo es cambio; al menor movimiento del ojo se altera el mundo. Por esto creo en la humanidad y en el mito, en la libertad y en la *verdad*. Dos hijas pródigas buscan a ésta: la filosofía y la poesía; por la razón se hace camino la filosofía, por la imagen la poesía. La una elige un sentido; la otra es superabundancia de sentidos. Y en medio de todo esto el hombre, el hombre que golpea al silencio como al muro de un templo clausurado. Por la filosofía se sabe, nos dicen; pero por la poesía se nace. Me inclino por una poesía de visiones, porque sé que lo real es lo que crea la imaginación; el mito es “producción de la imaginación. Producirlo significa extraer de la suma de las cosas reales su significación fundamental y encarnarla en una imagen. Así germinó el realismo... Esto favorece el nacimiento de una actitud revolucionaria hacia la realidad, de una actitud que quiere cambiar el mundo” (Gorki). De esa manera, la poesía también es profética; y no hace falta que revele el porvenir, sino se trata más bien de revelar algo del eterno presente, o del eterno pasado. Persigo una simultaneidad de tiempos o épocas para lograr una total experiencia del mundo (Bañuelos citado por Borgeson Jr., 44-45)

“Como sombra pegada contra el muro”, canta el primer verso del poema. Su semántica nos lleva a varias hipótesis de lectura. La primera obedece al sujeto del discurso. Inferimos que es la voz del héroe y la sombra es *su* sombra que, a la vez, es su *alter ego* o su alma o “la personificación de la parte primitiva o instintiva del individuo” (Cirlot, 419). La segunda es la importancia del objeto o la materia a la que va pegada la sombra: el laberinto, cuya mención sólo se hará explícita en los dos últimos versos de la segunda estrofa: *acércame el hilo que tú sabes / para salir del Laberinto*, el cual no sólo es “un espacio físico y símbolo (religioso, cultural, metahistórico)” sino “un escenario en términos semánticos, un conjunto ordenado, un entramado de *mitemas* (...) que presenta una semántica compleja y ambigua a los ojos del observador contemporáneo cuando mira los laberintos antiguos, y una paradoja cuando la factura de los mismos es contemporánea” (Ibañez, 2010: 11-12). La tercera remite a la

coexistencia héroe-laberinto, sin la cual no sería posible el *hipotexto* de la acción heroica mítica: *Lleno de gloria después desandaba, ya a salvo, el camino / mientras sus huellas errantes guiaba con un fino hilo, / para evitar que al salir de las vueltas del gran laberinto / él se pudiera perder por aquél intrincado edificio* (Catulo 64, 169) ni la reescritura *hipertextual* de la discontinuidad estética –*kenosis*– con la que cierra el poema de Bañuelos: *Mueve la embarcación de mi cansancio, / dame una patria abandonada / acércame el hilo que tú sabes / para salir del Laberinto. // Amor, estrofa inacabable, / una pestaña tuya basta / para mover el mundo* (Bañuelos, 197-198).

A lo largo del poema, la voz del héroe sostiene una súplica de retorno a la amante. Un Teseo subvertido por la reescritura clama ser visto en el reflejo de sí, en ese acto de «vaciado» que es la “discontinuidad liberadora” y que “hace posible una especie de poema que el aflato o divinidad del precursor no podría permitir” (Bloom, 127). Frente al *hipotexto* precursor de Ovidio: *Desde la playa donde me dejaste / Te escribo, y desde donde, sin yo vella, / Tu nave al viento y ondas entregaste* (Ovidio X, 153) encontramos la *transcendencia* textual en su sentido “puramente técnico” (Genette, 13) y en la incidencia lírica de la voz poética: *oh amante, alhaja permanente en el sonido / de una pata de garza anochecida, / pistilo y anca, / pasajera de hojas en el tobillo del otoño, / preguntale, sacude al que vivió en mí / do va, do está, si vive o qué se ha hecho* (Bañuelos, 197).

Esta “incidencia lírica” de la que hablamos es, por lo tanto, el soporte del sentido técnico de la *transcendencia* textual y el espacio-tiempo poéticos donde ocurre la *transformación* simple o directa, ya que *transpone* la acción del mito de Ariadna, Teseo y el laberinto del sitio clásico del “acento lírico de la maldición oracular de Ariadna hacia Teseo proferido en el deseo de un sufrimiento similar al suyo” presente en el *hipotexto* del Carmen 64 de Catulo y la “re-actualización del mito a través de una visión femenina del relato mitológico” presente en la Epístola Décima de *Ariadna a Teseo* de Ovidio. La reescritura *hipertextual* de Juan Bañuelos en *Ariadna* transforma y transpone, como lo hemos anotado en términos analíticos, y como lo constatamos en el vínculo de pregunta inquisitoria y llamado angustioso asentados en el interior de la segunda estrofa del poema: *Que diga / con qué lento martillo / quebró la roca y alargó / su territorio de gemidos, / por qué este tambor de arena en la memoria / y esa gavilla de cenizas / que silba en los herbajes de dulzura. / Oh ven, / desciende poco a poco por la herida / donde le están pegando (no sé quiénes) / a un clavo espeso, frío, / desde que yo nací* (Bañuelos, 197).

### 2.3 INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS EN EL POEMA *EURÍDICE*

En este apartado se exploran las potenciales relaciones hipertextuales entre el poema *Eurídice* de Juan Bañuelos y el mito clásico de Orfeo y Eurídice como *hipotexto*, siguiendo la definición enunciativa de mito, el sentido espacio-temporal del orden mítico y su función (ya expuestas en el apartado 2 de este capitulo), además de otras consideraciones enunciativas entre mito, poesía y poema, así como el relato general de este mito –¿Qué dice?–, las principales versiones poéticas canónicas clásicas del mito en cuestión, es decir, el Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) y el Libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio (70-19 a. C.) –¿Cómo lo dicen?–, algunos estudios sobre las particularidades de las mismas, las derivaciones multidisciplinares surgidas como lecturas paralelas a la rectoría de lo mítico-literario y una propuesta de interpretación en cuanto a su co-presencia en el poema de Juan Bañuelos y las aportaciones del mismo considerando la idea mítica de la *catábasis* (el descenso del héroe al infierno) y su ulterior *anábasis* (resurrección) tratadas en el mito de Orfeo y Eurídice y las derivaciones en cuanto a “ingeniosidad crítica” y una “pragmática consciente y organizada” en el poema *Eurídice* de Bañuelos a través de la ficción del mito. Es decir, cómo la voz poética transforma o no su instante lírico en el *hipertexto*, para lo cual proponemos el concepto de *Tessera*, una de las pautas revisionarias de Harold Bloom, en el sentido que: “Un poeta antitético «completa» a su precursor al leer el poema paterno conservando sus términos, pero dándoles otro sentido, como si el precursor no hubiera llegado suficientemente lejos” (Bloom, 64), a partir de los términos *transposición* y *travestimiento burlesco* de Genette, en los cuales trata de separar la “imitación seria” de la “satírica” en cuanto a “prácticas hipertextuales” desde una perspectiva neutra y extensiva. El término *transposición* es la alternativa categórica a términos como “(reescritura, recuperación, arreglo, refección, revisión, refundición, etc.) presentaban todavía más inconvenientes; además (...) la presencia del prefijo *trans-* ofrece una cierta ventaja paradigmática” (Genette, 40).

### 2.3.1 OTRAS CONSIDERACIONES ENUNCIATIVAS ENTRE MITO, POESÍA Y POEMA

En seguimiento al plano enunciativo del mito y a su comprensión integral nos referimos, ahora, a la trascendencia y movilidad del mito y la poesía, así como al debate respecto al poema como “un lenguaje inteligible e intraducible”. Según observa Octavio Paz en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*:

(...) como el mito, aunque en dirección contraria, la poesía trasciende el lenguaje. Gracias a la movilidad de los signos lingüísticos, las palabras explican a las palabras: toda frase dice algo que puede ser dicho por otra frase, todo significado es un querer decir que puede ser dicho de otra manera. La “frase poética” –unidad rítmica mínima del poema, cristalización de las propiedades físicas y semánticas del lenguaje– nunca es un querer decir: es un decir irrevocable y final, en el que sentido y sonido se funden. El poema es inexplicable, excepto por sí mismo. Por una parte, es una totalidad indisociable y un cambio mínimo altera toda la composición; por la otra, es intraducible: más allá del poema no hay sino ruido o silencio, un sinsentido o una significación que las palabras no pueden nombrar (...) La traducción de un poema es siempre la creación de otro poema; no es una reproducción sino una metáfora equivalente del original (Paz 1967: 54-55)

En el marco de esta “totalidad indisociable” del poema y en la alteración del mismo vía el “cambio mínimo” concurren dos conceptos teóricos instalados en su condición de *régimen* de “práctica hipertextual” frente al *hipotexto*, según Genette: la *transposición* y el *travestimiento burlesco*. Frente a la “totalidad indisociable” del poema sólo cabe, entonces, la *transposición* –como *régimen serio*– o el *travestimiento burlesco* –como *régimen satírico*. En ambos casos, el “cambio mínimo” se produce en el *hipotexto* canónico dual (mito y poema), los cuales son trascendidos en cuanto lenguaje mítico y lenguaje poético. Ese “querer decir” mítico anidado en el texto poético pero *transposicionado* –reescrito– en un “decir irrevocable y final”: el poema. Apelamos ahora, en el caso de *Eurídice* de Juan Bañuelos, a que el *injerto* co-presencial del cual hemos venido

discutiendo se transforme ya sea en un *hipertexto transposicionado* o *travestido* dentro de un régimen serio o satírico.

El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su «acción», es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro «estilo», en el sentido clásico del término, próximo a lo que nosotros llamamos, desde *Le Degrè zéro*, una «escritura», puesto que se trata aquí de un estilo de género. Por ejemplo La Eneida: «travestirla», en el sentido burlesco, consiste en principio (...) en transcribir sus hexámetros latinos (cuyo equivalente francés sería el alejandrino) en «versos cortos» o en «versos burlescos», es decir, en octosílabos; a continuación, hay que transponer en estilo coloquial, o vulgar, el estilo constantemente noble (*gravis*) de su narración y de los discursos de sus personajes; hay también (...) que sustituir los detalles temáticos virgilianos por otros detalles más familiares, a la vez más vulgares y más modernos (Genette, 75-76)

### **2.3.2 DESCRIPCIÓN MITOGRÁFICA DEL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE Y SUS DERIVACIONES INTERPRETATIVAS**

Procedemos, entonces, a la descripción mitográfica del mito de Orfeo y Eurídice. En primer lugar, relatamos brevemente el mito, los aspectos más relevantes de sus personajes, su referencialidad simbólica y poética y un probable sistema de interpretación devenido del análisis de algunos especialistas. Esto nos permite converger en la obra de dos poetas latinos considerados por algunos estudiosos como imprescindibles en la re-creación de versiones poéticas de dicho mito: Ovidio y Virgilio, quienes, respectivamente, en el Libro X de las *Metamorfosis* y el Libro IV de las *Geórgicas* cantan el símbolo clásico del poder del canto, la hazaña heroica de la *catábasis*, la impronta de la ausencia de la amada y el delirio poético ante lo perdido, entre otros. Así, en correspondencia con Martin encontramos su origen semidivino, la

co-relación de ritmo, melodía y canto cósmico junto con su oficio mágico y sus haceres en pro de la cultura humana, también apuntado por otros especialistas<sup>22</sup>:

Orfeo es hijo de la musa Calíope (según otras versiones de Polimnia o de Clío) y de Eagro, rey de Tracia. Poeta y músico, hechizaba con sus cantos a cuantos le escuchaban. Los animales salvajes le seguían subyugados, los árboles inclinaban las ramas a su paso, las mismas rocas se conmovían con los dulces acentos de su lira. Se le atribuía la invención de este instrumento o bien el perfeccionamiento de la lira de siete cuerdas que Apolo había recibido del joven Hermes, a la que añadió dos nuevas cuerdas en homenaje a las musas, creando así las cítaras.

Tomó parte en la expedición de los Argonautas marcando la cadencia de los remeros y calmando con su voz las olas impetuosas. Gracias a su ayuda, sus compañeros pudieron librarse de perecer cerca de la roca de las sirenas, pues la belleza de su canto anuló el embrujo de las voces de estas traicioneras criaturas.

(...) Orfeo había tomado por esposa a la ninfa Eurídice y la amaba apasionadamente. Un día, cuando Eurídice corría descalza sobre la hierba para escapar de Aristeo, hijo de Apolo, fue mordida por una serpiente, a consecuencia de lo cual murió. Inconsolable por su pérdida, Orfeo decidió ir a buscarla a los Infiernos. El reino de los muertos se sometió al hechizo de sus cantos (...) Hades y Perséfone, también conmovidos, consintieron en dejar que Eurídice regresara con su esposo a condición de que fuera detrás de él y de que este no volviera la mirada hacia atrás hasta que no hubieran llegado al mundo de los vivos. Pero poco antes de alcanzar la luz, Orfeo, incapaz de resistirse, se volvió hacia Eurídice y esta desapareció, perdida esta vez para siempre. (Martin, 321-322)

Esta versión mitográfica del mito atiende, principalmente, a la figura del héroe como hacedor de prodigios, a la inserta antropocéntrica del devenir terrenal, al sometimiento de los reinos de la naturaleza a los haceres del poeta-hombre, a la necesidad de la presencia de la amada como

---

<sup>22</sup> “Según la leyenda, estos maestros dominaban a toda la naturaleza, y son los padres de grandes descubrimientos que forman la base de la cultura humana. Entendían el lenguaje de los pájaros, las plantas y los astros. Sus artes curativas dominaban la vida y la muerte. Podían obrar milagros y capitaneaban pueblos enteros. Eran poetas, pues su instrumento más notable era el canto, la palabra cantada. Los más conocidos son los magos poetas de Grecia” (Muschg, 1965: 27).

exaltación del yo poético del amado y de la incompletud de las acciones humanas vistas desde la perspectiva de los dioses y de su orden del mundo.

Sobre este canal del relato mítico habrán de desplegarse una serie de miradas e intereses académicos. Walter Muschg, por ejemplo, destaca la característica de grandiosidad que continúa vigente como “símbolo clásico del poder del canto”, poseedor del “poder mágico” de la poesía y cuya figura es reveladora –en el plano simbólico y no histórico–, ya que: “Si se la descifra correctamente, contiene una profunda revelación sobre el origen de la poesía” (Muschg, 27). Observa, también, la importancia del éxtasis poético comparada con la figura del chamán, la acción mágica de la disrupción del mundo vía la “intoxicación divina” y el sentido de relevancia prima de lo trágico ligado al fracaso y al dolor.

Para ellos dejaba de existir la diversión entre este mundo y el más allá, entre lo externo y lo interno. Su persona se ensanchaba hasta igualar el universo, su fuerza se juntaba con las fuerzas cósmicas y dominaba con supremacía demoníaca toda la naturaleza. Realizaban la más grande aventura del alma, el viaje a los ámbitos del gozo más sublime y el horror más profundo (...) Como estaban en estado de gracia, vivían en la desbordante plenitud del ser, en la cima de la creación, eran todo en todas partes y a la vez (...)

El éxtasis está sometido a una ley inapelable: no puede conceder la conciencia de omnipotencia divina más que por algunos momentos. Después de cada estado de embriaguez viene el despertar, a la omnipotencia soñada sigue la impotencia (...)

La leyenda de Orfeo cuenta cómo este chamán se convirtió en poeta. Es cierto que también de él se cuentan hazañas mágicas, pero fracasa en su principal acción mágica, la recuperación de Eurídice. Lo más extraordinario de su caso es que está visto en forma trágica. Así como Gilgamesh encuentra la yerba que impide la muerte, Orfeo halla a la muerta pero la vuelve a perder por culpa propia. Lo humano de su figura no es capaz de vencer al mundo inferior (...) Regresa derrotado a la tierra, y este fracaso es precisamente la causa de su fama como poeta. El terrible “casi” de su victoria sobre la muerte, la conciencia de su culpa, la desesperación por su fracaso lo convierten en aquello que significaba para los griegos (...) El viaje inútil de Orfeo al mundo de los muertos es su consagración como poeta (Muschg, 28 y ss.)

Es, probablemente, esta articulación trágica proveniente de lo mítico-literario y su fascinación desbordante lo que ha despertado el interés de su estudio desde distintos ámbitos del saber humano. Hans Biedermann, en su volumen de estudio sobre los símbolos aporta, en el caso del mito de Orfeo, una breve interpretativa de la subyugación del canto poético, el arrebato de la sensualidad que ocasiona la pérdida definitiva de la amada, la consecuencia del “éxtasis furioso” femenino en la muerte del héroe, la variante iniciática sectaria devenida de la figura de Orfeo y las “expresiones artísticas” que el tema ha producido a lo largo del tiempo en las artes y sus posibles influencias, a las que nosotros llamamos “trayectorias hipertextuales”.

Cegado por la sensualidad, olvidó su promesa, por lo que Eurídice se desvaneció para siempre.

Más tarde, parece ser que el dios del vino, Dionisos, incitó contra él a sus bacantes (mujeres en éxtasis furioso), humillado porque el cantor sentía mayor respeto por Apolo. La mitología nos dice que Orfeo fue despezado y las musas recogieron y sepultaron sus miembros dispersos, mientras que su cabeza llegó flotando a Lesbos, la isla de las poetisas. La doctrina de la secta «órfica» es sólo parcialmente reconstruible. Sus enseñanzas de sinceridad y pureza se asemejan a las de los pitagóricos (...)

El tema de Orfeo y Eurídice ha tenido frecuentes expresiones artísticas (entre otras en las óperas de Gluck, Monteverdi y Haydn, en cuadros de Tintoretto, Breughel el Viejo, Rubens, Tiépolo, Feuerbach y L. Corinth). En una baldosa-mosaico de la antigua sinagoga de Gaza se nos muestra a Orfeo tocando el arpa y rodeado de animales salvajes que escuchan su música. La descripción que suele hacerse de la típica escena nos demuestra que la tradición hebraica equiparaba el antiguo cantor griego al rey bíblico David, también tañedor del arpa (Biedermann, 1993: 336-337)

### **2.3.3 ALGUNOS ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE**

Distintos estudios abocados al entramado literario multidireccional del mito de Orfeo y Eurídice nos llevan a una serie de lecturas que en su conjunto promedian un probable sistema

de interpretación. Ramón Valdés, a través de un ensayo de re-creación del mito, se ocupa del carácter civilizatorio de la figura de Orfeo, su genealogía teogónica, la valoración actual del orfismo y las atribuciones a Orfeo de la tradición religiosa de los griegos: “fundador de misterios indecibles, de iniciaciones y purificaciones”, en un escenario metodológico basado en la reconstrucción y “el juicio de conjunto” de este mito.

Como su cabeza que cantaba muerta, su acción suavizadora, civilizatoria, siguió dulcificando el ánimo inculto de los hombres a los que él había enseñado la armonía de la cítara, el uso de la agricultura, el arte de utilizar las plantas y curar las enfermedades, los mágicos conjuros que movían la inerte materia y desviaban la cólera divina, el horror al homicidio y, sobre todo, las antorchas de los misterios indecibles, la iniciación y la purificación del sacrilegio (...)

De Oriente y de Tracia, el orfismo tomó el éxtasis, el entusiasmo místico, una profunda esperanza de inmortalidad, el pathos dogmático; de Apolo, la catarsis, el formalismo, el legalismo minucioso de su norma de vida (...)

Pero Orfeo, poeta prodigioso, era más grande que todas las teogonías y todas las escatologías que pretendieron monopolizarlo. El era el gran iniciador de la Antigüedad y, hasta que ésta se derrumbó, siguió acogiendo en sus iniciaciones e introduciendo en el mundo antiguo a todas las ideas y a todas las doctrinas místicas que quisieron apoyarse en su nombre inagotable (Valdés, 1969: p. 8 y ss.)

Ramiro González Delgado, en su tesis doctoral, traza un recorrido del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval. Destaca “como el mítico cantor se ha convertido en un auténtico símbolo universal: un personaje que puede ser reconocido como patrimonio cultural de la humanidad” y cuyo núcleo académico de interés es “el héroe como amante, sufridor de los vaivenes del amor y de la muerte” (González, 2001: 17). Su tesis realiza una revisión diacrónica “de los testimonios literarios grecolatinos del mito de Orfeo y Eurídice desde sus orígenes hasta época medieval (siglo VI). Estamos ante un mito griego que resulta mejor conocido para la cultura occidental a través de los textos latinos (sobre todo de Virgilio y Ovidio)” (ídem) y para lo cual se apoya en los elementos populares que han “contaminado” el mito primigenio, rastrea las “variantes literarias” y “las reelaboraciones continuas que esta

historia ha sufrido con el paso del tiempo” (Ibidem). A través de ello busca reunir las tres cualidades señaladas por los especialistas: músico, amante y sacerdote; y, sobre todo, “el episodio mítico de la catábasis de Orfeo, que ilustra al héroe como amante y donde aparece claramente representado el tema del amor, lo que a nosotros nos interese aquí” (González, 18).

#### **2.3.4 VARIACIONES POÉTICAS CANÓNICAS DEL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE: LA TRASCENDENCIA DEL LIBRO X DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO Y EL LIBRO IV DE LAS *GEÓRGICAS* DE VIRGILIO**

Construido desde su “estadio primigenio” y transposicionado a través de la historia del imaginario poético de Occidente, el mito de Orfeo y Eurídice ofrece las posibilidades de hallar en sus diferentes versiones poéticas un cambio de *régimen* en la reelaboración o reescritura como *hipotexto* de origen donde, probablemente, podemos situar un perfil transformador canónico que, basado, “en el escalofrío de quedar ofuscado por la sombra de un precursor” (Bloom, 94) pone en juego “la energía, la fuerza, la voluntad”, es decir, *la ansiedad de la influencia*, la afirmación de que “no estamos solos en el mundo” y que abre, continuamente, la misma interrogante: “¿vivimos si otros viven?” (Mann citado por Bloom, 97).

Algunos especialistas señalan “tres episodios importantes protagonizados por nuestro héroe” (González, 17) y que consideramos constituyen *campos hipotextuales* de origen –en tanto modelo, repetición, canon, paradigma, permanencia–, a saber: “Orfeo y los Argonautas (música), Orfeo y Eurídice (catábasis), Orfeo y las bacantes (muerte)” (Molina, 1997; González, 2001) y a la que, consideramos, habrá que añadir una cuarta: mago, encantador y purificador (Boyancé, 1936; Muschg, 1965; Robbins, 1982)

Desde esta clasificación *hipotextual* hallamos un despliegue de re-creación *hipertextual* –derivación, re-escritura, transcendencia textual, subversión, disrupción, discontinuidad–, cuyo recorrido va de Esquilo, Eurípides, Platón, Isócrates, Pseudo-Heráclito (en la época clásica de la literatura griega), Hermesianacte, Fanocles, el *Epitaphius Bonis*, Diodoro Sículo (en la época helenística de la literatura griega), Virgilio, Ovidio y Séneca (en la literatura latina del siglo I a. C.), Pseudo Apolodoro, Conón, Plutarco, Luciano, Pausanias (en la literatura griega desde el siglo I a. C. hasta la aparición del cristianismo), Clemente de Alejandría, Orígenes, Filostrato, la

*Argonautica orphica*, Marciano Capela, Fulgencio, Boecio (en la literatura cristiana y pagana hasta el siglo VI).

Virgilio en su Libro IV de las *Geórgicas* (29 a. C.) –poema didáctico cuya intención es ilustrar y comunicar todo lo relativo a la agricultura, a la par de ser una loa de la vida campestre– refiere a la apicultura –cría de las abejas, sus costumbres, sociedad, batallas, enfermedades y de la reparación de los enjambres–, como un *hipotexto* analógico de la sociedad humana, de ahí su sentido pormenorizado de orden que asemeja una teoría del Estado impregnada en la naturaleza y que aclara desde su inicio dedicado a su benefactor Mécenas. Así, el canto apícola da pauta a la presencia poética de la voz de Aristeo, cuyo pasaje mítico de la enfermedad y muerte de sus enjambres se convertirá en el “leitmotiv” para el ensamble con el mito de Orfeo y Eurídice, alcanzando una versión *hipertextual* del canto poético como don divino, la figura implícita del benefactor terrenal y la protección o maldición supraterrrenal de todos los haceres terrenales.

De la miel celestial el don divino  
Ya me cumple cantar. Noble Mecénas,  
A esta parte también tus ojos vuelve  
Y, en pequeño, espectáculos grandiosos,  
Gozarán: los magnánimos caudillos,  
Las leyes y costumbres voy, por orden,  
De un pueblo entero á describir, sus tribus  
Y sus batallas, en el canto mio.  
Pequeño asunto, sí; mas no pequeña  
De trabajar en él será la gloria,  
Si Númenes adversos no lo impiden  
E invocado al cantor atiende Apolo.  
(Virgilio IV, 1879: 177)

Que si en triste dolencia desfallecen;  
Pues las mismas miserias que á nosotros,  
A los insectos, por haber nacido,

Afligen. Ni los signos son dudosos  
Que en las abejas el contagio anuncian.  
Múdase luégo la color; en ellas  
Hórrido vese y macilento aspecto;  
Sacando á las difuntas del recinto,  
En triste funeral las acompañan:  
(Virgilio IV, 1879: 192)

El pastor Aristeo  
Huyendo, es fama, del herboso valle  
Que con sus aguas ilustró Peneo,  
Porque á la vez de enfermedad é inedia  
Morir á sus abejas visto habia,  
Del sacro río aquel cabe la fuente  
Detúvose doliente,  
Y en prolijo lamento así decia.  
«Cirene, madre mia,  
Tú que en el fondo de estas aguas moras,  
¿De la preclara estirpe de los dioses  
(Si es, cual cantas, mi padre el timbrio Apolo)  
A qué me diste el sér? ¿Para qué el Hado  
¿Me maltrataste así? ¿O á dónde es ido  
El entrañable amor que me tuviste?  
(Virgilio IV, 1879: 196)

El canto apícola se liga con la fábula de Aristeo –dios menor de la mitología griega, cuyo nombre significa “el guardián de las abejas”, hijo de Apolo y la cazadora Cirene. Se le considera un héroe cultural relacionado con la apicultura, la instrucción “a la humanidad sobre tareas cotidianas y el empleo de redes y trampas en la caza” – y ésta con el mito de Orfeo y Eurídice, probablemente en una práctica *hipertextual* donde Virgilio presenta a Aristeo como un antagonista representante de la racionalidad cotidiana opuesto a las artes del “cantor mágico”,

de ahí el pasaje de la captura de Proteo<sup>23</sup>, a quien –siguiendo el consejo de Cirene, su madre– domina y le obliga pronunciar el oráculo de su desgracia y destino y cuya boca también relatará la aventura de Orfeo en el Infierno, la pérdida definitiva de la amada y su trágico fin producto de la locura de las bacantes (con la cual se completa la ruta de la presencia de lo femenino en el destino de Orfeo, vivir por una mujer y morir a manos de mujeres)<sup>24</sup>: *Ella en la estigia tabla iba entretanto / Bogando ya, doliente sombra y fría.* (Virgilio, 207).

El poeta construye mediante el ensamble de dos mitos –la fábula de Aristeo y el mito de Orfeo y Eurídice– una versión *hipertextual* cantada por tres voces además del *yo* poético: Aristeo, Proteo (quien otorga en el don de la transformación una imagen doble: la de la *transposición* –como *régimen serio*– y del *travestimiento burlesco* –como *régimen satírico*) y, brevemente, Eurídice, en cuya voz se extiende la *transposición*, aplicada al momento más doliente del canto trágico: el adiós del sueño de la muerte. Consideramos que este momento contiene, a su vez, las dimensiones temáticas del poder del canto ante la pérdida de la amada, la persistencia del vínculo amoroso a través del sufrimiento, la búsqueda de la resurrección, vía la *catábasis*, como un acto para retornar la esfera de la pareja y la imposibilidad de instaurar las decisiones de la irracionalidad de la voluntad emocional como eje rector del mundo ante la rectoría de los dioses.

No despreció Aristeo la propicia  
Ocasión; mas apenas vió al anciano  
Que fatigado el cuerpo reclinaba,  
Precipítase encima  
Con gran clamor y en tierra con esposas  
Atale. Él por su parte,

---

<sup>23</sup> “Divinidad marina griega llamada, como Nereo, «el anciano del mar» (...) Comparte con Nereo el poder de adoptar diversas formas, simbolizando así la fluidez del agua, propiedad de la que participa. Como Nereo es también un dios oracular, «pues todo lo que sabe...: lo que es, lo que fue y lo que traerá consigo el porvenir» (Virgilio, *Geórgicas*, IV), pero recurre a la metamorfosis para escapar de los que pretenden consultarle” (Martin, 375).

<sup>24</sup> Según Muschg: “A Platón le parecía cobardía la tragedia del cantor mágico, su viaje a los infiernos un intento de burlar a la muerte y de robar la inmortalidad; opone a este acto alucinado la actitud de Aquiles, que siguió a Patroclo realmente hasta la muerte y prefirió sin titubeos una muerte prematura a una vacua y larga existencia” (Muschg, 34), acompaña su reflexión con este fragmento de *El banquete* de Platón: “A Orfeo, el de Eagro, despidieron del Hades con las manos vacías, mostrándole nada más un fantasma de la mujer que buscaba, sin dársela en realidad; porque, al parecer, como guitarrista que era, se le ablandó el ánimo y no se atrevió a morir por su amor, cual Alceste; se dio más bien a imaginar trazas para bajar vivo al Hades. Y según esto le hicieron justicia: que murió a manos de mujeres” (Platón, 1944: 13).

Maravillosamente trasfigura  
Su sér (antiguas artes no olvidando),  
Y en sucesivas formas aparece  
Fuego, monstruo feroz, fugace rio.  
Mas salida no logra su artimaña;  
Su semblante recobra verdadero  
Vencido, y habló, en fin, como habla un hombre:

(...)

«La cólera de un númen te persigue;  
¡Grande crimen expías!  
Por tí sumido en sempiterno duelo  
Orfeo contra tí castigos lanza;  
De la perdida arrebatada esposa  
El rabioso recuerdo le importuna,  
Y si no lo remedia tu fortuna,  
Su sombra tomará cabal venganza.  
Huyendo por las márgenes del rio,  
Huyendo iba de ti con presta huella  
La mísera doncella,  
Que, al paso, en la alta hierba ¡ay! Escondida  
La hidra horrenda no vió que allí velaba  
Mortal peligro á su inocente vida.

(...)

Con su cóncava cítara, él, en tanto,  
Consolaba su amor, siguiendo á solas  
El curso de las olas;  
Y á tí, dulce mujer, naciendo el dia,  
A tí cantaba cuando el sol moria.

(...)

Pasmáronse aún las hondas  
Tartáreas sedes de la Muerte triste;

Aun las fieras Euménides, crinadas  
De lívidas serpientes, se pasmaron  
De aquel mágico acento:  
Murió el ladrido en la entreabierta boca  
Del can trifauce; y porque el són la toca,  
La rueda de Ixíon paró, y el viento.

»Ya el pie el cantor volvía  
Triunfante, y de peligros bien librado:  
Restituida Eurídice á su esposo,  
Del esposo siguiendo las pisadas  
(Condición que Prosérpina impusiera)  
Ya se elevaba á la región del día.  
En esto del amante se apodera  
Momentánea locura,  
Impetu que perdon merecería.  
¡Ay! Si el Infierno perdonar supiera.  
Y fué así que al umbral del aura pura,  
El mísero, en su pecho  
Venciendo amor y olvido,  
Tornó su triunfo á ver: desvanecido  
Su trabajo contempla, y lo pactado  
Con el tremendo Rey, roto y deshecho.  
Fragoroso rumor se oyó tres veces  
En los abismos del Averno, y ella,  
«¿Cuál,» dice «¡ay triste!Cuál demencia, Orfeo,  
A perderme ha venido y á perderte?  
Atras Hado cruel volver me manda,  
Y el sueño de la muerte  
Sepulta ya mis zozobrantes ojos.  
¡Adios! Envuelta en pavorosa noche

Arrebatada voy: ¡adios! en vano  
A tí, tuya ántes, ¡ay! las palmas tiendol»  
Dice, y piérdese huyendo  
Cual humo que en los aires se desata,  
En direcccion contraria; y al amante,  
Que sombras apalpando por cogella  
Corre en pos delirante  
Jamás á ver volvió desde ese instante.

(Virgilio IV, 1879: 203 ss.)

Abordamos a continuación el Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio (8 d. C.). Se ha dicho que: “tienen el doble valor, poético y mitográfico a la vez, que caracteriza a la gran masa de las obras maestras de la poesía clásica, desde Homero hasta Museo, desde Virgilio hasta Claudiano. De entre los géneros poéticos de la Antigüedad, la épica, la lírica y la tragedia, que son los géneros nobles que constituyen la poesía pura, se muestran tan estrechamente ligados con la mitología, que de hecho no ofrecen nunca valores poéticos independientes de ella” (Ruiz de Elvira, 1983: 1). La condición trágica de Orfeo aunada a la consideración de representante de la poesía mágica devenida de la “religión natural emotiva” es una huella que en Occidente se imprimió –con su enorme peso cultural hacia el personaje del mito incluso con su transformación en autor literario–, como ocurrió en el Renacimiento, sólo gracias al impacto de las obras de Virgilio y Ovidio:

No fue por los tratados, sino gracias a las hazañas de los artistas, quienes conjuraron creativamente la rebelión de las fuerzas, como triunfó la noción de que el arte sólo está separado de la superstición por su propia meta: la forma perfecta. El desencantamiento del arte se efectuó en un nuevo plano con pasos agigantados. Su símbolo fue una vez más la figura de Orfeo. Los pensadores y artistas clasicistas le rendían verdadero culto. Solamente lo conocían por los versos de Ovidio y Virgilio, en donde lo trágico de su figura aparece borroso y sólo queda el triunfo aparente sobre la naturaleza. Esta evocadora reinterpretación fue ahora el símbolo de la poesía que surge de la religión natural emotiva (...) El Orfeo clasicista era el símbolo del arte que recordaba su origen

mágico, el genio de una época que necesitaba el arte para no perder a Dios y la naturaleza (Muschg, 41)

Considerada una obra de madurez y de poesía pura, “un poema arquitectónico y sabiamente trabajado”, cuya originalidad consiste en que: “prefirió escoger para su epopeya un tema amplio y múltiple, aunque unitario, a saber, una narración de todos los mitos heroicos de Grecia terminados en cambios de forma (a los que añadiría como apéndice los mitos romanos de la misma clase o latamente similares), y no tener así que rivalizar con los más grandes poetas épicos de Grecia y de Roma, sino solamente con poetas de segunda fila, sobre los que le sería fácil alcanzar el primer puesto como narrador de metamorfosis” (Ruiz de Elvira, 3).

Ovidio, a diferencia del poema de Virgilio, establece una relación directa con el augurio desde el inicio del Libro X de las *Metamorfosis*, probablemente como una preparación mágica a la lamentación funeraria que Orfeo cantará en el Infierno, ya que: “Parece claro que lo que Ovidio quiere resaltar en su narración es el treno que el poeta del Ródope entonó ante la corte del reino de ultratumba, ofreciéndonoslo íntegramente en estilo directo, mientras que su antecesor no hace tal, sino que sin transición pasa a relatar las consecuencias del mismo” (Crocci Da Graça, 1995: 66).

De ahí por el inmenso éter, velado de su atuendo  
de azafrán, se aleja, y a las orillas de los cícones Himeneo  
tiende, y no en vano por la voz de Orfeo es invocado.  
Asistió él, ciertamente, pero ni solemnes palabras,  
ni alegre rostro, ni feliz aportó su augurio;  
la antorcha también, que sostenía, hasta ella era estridente de lacrimoso humo,  
y no halló en sus movimientos fuegos ningunos.  
El resultado, más grave que su auspicio. Pues por las hierbas, mientras  
la nueva novia, cortejada por la multitud de las náyades, deambula,  
muere al recibir en el tobillo el diente de una serpiente.  
(Ovidio, X, *Metamorfosis*, vv. 1-10, 198)

En el treno de Orfeo, Ovidio despliega la poética del poder mágico de la poesía y ubica a la palabra como un acto central del poeta frente al Cosmos, la relación entre el poeta, los mundos

y los reinos de la naturaleza a partir de la cumbre lírica de la poesía: el poder del amor. El canto de Orfeo es una toma de posición frente a los augurios del destino y, a la par, la ubicua espacialidad del amor, cuan oscura o luminosa sea su prefectura.

así dice: «Oh divinidades del mundo puesto bajo el cosmos,  
al que volvemos a caer cuanto mortal somos creados,  
si me es lícito, y, dejando los rodeos de una falsa boca,  
la verdad decir dejáis, no aquí para ver los opacos  
Tártaros, he descendido, ni para encadenar las triples  
gargantas, vellosas de culebras, del monstruo de Medusa.  
Causa de mi camino es mi esposa, en la cual, pisada,  
Su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años.  
Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado:  
me venció Amor. En la altísima orilla el dios este bien conocido es.  
Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, aun así, auguro que lo es  
y si no es mentida la fama de tu antiguo rapto,  
a vosotros también os unió Amor. Por estos lugares yo, llenos de temor,  
por el Caos este ingente y los silencios del vasto reino,  
os imploro, de Eurídice detened sus apresurados hados.  
Todas las cosas os somos debidas, y un poco de tiempo demorados,  
más tarde o más pronto a la sede nos apresuramos única.  
Aquí nos encaminamos todos, esta es la casa última y vosotros  
los más largos reinados poseéis del género humano.  
Ella también, cuando sus justo años, madura haya pasado,  
de la potestad vuestra será: por regalo os demando su disfrute.  
Y si los hados niega la venia por mi esposa, decidido he  
que no querré volver tampoco yo. De la muerte de los dos gozaos».  
(Ovidio, X, *Metamorfosis*, vv. 17-39, 198-199)

Así, mientras Virgilio “no nos reproduce este canto, pero sí las prodigiosas consecuencias que tuvo entre las almas de los difuntos” (Crocci Da Graça, 67), Ovidio establece como eje rector

de su versión *hipertextual* el discurso del treno en el aquí y el ahora del mito como presente poético *in situ*, aunque es en el sentido del encantamiento de la música en algunos personajes del Infierno donde coinciden ambos poetas, además del dramatismo del dolor de Orfeo, de su segundo y vano intento por volver a cruzar la laguna Estigia, si bien “Virgilio nos lo describe entonando un patético treno capaz de amansar a los tigres y arrastrar tras sí a las encinas. Ovidio, algo más pintoresco, nos cuenta que a partir de entonces rehuyó todo contacto con mujeres y que fue él quien instruyó a los pueblos tracios en el gusto por la pederastia” (Crocci Da Graça, 69), pederastia que, tal vez, constituye una reescritura de los códigos de la sexualidad devenidos en la *transposición* poética de la transformación y la metamorfosis en Ovidio.

Al año, concluido por los marinos Peces, el tercer  
Titán le había dado fin, y rehuía Orfeo de toda  
Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él,  
o fuera porque su palabra había dado; de muchas, aún así, el ardor  
se había apoderado de unirse al vate: muchas de dolían de su rechazo.  
Él también para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir  
el amor hacia los tiernos varones, y más acá de la juventud  
de su edad, la breve primavera cortar y sus primeras flores.  
(Ovidio, X, *Metamorfosis*, vv. 78-85, 199)

### **2.3.5 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *EURÍDICE* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS**

*Eurídice* es un poema de Juan Bañuelos contenido dentro del libro de poesía *Espejo bumeante*. El poema consta de 37 versos y tres estrofas. Sus elementos pronominales y sus atributos enunciativos del yo lírico y su probable connotación de este con la figura del héroe mitológico –Orfeo en su caso–, su tiempo poético, su tono admonitorio y sus momentos de interrogación profundamente subjetivos hacia una presunta amada a quien se dirige desde la ansiedad amorosa presente son compartidos con el poema *Ariadna* que abordamos en el apartado anterior. En este sentido, subyace una articulación desde “la simultaneidad del tiempo poético” así como un discurso de la desolación en medio de la errante caminata del sujeto poético.

Sin embargo, consideramos que *Eurídice* es un poema que cifra otros dispositivos temáticos a partir de la figura prodigiosa y estratégica de Orfeo para el mito de la poesía y el poeta trágicos, el asunto del treno como canto *sine qua non* en la mediación reveladora del poeta entre lo oscuro y lo luminoso del mundo a través de su propia condición trágica y el cúmulo de la ausencia/presencia como eje de la ansiedad amorosa. Proponemos, con ello, la viabilidad de algunos asideros palimpsésticos o literatura en segundo grado, a la manera del cambio de *régimen* de Genette, en cuanto a la incorporación *hipertextual* de la *transposición* o el *travestimiento burlesco*, a la par de algunos rasgos de la *Tessera* de Bloom, sobre todo “en la inevitable melancolía, la ansiedad que vuelve el equívoco inevitable (...) su propio genio paródico (...) el amor que no nace de la carne sino de la idea, así que podríamos llamarlo demoníaco” (Bloom, 198), teniendo, por supuesto, presentes, los dos patrones poéticos canónicos precursores a la articulación lírica de Juan Bañuelos: Virgilio y Ovidio. A continuación, transcribimos el poema.

#### Eurídice

¿De qué me hablas?  
¿Distancia de qué hielo  
me sorprende en caballo de tortura?  
¿Por qué he de abrazar humo  
si no soy un curioso de las sombras?  
Asida del derrumbe y de los días  
me acosas tan tierna como el agua,  
como el sol y la verde estalagmita  
del silencioso pino.  
Discrepas de mi amor, me tumbas, me despojas,  
qué rabia de estos muros que me muerden  
con la cal de su tiempo y en mi sangre.  
¿En dónde estás? ¿Rodeada de qué invierno  
que me aleja de frío tu palabra?  
Yo estoy, yo estuve, casi soy  
aquel mellizo de la calle del Ciprés

que anduvo casi a migas de pan por las aceras,  
aquel que acompañó a tu espejo que dejabas  
desollado de sombras como un vidrio,  
el pequeñín del aro que sostiene  
tu voz de acanto por la tarde.  
¡Qué de veras entonces me creías!  
¡Qué de entonces apenas te desnudas!

(Sobre una alfombra de lascivas lobas  
adarvado fui Adán con la muchacha.  
Me rodearon bermejas oquedades  
y soltero de mi alma yo era laico del mundo  
y de la vida.)

¿A qué hora volverás, Ausente!  
Maduró el níspero en el hierro  
y a destiempo te alhajas con mi pena.  
¿Quién arquea los días como peces?  
Eurídice de uvas como en la boca labios,  
Eurídice del tacto como en la piel la sangre.  
La horca, ¡la horca oscura, Eurídice!  
Sobreañal como un ciervo  
te persigo.

(Bañuelos, 2000: 193-194)<sup>25</sup>

Tres interrogantes abren el poema en sus cinco primeros versos. La primera tiene una relación directa con la enunciación del acto del lenguaje y con el *yo* lírico poseedor de la *voz* poética que, a su vez, interroga a la “otra” voz: “¿De qué me hablas?” (Bañuelos, 193). En una preliminar inferencia esa *otra* voz puede tratarse de la voz de la amada, Eurídice, tornando como un murmullo de las sombras e interrogante en el poema de Virgilio: “«¿Cuál,» dice, «¡ay, triste!

---

<sup>25</sup> BAÑUELOS, Juan. *El traje*.... La versión transcrita en esta tesis corresponde a esta edición.

Cuál demencia, Orfeo, / A perderme ha venido y á perverte?»” (Virgilio IV, 206), pero, también, puede leerse como la propia *voz* poética del *yo* lírico, su locura poética, consecuencia de la *catábasis*, ese descenso infernal que acompañará, desde entonces, el trasiego del quehacer del poeta trágico en la historia de la poesía de Occidente: “momentánea locura, / Impetu que perdon merecería / ¡Ay! si el Infierno perdonar supiera” (ídem).

La segunda interrogante exhibe una relación espacio/tiempo entre la impersonalidad de esa *otra* voz y el presente sufriente del sujeto poético que se sabe frágil, vulnerable, ante la sorpresa del pasado que vuelve mientras la fuerza del treno órfico permanece: “¿Distancia de qué hielo / me sorprende en caballo de tortura?” (Bañuelos, 193). Esa “distancia” de sombras, *de bruma opaca denso*, la encontramos en Ovidio cuando canta: “y a Eurídice llaman: de las sombras recientes estaba ella / en medio, y avanzó con un paso de la herida tardo.” (Ovidio, X, 48-50), “Se coge cuesta arriba por los mudos silencios un sendero, / arduo, oscuro, de bruma opaca densa, / y no mucho distaban de la margen de la suprema tierra.” (Ovidio, X, 53-55).

La tercera, alude a un quiebre de percepción estética con respecto a sus precursores canónicos en cuanto a lo que Genette llama *travestimiento burlesco*, ya que “reescibe un texto noble, conservando su «acción», es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (...) pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro «estilo»” (Genette, 75). Si la *voz* poética del *yo* lírico es la de Orfeo, ésta se pregunta a sí misma acaso la legitimidad de la ruta de su destino en la acción de la *catábasis*, aunque deja entrever que no renuncia a ello sino más bien intenta la comprensión de la misma: “¿Por qué he de abrasar humo / si no soy un curioso de las sombras?” (Bañuelos, 193).

Por otra parte, consideramos que estas interrogantes también pueden ser leídas desde un *agón* poético de carácter proteico. La voz de Orfeo lírico comienza su intento por el dominio de la naturaleza y su comprensión de sí mismo, con estas tres preguntas lanzadas a un presunto Proteo, quien además de su facultad mitológica de convertirse “en todas las cosas del mundo” quizá pueda cobrar la forma de Eurídice, quizá no. A diferencia de Virgilio, cuyo poema nos presenta a Aristeo –el dios pastor antagonista de Orfeo– como quien combate contra Proteo y al final lo obliga a pronunciar el oráculo, ya que Proteo: “que él lo pasado, / Presente y porvenir, todo lo sabe,” (Virgilio IV, 200), Bañuelos transposiciona la tradición

canónica pero no la abandona, sino que la reescribe desde su presente poético, ya que: “Todos los poetas auténticos se consideran continuadores de una tradición” (Muschg, 19).

Esa sombra precursora está ahí y el sujeto poético se siente acosado por ella: “Asida del derrumbe y de los días / me acosas tan tierna como el agua, / como el sol y la verde estalagmita / del silencioso pino” (Bañuelos, 193). Frente a sus precursores poéticos y la sombra mítica de la amada, el *yo* lírico, desde su *catábasis* y *anábasis*, es un mediador revelador de otra convergencia de la tradición, de esa “ansiedad de la influencia” representada en la ansiedad amorosa: “ansiedad y deseo son las antinomias del efebo o poeta inicial” (Bloom, 100): “Discrepas de mi amor, me tumbas, me despojas, / qué rabia de estos muros que me muerden / con la cal de su tiempo y en mi sangre” (Bañuelos, 193). En su proteica incursión de siempre y nada, el sujeto poético ve en el espejo del otro precursor la gracia de la “encarnación”, el peligro de su propia destrucción y la ansiedad de la separación<sup>26</sup>: “Yo estoy, yo estuve, casi soy / aquel mellizo de la calle del Ciprés / que anduvo casi a migas de pan por las aceras, / aquél que acompañó a tu espejo que dejabas / desollado de sombras como un vidrio, / el pequeñín del aro que sostiene / tu voz de acanto por la tarde” (Bañuelos, 193).

Un cabo más acude al cierre de nuestra lectura. Según Bloom: “los poemas no son dados *por* placer, sino por el disgusto de una situación peligrosa, la situación de la ansiedad de la que la pena de la influencia forma parte en tan gran medida” (Bloom, 102). Para ambas –situación peligrosa e influencia–es necesario que ocurran dos elementos insustituibles de la poesía: conocimiento y creación, lo que Bloom –siguiendo a Vico– denomina “sabiduría poética”.

La sabiduría poética —para Vico— se funda en la adivinación, y cantar es —sencilla e incluso etimológicamente— predecir. El pensamiento poético es proléptico, y a la musa invocada bajo el nombre de Memoria se le implora que ayude al poeta a recordar el futuro. Los chamanes regresan al caos primordial, en sus iniciaciones terribles y totales, con el fin de hacer posible la nueva creación, pero en las sociedades que ya no son primitivas esos regresos son raros. Los poetas, desde los órficos griegos hasta

---

<sup>26</sup> “Cuando un poeta experimenta la encarnación *qua* poeta, experimenta ansiedad necesariamente hacia cualquier peligro que pudiera *acabar con él* como poeta. La ansiedad de la influencia es tan terrible porque es tanto una especie de ansiedad de la separación como el comienzo de una neurosis compulsiva, o el miedo a una muerte que es un superego personificado” (Bloom, 101).

nuestros contemporáneos, viven en culturas de la culpa, donde el formalismo mágico de la sabiduría poética viconiana es necesariamente inaceptable” (Bloom, 2009: 103)

Esta triple condición está presente en *Eurídice* de Juan Bañuelos: el sentido mágico de la poesía en tanto revelación del mundo y del poeta en sí mismo, el sentido de influencia/Memoria y ansiedad de la separación en tanto *transposición* o cambio de régimen y el sentido de lo trágico en tanto “centro de la existencia”. De la mano de la *transposición* va la *tessera* en esta triple condición de asir el pasado y recordar el futuro en el presente lírico del poema<sup>27</sup>: “Me rodearon bermejas oquedades / y soltero de mi alma yo era laico del mundo / y de la vida.) // ¿A qué hora volverás, Ausente?” (Bañuelos, 193-194).

#### 2.4 INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS EN EL POEMA *CÁNTICO DEL MAR EGEO*

En este último apartado se estudian las viables relaciones *hipertextuales* entre el poema *Cántico del mar Egeo* de Juan Bañuelos y el mito clásico de Egeo como *hipotexto*, siguiendo el patrón de los mitos clásicos relativos a la sentencia oracular, la fidelidad, la fatalidad heroica y el suicidio como sucedáneo del “modelo de relación ideal padre-hijo” (Galán, 2003: 31) consideradas en las relaciones entre mito y poema, a partir del relato general de este mito –¿Qué dice?– y la principal versión poética canónica clásica del mito que aquí nos ocupa, es decir, la tercera y cuarta secciones del *Carmen 64* de Catulo (84/87 a. C. – 54/57 a. C.) –¿Cómo lo dice?– divisiones seccionales que proponemos para efectos de focalización del mito de Egeo y Teseo que puede considerarse un submito dentro del mito general de Teseo y Ariadna. Luego nos detenemos, brevemente, en la “Vida de Teseo” de las *Vidas paralelas* de Plutarco (c. 46 o 50 – c. 120 d.C.) sólo para observar el análisis de la perspectiva del biógrafo romano, en el sentido que: “La historia, pues, no debería relatar hechos que escapan a la prueba (...) y a la verosimilitud”<sup>28</sup> y su método de la “razón moral” frente a la “mentira” de la poesía; enseguida, el acercamiento a lo que algunos estudios sobre el *Carmen 64* de Catulo identifican como las

---

<sup>27</sup> “En la *tessera*, el poeta tardío suministra lo que su imaginación le dice que completaría al de otro modo «truncado» poema y poeta precursor, una «compleción» que es tanto un equívoco como un desvío revisionario” (Bloom, 109).

<sup>28</sup> Cfr. SAPERE, Analía Verónica. *Vida de Teseo...*

“instancias” que permiten la aprehensión de la imagen del héroe y que consideramos puede abonar para la comprensión del tratamiento poético *hipotextual* de la figura mitológica de Egeo: “1. Teseo y su historia en la voz del poeta que narra los sucesos; 2. Teseo en las palabras de su padre Egeo; 3. Teseo en la voz de Ariadna”<sup>29</sup> y de las cuales, apuntamos, puede surgir una propuesta de interpretación en cuanto a su carácter *hipotextual* en el poema de Juan Bañuelos y las traslaciones *hipertextuales* en él producidas, a la manera de *Apophrades* o retorno de los muertos, la sexta pauta revisionaria de Harold Bloom: “el extraño efecto es que el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor” (Bloom, 65).

#### **2.4.1 DESCRIPCIÓN MITOGRÁFICA DEL MITO DE EGEO Y SUS DERIVACIONES INTERPRETATIVAS RELACIONADAS CON EL *CARMEN 64* DE CATULO**

Iniciamos con la descripción mitográfica del mito de Egeo. Como ha ocurrido con los apartados anteriores relatamos brevemente el mito, las características de sus personajes, su referencialidad moral y poética y un posible sistema de interpretación devenido del análisis de algunos especialistas en el poema de Catulo en particular, el *Carmen 64*, que parece ser el único poema canónico que incorpora la figura de Egeo, padre de Teseo, como una figura de reafirmación de la virtud heroica del hijo, de la analogía poética entre sentencia oracular y empatía filial como tensión agónica de la dualidad vida/muerte, la virtud de la altivez y la *feruida uirtus* (ardiente valor), el poder como estado dominante irrenunciable del hombre, la desmemoria como causa de la culpa y el castigo, el horror ante lo funesto. Referimos a continuación el mito de Egeo, según René Martin.

Egeo. Hijo de Pandión, a su vez nieto de Erecteo. Es uno de los reyes míticos de Atenas y el padre de uno de los mayores héroes del Ática, Teseo (...) El mar que baña las costas del Ática lleva el nombre de *Egeo* en recuerdo de las dramáticas circunstancias de su muerte: persuadido de que su hijo Teseo había muerto durante su expedición a Creta contra el Minotauro, se arrojó desesperado al mar al ver la vela

---

<sup>29</sup> Cfr. GALÁN, Lía, et. all. *El Carmen 64...* (2003).

negra de duelo que, por error, llevaba el barco que traía a su hijo de regreso (Martin, 149-150)

Lía Galán se detiene en la indagatoria de una ruta moral de las acciones de Egeo y el eje de las mismas a partir de la importancia del oráculo como designio y consecuencia. Infertilidad, culpa sagrada, embriaguez y descendencia legítima destacan en el entramado de las relaciones de parentesco y su posterior incorporación al canto poético heroico y que desembocará en un aspecto fundamental del mito de Egeo y Teseo, aquel que “da cuenta del desprendimiento generoso de ambos: Teseo de su propia vida, Egeo de algo aún más apreciable (...) de su único hijo” (Galán, 31), tema que Catulo cantará en su Carmen 64.

Después de dos matrimonios sin hijos, Egeo se dirigió hacia el oráculo de Delfos para encontrar una solución a su infertilidad; ya antes, pensando que había incurrido en la cólera de la diosa, había introducido el culto de Afrodita Urania en Atenas esperando, en vano, procurarse descendencia. En Delfos recibió un oráculo que por su oscuridad no pudo descifrar. Sin embargo, en su viaje de regreso a Atenas se detuvo en Trecena y, esperando su ayuda, expuso el oráculo a Piteo, hijo de Pélope y rey de la ciudad. Habiendo descifrado el mensaje del dios, y comprendiendo que el hijo de Egeo se convertiría en un héroe que cubriría de gloria a sus ancestros, Piteo embriagó a su huésped y lo unió con su hija Etra. Puesto que ciertas tradiciones consideraban a Teseo como hijo de Poseidón, algunos desarrollos del mito sostienen que Etra fue poseída por el dios en esa misma noche y que concibió de él a Teseo (Galán, 41)

Por su parte, Robin Hard acentúa el eje central de las acciones de Teseo relacionándolas con el éxtasis de la danza o con la tristeza por la pérdida de Ariadna, como motivo de la desmemoria que propició el suicidio de su padre, pero, a la par, precisa una ruta geográfica de los acontecimientos, probablemente, para mediar el tiempo y el espacio del mito con la identidad de la naturaleza física y las coordenadas cíclicas vida/muerte:

Después de hacer una parada en Delos, en donde los jóvenes que formaban parte del tributo realizaron por primera vez la danza de la grulla, un baile que imitaba los

recovecos serpenteantes del laberinto, Teseo y sus compañeros finalmente llegaron a la vista del Ática. En la celebración del momento, o porque estaba aún triste por la pérdida de Ariadna, Teseo se olvidó de izar las velas blancas en el barco para mostrar a su padre que estaba a salvo. Cuando Egeo vio las velas negras desde la Acrópolis, o cabo Sunion, en el extremo meridional del Ática, se tiró al mar y se mató. Algunos afirman que el mar Egeo recibió ese nombre porque fue donde él se arrojó. Después de tomar tierra en Falero, el puerto antiguo de Atenas, Teseo se dio cuenta de la trágica circunstancia y su ascenso a la ciudad, como nuevo rey de Atenas, no fue una celebración triunfal sino un funeral (Hard, 2008: 454-455)

Estas descripciones mitográficas corresponden a lo que Walter Muschg denomina la visión “teológica”: “la del gran hombre que lucha con el destino” (Muschg, 128 ss.) en medio de “la pasión demoníaca” que “vela la mirada y confunde la razón” y que sitúa al héroe entre la altivez o ardor moral (*ferox*) y la desmemoria (*mente immemori*), de ahí que la celebración del restablecimiento del orden del mundo ante lo monstruoso (la muerte del Minotauro) y el ascenso al poder (el inicio del reinado de Teseo en Atenas) estén marcados por el dolor trágico y por esa sensación de la maledicencia.

Las situaciones primigenias de la existencia aparecen, con enorme aumento, como en una pesadilla o en el pensamiento de un niño: la mirada paralizadora de la desgracia, la sangre humeante del asesinato, el crimen contra la naturaleza, el horror del castigo, el presentimiento de una culpa espantosa que acompaña a la vida misma. El culpable está en manos de un ser terrible, el destino, que es más fuerte que él (Muschg, 128)

De ahí que Catulo cante en las voces hipotextuales de Ariadna y Egeo, respectivamente, la fragilidad de la interrogante: *¿Fue alguna Sirte, o Escila rapaz, o Caribdis monstruosa / para que sea este el pago que tú por la vida me tornas?* (Catulo 64, 156-157) y la indefensión ante lo dictado y el “ardiente valor” (*feruida uirtus*) del unigénito y su memoria moral patria: *«Hijo, mi único hijo, a quien más que a mi vida yo quiero, / a quien me veo obligado a echar a peligros inciertos / ahora que, ya en mi vejez, hace poco me has sido devuelto;* (Catulo 64, 215-217), que bien puede comprenderse como una expresión poética de “la historia de la ofrenda humana” (Arjona, 2011) mediante el calce de la

duda mítica de la heroína por la incidencia de espíritus monstruosos en la mente del héroe o el rubro precario de la felicidad del padre como figura señera del poder ante el vaticinio del oráculo que, a la vez, todo lo oculta pero nada se guarda.

Esta especie de *corpus* literario construido bien sea en función de la inmanencia del texto o de las articulaciones estéticas o bien de los asideros signícos que constituyen el discurso mítico-poético y sus continuas alusiones al “decir” mitológico no tendrían una cabida verosímil en la historiografía antigua, entendida como la labor de un oficio múltiple: biógrafo, historiador y geógrafo. Tal es el caso de Plutarco (c. 46 o 50 – c. 120 d.C.), quien en sus *Vidas paralelas*, escribe una biografía de Teseo comparable a la de Rómulo: “por ser uno y otro, de origen ilegítimo y oscuro, hubo fama de que eran hijos de dioses; invictos ambos, lo sabemos todos; y que al valor reunían la prudencia” (Plutarco, I, 3). Si bien objeta la “materia propia de poetas y mitólogos, en la que no se encuentra certeza ni seguridad” (*idem*) recurre a estos como a filósofos para sostener el sentido histórico de su relato, ya que “la biografía estará basada forzosamente en narraciones mitológicas, pues tratará, precisamente, de un personaje enraizado en la leyenda” (Sapere, s/f, 1). En este sentido es oportuno señalar el énfasis que Plutarco hace, además, como característica de las vidas de Teseo y Rómulo su heroicidad civilizatoria, el ejercicio del poder y una probable validación en dichos aspectos de la subversión del orden doméstico de las sociedades halladas en sus viajes y sus consecuencias de desgracia y desazón; de ahí, tal vez, en apelación al origen y al orden del mundo de Teseo, estos versos de Catulo en voz de Egeo: *Pero, si a ti, la habitante de Itono sagrado te diera, / ya que acordó defender nuestra estirpe y la casa de Atenas, / que con la sangre del toro pudieras manchar tu derecha, / haz que estas órdenes mías en tu corazón prevalezcan / vivas y que del recuerdo el tiempo borrarlas no pueda:* (Catulo 64, v. 228-232)

De las dos más celebradas ciudades, el uno fundó a Roma, y el otro dio gobierno a Atenas: concurre también en los dos el rapto de mujeres; y ni uno ni otro evitaron el infortunio y disgusto en las cosas domésticas, habiendo incurrido al fin, según se dice, en el odio de sus conciudadanos, si las relaciones que corren fuera de las tragedias pueden servir de apoyo a la verdad (Plutarco, I, 4)

## 2.4.2 ALGUNOS ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE EL *CARMEN 64* DE CATULO Y SUS PARTICULARIDADES CON LAS SECCIONES TERCERA Y CUARTA DEL POEMA

Partamos del hecho que somete a debate la impostergable fe en el “original” –sobre todo en cuanto a textos antiguos, tal es el caso que nos ocupa– hallamos algunas corrientes contemporáneas de estudio de la “interpretación textual” de la poesía clásica que sostienen que: “cada texto tiene su propia historia de transmisión que en muchos casos es compleja y azarosa” (Galán, 2003), la cual recomienda “cautela” en la revisión de lo que la filología del siglo XIX acuñó como “versiones definitivas”: “una especie de *noli me tangere* filológico del que sólo es posible discutir cuestiones secundarias” (Galán, 2003: 9).

En este sentido y apoyados en los motivos de una de las traducciones más recientes de la poesía completa de Catulo, la de Juan Manuel Rodríguez Tobal, quien cuestiona “el respeto absoluto de la literalidad en detrimento de otros valores literarios” (Rodríguez, 1993), más aún, si tomamos en consideración

El carácter ocasional y aparentemente espontáneo de gran parte de sus poemas y el vigor que en ellos imprime a sus pasiones pierden en nuestra lengua toda su fuerza si la traducción consiste en la pura y simple transmisión de un contenido, revestido, las más de las veces, de una mojigatería absolutamente extraña al original (Rodríguez, 1993: 9)

Así como en los esfuerzos académicos recientes de Lía Galán, Juan Pablo Calleja, Santiago Disalvo, Pablo Martínez Astorino y Emilio Rollie, quienes sostienen la necesidad de “crear” en lengua castellana el *Carmen 64* de Catulo y “lograr el verosímil textual” en un trabajo colectivo de traducción, cumpliendo “primero la rigurosa tarea científica para luego recrear el poema en castellano, una productiva práctica de escritura para quien sienta la vocación de hacer poesía” (Galán, 10), una labor de reescritura con el paralelo de la co-presencia del *hipotexto*, ya que no se trata de “la derogación de las condiciones estéticas del texto original, porque entonces habría deficiencia en el verosímil textual” (ídem).

Probablemente estemos en ambos principios de la traducción como “interpretación textual” ante el marco del *Apophrades* o retorno de los muertos que postula Harold Bloom y que pretendemos aplicar en el entramado de este apartado, en el sentido de que “los poetas

fueres siguen regresando de entre los muertos, y sólo a través de ese casi deliberado médium de otros poetas fuertes” (Bloom, 174)

Puede ser que la obra de un poeta fuerte expíe la obra de un precursor. Parece más probable que las visiones tardías se purifiquen a costa de las primeras. Pero los muertos fuertes regresan, tanto en los poemas como en nuestras vidas, y no vuelven sin oscurecer el vivir. El poeta fuerte maduro por entero es peculiarmente vulnerable a esta última fase de su relación revisionaria con los muertos (Bloom, 173)

Tal como si esas voces nos asistiesen, como a Catulo las voces de Ariadna y Egeo, respectivamente, en su pulsión de muerte en las secciones tercera y cuarta de su Carmen 64: *No hay esperanza, no hay fuga, tan sólo el silencio me queda, / tan solitario está todo que todo a la muerte recuerda.* (Catulo, 64, v. 186-187); *no habrá alegría en mi pecho ahora que llega tu marcha / ni dejaré que en tu nave la enseña propicia esté izada; / antes lamentos sin cuento haré que me salgan del alma / y ensuciaré, rebozando en polvo y en tierra, mis canas* (Catulo 64, v. 221-224) y en el retorno de la voz de Catulo en “su” presente poético de Juan Bañuelos en *Cántico del mar Egeo*, ya que *El que zarpa es el tiempo* (Bañuelos, 411) no el mito en el poema y, en consecuencia mejor: *Pensemos otra vez / las cosas / desde el inicio / del viaje...* (Bañuelos, 411) porque entre el tiempo del mito y el tiempo del poema: *(bemos doblado / y desdoblado tanto / las ropas / de nuestra vida.)* (Ibídem).

Cabe señalar que “la llegada del héroe al mundo de Minos” y, por ende, el ulterior encuentro entre Ariadna y Teseo, conlleva el encuentro de dos mundos: “un mundo signado por la injusticia que se opone al claro orden ateniense” (Galán, 32) y cuya única mediación es el sacrificio humano como infame “comida ritual” devenida de un “nombre litúrgico”: *daps, dapem*, “término que reaparece con motivo del banquete nupcial de las bodas de Thetis y Peleo –*dape* (v. 304)– en su valor más arcaico” (ídem): *y al Minotauro solía enviar para que él los comiera / a sus mejores muchachos y a muchas hermosas doncellas* (Catulo 64, v. 78-79) y, que, en el caso de Bañuelos alentamos se presenta en el *Apophrades* o retorno de los muertos, las voces canónicas y el camino *hipertextual* del poeta: *Te has comido a tus padres, / a tus mujeres y a tus hijos. // Sin respetar fronteras –aun sin nombre / nunca reinaste. Tu destino fue / siempre partir.* (Bañuelos, 412).

### 2.4.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *CÁNTICO DEL MAR EGEO* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS CLÁSICAS Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS

*Cántico del mar Egeo* es un poema de Juan Bañuelos contenido dentro del conjunto de poemas titulado *Vecinosinconjuntos*. La escritura del poema está fechada y ubicada en la publicación del mismo: Cabo Sunion, Grecia, 1987. Consta de 71 versos y 24 estrofas. Su construcción formal permite ver una dispersión estrófica que recuerda los versos constelares de Stéphane Mallarmé en *Un lance de dados*, sin que necesariamente tenga que hallarse en ello la intención de “construir una estética simbolista” (García, 2000: 12). De ser así, una intencionalidad hermética privaría tanto en la disposición estrófica como en su interpretación, hecho que nos situaría en la defensa mallarmeana de la poesía, a la que habría que “defenderla de la banalización y de la divulgación simplificadora” (García, 16). En el caso de Bañuelos, esta “dispersión estrófica” acaso más bien debemos relacionarla con el oleaje marino y sus caprichosas formas, cuyas imágenes empatan con el destino suicida de Egeo, padre de Teseo, recuerdo suyo que nombra el mar hoy en día.

A la par con la sección cuarta del *Carmen 64* de Catulo –cuya identificación seccional proponemos de los versos 202 al 250–, en la cual la voz de Egeo canta del verso 215 al 237 el amor superior a su unigénito, las causas de su partida, la previsión de los signos de la felicidad o la desgracia, la confianza en la memoria del héroe por el amor paterno y el valor patrio y la esperanza en un fin gozoso de la travesía del héroe y la vigilia paterna; cuyo fin funesto canta el *yo* lírico de Catulo en la última parte de la sección, y que podemos identificar como los versos suicidas: *Pero su padre, que estaba desde las murallas atento, / mientras el llanto incesante gastaba sus ojos inquietos, / en cuanto vio que las velas estaban teñidas de negro, / desde la cima rocosa se echó de cabeza, creyendo / que un implacable destino le había llevado a Teseo.* (Catulo 64, v. 238-245), Juan Bañuelos construye un poema desde un *yo* lírico mitológico: Egeo, como una voz a punto de lanzarse al vacío y con una serie de reflexiones –en paréntesis y a la manera del mutis teatral– que consideramos aluden a la divagación de la travesía y a la permanencia del tiempo y no de los seres, entre otras lecturas: *(qué no darías / por concluir el curso de las constelaciones, / por imitar la eternidad / y ser la víspera, la fuga, / la máscara / y el río).* (Bañuelos, 413). A continuación transcribimos en su totalidad el poema.

## Cántico del Mar Egeo

No te detengas en el Puerto  
cuando silben los barcos.

El que zarpa es el tiempo.

Pensemos otra vez  
las cosas  
desde el inicio  
del viaje...

(hemos doblado  
y desdoblado tanto  
las ropas  
de nuestra vida.)

Como el caballo  
se empina relinchando  
y erguido sobre  
sus ancas se mantiene,  
así la ola del tiempo  
te salió al paso.

Mas no te quedes en el Puerto  
cuando silben los barcos.

Los pies del puente ondulan con el agua.

La travesía no es la misma luz  
de tu semblante.

No basta oír desde el Templo mutilado  
el estruendo espumoso del olvido.  
La duración  
no es la piel del mármol.

Los faros no son el horizonte.

Icaria, Patmos, Íos,  
Síkinos, Naxos, Séfiros,  
golondrinas dispersas  
de la espuma,  
se pierden en las salas de la luz.

El otoño comienza a caminar  
sin sombra.

Ningún clima o paisaje  
se acerca a tu aflicción.  
Te has comido a tus padres,  
a tus mujeres y a tus hijos.

Sin respetar fronteras –aun sin nombre  
nunca reinaste. Tu destino fue  
siempre partir.

No supiste de siembras:  
toda tierra de labor donde  
cristaliza el rocío

la pisoteaste.

Tu única victoria  
fue mantener fijo el sol con tus manos  
en la cima del cielo  
(qué no darías  
por concluir el curso  
de las constelaciones,  
por imitar la eternidad  
y ser la víspera, la fuga,  
la máscara  
y el río).

Ahora  
—doble domo de años—  
se ilumina la noche  
en honor de tu sombra.

Los riscos de la tarde  
dentro de ti se vuelven  
labios de la Quimera.

No insistas,  
oh Llama sin sosiego,  
no habremos de partir  
otra vez. No.

No otra vez.

Sacemos  
al tiempo

en su voracidad.

Si algo te falta  
lo aprenderás del sueño.

*Cabo Sunion, Grecia, 1987.*

(Bañuelos, 2000: 411-413)

*Cántico del mar Egeo* de Juan Bañuelos trasunta en su *hipertextualidad* el sentido trágico de la figura de Egeo en la mitología griega, el acento por el paso del tiempo y la ruta poética del viaje como destino en cuyo tránsito está presente la simultaneidad de ida y vuelta (eje temático, este último, frecuente en su poesía): *Como el caballo / se empina relinchando / y erguido sobre / sus ancas se mantiene, / así la ola del tiempo / te salió al paso* (Bañuelos, 411).

Desarrollado como un canto premonitorio, el poema presenta a un sujeto poético ante la contemplación de su travesía de vida y la voz del oráculo. Es el canto del personaje mitológico y el canto del mar en que se habrá de convertir. Travesía y oráculo que nos recuerdan el *apophrades* o retorno de los muertos, porque: “los muertos fuertes regresan, tanto en los poemas como en nuestras vidas, y no vuelven sin oscurecer el vivir” (Bloom, 173): *Ahora / —doble domo de años— / se ilumina la noche / en honor de tu sombra* (Bañuelos, 413). Si, como afirma Bloom, “todo poeta fuerte maduro por entero es peculiarmente vulnerable a esta última fase de su relación revisionaria con los muertos” (Bloom, 173) es prioritario en su poética, las “afirmaciones definitivas”, los testamentos de su don, su afirmación de sí: *El otoño comienza a caminar sin sombra (...)* *Si algo te falta / lo aprenderás del sueño* (Bañuelos, 412-413)

Imbricación de tiempo y espacio, es, por lo tanto, el desarrollo lírico *hipertextual* sobre el *hipotexto* clásico primo: el mito de Egeo. Rey de Atenas, previo a su suicidio, decidió lanzarse desde una roca hacia el mar después de divisar el barco de su hijo Teseo volver con la vela negra desplegada en el mástil. Así lo canta el *hipotexto* canónico de Catulo: *cuida que, cuando tus ojos divisen por fin nuestra sierra, / caigan de todas las partes del mástil las velas funestas / y en las maromas torcidas se eleven las blancas enseñas; / para que cuando las vea conozca el buen fin de la empresa, / mientras aguardo gozoso la hora feliz de tu vuelta* (Catulo 64, v. 233-237). He aquí nuestra consideración

hipertextual en Bañuelos, que en su perspectiva estética de viaje y tiempo implica la continua reinauguración de los hechos y las cosas poéticas: *No te detengas en el Puerto / cuando silben los barcos. / El que zarpa es el tiempo. / Pensemos otra vez / las cosas / desde el inicio del viaje... / (bemos doblado / y desdoblado tanto / las ropas / de nuestra vida.)* (Bañuelos, 411)

Construcción esférica del imaginario, el poema despliega, por una parte, el conocimiento de la mitología clásica como elemento fundamental para la comprensión universal de las emociones humanas; y, por otra –a partir del aforismo– una teoría del presente poético inspirada en “un gran relato” (Sloterdijk, 2010), el helénico clásico, como si el “espíritu del mundo” estuviera ahí de manera ineludible, pese a “los escépticos posdialécticos y posestructuralistas” y su “suave” especialización “en historias del detalle, sacadas de archivos recónditos” (Sloterdijk, 20): *No basta oír desde el Templo mutilado / el estruendo espumoso del olvido. / La duración / no es la piel del mármol. / Los faros no son el horizonte. / Icaria, Patmos, Íos, / Sikinos, Naxos, Séfiros, / golondrinas dispersas de la espuma, / se pierden en las salas de la luz.* (Bañuelos, 412)

¿Ese “gran relato” nos contiene o es, acaso, una fracción de una “totalidad esquiva”? Entre lo suficiente y lo insuficiente está lo “desmesurado”, ha dicho Sloterdijk, y por ende, lo “desmesurado poético” es, también acaso, el territorio simultáneo de lo que está de ida y lo que está de vuelta. La pantalla multivisual del *hipertexto* y su maquinaria *hipotextual*. Destino y discurso. Discurso, destino. Discurso del destino: *Sin respetar fronteras —aun sin nombre / nunca reinaste. Tu destino fue / siempre partir. (...) Tú única victoria / fue mantener fijo el sol con tus manos / en la cima del cielo* (Bañuelos, 412-413).

## CAPÍTULO 3

### HIPERTEXTUALIDADES ROMÁNTICAS EN CUATRO POEMAS DE JUAN BAÑUELOS: *QUEDAMOS ABRASADOS, VIOLA DA GAMBA, ESCRITO EN LA PUERTA AL SUR DE LA CIUDAD Y VIENTO DE DIAMANTES*

#### 3.1 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA TRANSICIÓN ESTÉTICA DEL BARROCO AL ROMANTICISMO EN LOS POEMAS *QUEDAMOS ABRASADOS Y VIOLA DA GAMBA*

##### 3.1.1 EL LENGUAJE SIMBÓLICO COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA- ANALÍTICA PARA LA COMPRENSIÓN DE LA ESTÉTICA MUSICAL Y LITERARIA DE LA OBRA DE J. S. BACH

Este apartado tiene como propósito, a partir del concepto de “operación transformadora” de Genette, en su carácter de “intervención” e “invención”, y de la *Demonización* —cuarta pauta revisionaria de Harold Bloom— entendida como “movimiento hacia una Contrasublimación personalizada, en reacción a lo Sublime precursor” (Bloom, 64) establecemos su relación con los principios de transición estética del barroco al romanticismo y los sentidos de organización del mundo contenidos en la poética musical y literaria de las Cantatas BWV 51 y BWV 106 de J. S. Bach, así como los aspectos del lenguaje simbólico bíblico, a manera de hipotextos, y su co-presencia en los poemas *Quedamos abrasados* —del libro *Espejo humeante*, 1969— y *Viola da Gamba* —del libro *Destino arbitrario*, 1982— de Juan Bañuelos en tanto poética de la fuga, el miedo, la angustia, la añoranza, la ironía y la exaltación del poeta como individuo, así como de la construcción poética como alteridad y nuevo orden frente a lo transitorio de lo humano y la vastedad cósmica como símil de lo divino.

Para tal efecto, acudimos a dos herramientas metodológico-analíticas para identificar los soportes descriptivos y los posibles aportes hipertextuales en ambos poemas a través de la ruta semántica de las Cantatas BWV 51 y BWV 106 de J. S. Bach: la gematría aplicada a la simbología musical y el vocabulario simbólico del salterio. La obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) representa, a la vez, virtud y conocimiento ilustrados y tensión ante las pasiones humanas, una actitud que, según Highet, caracterizó a los seres humanos de los siglos XVII y XVIII, ya que “veían en ellos [esa] tensión creada por una ardiente pasión y un dominio firme y frío” (Highet, 7). Esa lucha tensional o poética del conflicto es el *agón* del Barroco, esa “perla irregular” y que significa la “belleza comprimida pero a punto de romper sus barreras” (ibídem), un eje que se sostiene en las Cantatas BWV 51 y BWV 106, en la altura y descenso de la voz del solista y el coro tensados por el ritmo y la melodía de los instrumentos de percusión, viento y cuerda, sobre todo el clavecín, el órgano, la flauta y la viola da gamba: fuga, transitoriedad y vastedad cósmica que apuntan, también, a la cifra del sabio iniciado: “Él era un poeta, un teólogo, un escritor especialmente lúcido, un logístico, un pintor; él tenía habilidades matemáticas y arquitectónicas mucho más allá de nuestra imaginación” (Schweitzer citado por González Catalán, 2012).

Alfred Krings afirma que: “La primera parte de la *Clavierübung* (Práctica de Teclado) tenía que comenzar con el nombre (numérico) de Bach. Los dos primeros movimientos de la Partita I en Si bemol mayor tienen respectivamente 21 y 38 compases. Estas cuatro figuras representan las cuatro letras de su apellido: A=1; B=2; C=3, y H= 8 (en consecuencia, 2138 es igual a BACH). El número más importante que Bach constantemente trabaja en sus Cantatas y Pasiones es el catorce, que es la suma total de los números correspondientes a las cuatro letras de su nombre” (González Catalán, 2012: 12)

La gematría es una “técnica matemática” también conocida como “numerología hebrea” y cuyo establecimiento sistémico es atribuido a Abraham Abulafia, “un antiguo sabio judeoespañol del siglo XIII [quien] estableció un sistema combinatorio con las veintidós letras del “alefato”, o alfabeto hebreo. Para Abulafia, cada letra era una entidad simbólica en sí misma, y su combinación, un vehículo con el que alcanzar la sabiduría” (Zurdo, s/f). Por su

parte, González Catalán siguiendo a Smend propone un abanico numérico proveniente del alfabeto latino presente a lo largo de las obras de Bach, en particular el número 14:

El estudioso alemán Friedrich Smend el primero en mencionar la relación asociada entre el gran maestro alemán y el número catorce: “Finalmente, el alfabeto numérico cumple su rol.... El alfabeto latino es común al mundo accidental. El total alcanzado por medio de la adición de las letras-número de una palabra nos da un número que puede representar a la palabra: *Christus* = 112, *Credo* = 43. Del mismo modo ocurre con Bach, cuyo nombre es representado por el número 14” (...)

En algún momento de su vida alguien debe haberle dicho a Bach el extraordinario hecho de que su nombre estaba lleno de “coincidencias” asociadas al número catorce: Bach es 14, según la gematria en el alfabeto numérico natural (o latino); esa sería la razón del por qué él usó ese alfabeto y no uno de los muchos otros alfabetos que S D G (Soli Deo Gloria). J S Bach suma 41, coincidentemente el retrógrado de 14. (González Catalán, 18, 19)

La segunda herramienta metodológico-analítica es el vocabulario simbólico del salterio, con el propósito de adentrarse “en el universo teológico y espiritual del mismo” (Prévost, 1991). Es importante destacar el carácter repetitivo de los salmos. La repetición de sus palabras indica una lección: “para la oración no hay que buscar la novedad o la elegancia de las palabras, sino la verdad de una relación personal” (Ibíd.) En el caso de las Cantatas BWV 51 y BWV 106 de Bach puede decirse que se halla esa “relación personal” (esa esfera individual) con la omnipresencia de lo divino, de ahí la necesidad de sus transposiciones numéricas en los compases de sus composiciones. Su propia lengua musical frente a la lengua original de los salmos, el hebreo.

la lengua original de los salmos, es decir, el hebreo, está dotada de un genio propio, que no siempre llega a captarse en nuestras traducciones modernas. El hebreo es ante todo una lengua sumamente *compacta*, sobre todo en poesía (y los salmos son poesía) y que *procede por oposiciones fuertemente contrastadas*: «El Señor protege el camino de los justos, pero el camino de los impíos acaba mal» (Sal, 1, 6). Se han necesitado dieciséis palabras en español, en donde el hebreo no cuenta más que ocho (j)

Es, además, una lengua construida a partir de unas raíces: por ejemplo, la palabra *miqdash*, que quiere decir «templo», implica una relación con lo sagrado, que se dice precisamente *qodesh*. Ha bastado con añadir una sílaba. Mientras que en español puede encontrarse, desde luego, un vínculo lógico entre «sagrado» y «templo», esto no aparece de ningún modo en la sonoridad de las palabras (Prévost, 1991: 6)

Esa lengua musical va aparejada de una estética literaria que aplica en ambas artes su traslativa del mundo. El *hipotexto* bíblico es reelaborado en títulos, preludios, arias, cantatas, fugas, corales y movimientos numéricamente contruidos en un alfabeto cuya “operación transformadora” anuncia *hipertextos* de cifras, variaciones y encapsulados que conforman el canon del “motivo BACH” y de su intencionalidad, incluso en los 14 botones de su retrato realizado por Haussmann en 1746 para su ingreso a la Sociedad de Ciencia Musical : “Bach pasó a ser el socio número 14 de esta exclusiva sociedad” (González Catalán, 26), y que constituye una gama analítica vigente posterior a la muerte del genio musical alemán. Un método en el cual, como sostiene González Catalán, “subsiste el hecho de que el nombre de Bach funciona matemáticamente solo en el orden natural del alfabeto numérico (latino) descubierto por Henk Dieben y mencionado por Smend en su carta a Martin Jansen” (González Catalán, 20).<sup>30</sup>

### **3.1.2 SOPORTES DESCRIPTIVOS Y “OPERACIÓN TRANSFORMADORA” EN LAS CANTATAS BWV 51 Y BWV 106 DE J. S. BACH**

La Cantata es “una obra compuesta para una o más voces con acompañamiento instrumental. Junto al oratorio y la ópera es uno de los géneros vocales más importantes que surgieron en el periodo Barroco. Su forma experimentó distintas modificaciones a lo largo de los siglos, como parte tanto del repertorio secular como del religioso” (Guerrero, 2013). Con el paso del tiempo, y con la aparición del estilo *bel canto*, “su temática se basó en una historia dramática o

---

<sup>30</sup> González Catalán agrega “los números asociados a Bach, según el alfabeto latino, que es: A, 1; B, 2; C, 3; D, 4; E, 5; F, 6; G, 7; H, 8; I y J, 9; K, 10; L, 11; M, 12; N, 13; O, 14; P, 15; Q, 16; R, 17; S, 18; T, 19; U y V, 20; W, 21; X, 22; Y, 23; y Z, 24.” Y señala que “el uso de números también está asociado a una afirmación de su fe cristiana, tal como aparece en el Symbolum Nicenum, en que Bach emplea el número 84 (14x6) asociando al número 41, su número (J. S. Bach) con la *gematria* de la palabra Credo que es 43. Es la manera en que el autor dice: “(Yo) J. S. Bach, creo)” (González Catalán, 26).

pastoral y su forma se estableció en la alternación de recitativos y ariosos, combinado con arias estróficas de carácter lírico o dramático (...) En el Barroco (...) las arias y sus recitativos alcanzaron mayores dimensiones y ganaron en desarrollo armónico. En el caso de la cantata alemana, ésta se distingue de la de otros países, como Italia, puesto que se cultivaba principalmente como un género sagrado” (Guerrero, 2013: 95).

Según Pep Gorgori, “Las cantatas de Johann Sebastian Bach son uno de los universos musicales más complejos y ricos que conservamos. Escritas en su mayoría para interpretarse en el marco de las celebraciones litúrgicas de Santo Tomás de Leipzig, cada cantata es un comentario musical a las lecturas bíblicas del día correspondiente (...) Aunque Bach no escribió ninguna ópera, las cantatas son el espacio en el que reflexiona sobre las preocupaciones de cualquier ser humano que se pare, por unos momentos, a pensar” (Gorgori, 2018).

Dichas preocupaciones están inmersas en las cantatas aquí seleccionadas para referir los hipotextos de los poemas *Quedamos abrasados* y *Viola da gamba* de Juan Bañuelos, las catalogadas BWV 51 y BWV 106.<sup>31</sup> El despliegue temático de las mismas establece un diálogo con su lenguaje musical, de tal manera que nos hallamos ante variaciones estróficas y sonoras que dan cuenta de una “imagen del mundo”, una simetría de sucesiones que transforman voces y sonidos instrumentales “como conflicto entre tiempo y eternidad, materia y espíritu, conjunción de contrarios que sin embargo se distinguen, en lo existencial (continuidad y discontinuidad)” (Cirlot, 249), una narrativa del espíritu humano.

---

<sup>31</sup> “Actualmente, la numeración del BWV o *Bach-Werke-Verzeichnis* (Índice de las Obras de Bach) es el más utilizado internacionalmente. Este Catálogo temático sistemático de las obras musicales de J. S. Bach fue confeccionado en 1950 por el musicólogo Wolfgang Schmieder y constituye la ayuda y orientación fundamental para la obra del compositor. Fue encargado al autor por la editorial Breitkopf & Härtel sobre un trabajo preliminar de 12 años preparado por Johannes Wolgast y Paul Rubardt; la obra lista para su impresión fue destruida junto con el manuscrito en un ataque aéreo sobre Leipzig a fines de 1943. Gracias a las planchas de imprenta conservadas y unas pruebas de galera del año 1938, el trabajo fue retomado al finalizar la segunda guerra mundial y terminado para el aniversario de Bach en 1950.

La numeración del BWV no refleja una progresión cronológica. La catalogación está dividida por géneros: Obras vocales, Instrumentales, Música de Cámara, etc. Por lo tanto, el número BWV 1 corresponde a la Cantata “Qué hermoso brilla la estrella matutina”, obra compuesta en 1725, mientras que la más antigua cantata que se conserva de Bach, escrita probablemente en 1707, “Desde la profundidad te llamo”, lleva el número BWV 131. En realidad, los primeros números del BWV coinciden con el orden en que fueron apareciendo las cantatas en los primeros volúmenes de la famosa *Bach-Ausgabe* (Edición Bach) iniciada por la *Bachgesellschaft* (Sociedad Bach) en 1850.” (<http://www.academiabach.com.ar/las-cantatas-2/>)

En las cantatas de Bach se funde (sin confundirse) lo humano con lo divino. John Elliot Gardiner, en su libro *Music of the castle of Heaven*, explica como, por ejemplo, los ritmos de danza subyacen en muchas de estas obras, sin renunciar por ello a la profundidad y a la mirada serena hacia nuestro interior. Gardiner detalla, además, como los pilares de la educación de Bach fueron la Religión, vía de aprendizaje de lo que ahora llamaríamos Humanidades (literatura, pintura, etc.) y la Música como canal por el que aprender Ciencias (matemáticas, lógica, armonía, física del sonido). Las cantatas pues, son para Bach la máxima expresión del saber humano, donde cristalizan todos sus saberes junto con sus emociones (Gorgori, 2018)

Transcribimos, ahora, una traducción al español de la Cantata BWV 51, *Jauchzet Gott in allen Landen!* (*¡Aclamad a Dios todas las naciones!*), junto con su ficha técnica que incluye la ocasión de su interpretación en el año litúrgico, la primera fecha de su audición, las características de origen del texto y las voces e instrumentos musicales para su ejecución.

Decimo quinto domingo después de la Trinidad

Primera audición: 17 de septiembre de 1730

Texto: poeta desconocido. 4. Johann Gramann 1549

Solista: Soprano. Trompeta, violines I/II, viola y continuo

1 Aria (Soprano)

¡Aclamad a Dios todas las naciones!

Que las criaturas

todas del mundo y del Cielo

alaben su gloria,

y nosotros ahora traemos

también ofrendas para nuestro Dios,

que en la angustia y en la pena

siempre ha estado a nuestro lado.

## 2 Recitativo (Soprano)

Oramos en el templo  
en donde mora la gloria de Dios,  
cuya fidelidad,  
cada día renovada,  
nos colma de bendiciones.  
Alabamos lo que ha hecho por nosotros,  
y si nuestra débil boca puede apenas balbucir sus maravillas,  
no obstante, Él recibirá con agrado una inadecuada alabanza.

## 3 Aria (Soprano)

Altísimo, renueva  
cada día tus bondades.  
Para que ante tu paternal fidelidad,  
los corazones agradecidos  
muestren con una vida piadosa  
que podemos llamarnos hijos tuyos.

## 4. Coral (Soprano)

¡Alabanza, honor y gloria  
a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo!  
Que multiplica en nosotros  
lo que por su gracia nos ha prometido,  
para que confiemos firmemente,  
nos entreguemos del todo a Él,  
en Él de corazón nos apoyemos  
y que nuestro corazón, mente y voluntad  
de Él solo dependan.

Por eso cantamos ahora:  
Amén, y desde el fondo del alma  
creemos que nos dará la victoria.

#### 5. Aria (Soprano)

¡Aleluya!

Traducción: Saúl Botero-Restrepo

Hacemos lo propio con la Cantata BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (La hora de Dios es la mejor de todas)*, junto con su ficha técnica que incluye la ocasión de su interpretación en el año litúrgico, la primera fecha de su audición, las características de origen del texto y las voces e instrumentos musicales para su ejecución.

#### Funeral

Primera audición: 14 de agosto de 1707

Texto: poeta desconocido. 2a: Hechos 17,28. 2b: Sal. 90,12. 2c: Isaías 38,1. 2d: Sab. 14,18 y Apocalipsis 22,20. 3a: Sal. 31,6. 3b: Lucas 23,43 y Martín Lutero 1524. 4: Adam Reusner 1533

Solistas: CTB. Coro: SCTB. Flautas dulces I/II, viola da gamba I/II y continuo

#### 1. Sonatina

#### 2a. Coro (s, c, t, b)

La hora de Dios es la mejor de todas.  
En Él vivimos, nos movemos y existimos  
hasta que Él lo quiera.  
En Él morimos a la hora justa,  
cuando Él lo quiera.

2b. Arioso (tenor)

¡Oh Señor! Enséñanos a tener presente  
que debemos morir,  
y que debemos estar preparados.

2c. Aria (bajo)

¡Ordena tu casa, pues debes morir,  
y no permanecerás vivo!

2d. Coro

Coro:

Es la antigua ley:  
¡Hombre, debes morir!

Soprano:

¡Sí, ven, Señor Jesús!

3a. Aria (contralto)

En tus manos  
encomiendo mi espíritu;  
Tú me has salvado,  
Señor, Tú, Dios fiel.

3b. Arioso (bajo) y coral (contraltos del coro)

Bajo:

Hoy estarás conmigo en el paraíso.

Contralto:

En paz y alegría me iré,  
según la voluntad de Dios,  
alegres mi corazón y mi mente,  
suave y plácidamente.

Como Dios me lo ha prometido,  
la muerte será mi sueño.

4. Coro (s, c, t, b)

¡Gloria, alabanza, honor y adoración  
a ti, Dios Padre e Hijo se tributen,  
en nombre del Espíritu Santo!  
Y la fuerza divina  
nos haga victoriosos  
por Jesucristo, amén.

Traducción: Saúl Botero-Restrepo

### **3.1.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS POEMAS *QUEDAMOS ABRASADOS* Y *VIOLA DA GAMBA* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS DE LA TRANSICIÓN ESTÉTICA AL ROMANTICISMO Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS**

La Cantata BWV 51, *Jauchzet Gott in allen Landen!* (*¡Aclamad a Dios todas las naciones!*), inicia con un hipotexto émulo del Salmo 117, mismo que a la letra dice: “¡Alaben al Señor en todas las naciones, / y festéjenlo todos los pueblos! // Pues su amor hacia nosotros es muy grande, / y

la lealtad del Señor es para siempre”.<sup>32</sup> J. S. Bach despliega este hipotexto hacia la siguiente “operación transformadora” en cuya aria se habrá de sostener el resto del poema litúrgico:

¡Aclamad a Dios todas las naciones!  
Que las criaturas  
todas del mundo y del Cielo  
alaben su gloria,  
y nosotros ahora traemos  
también ofrendas para nuestro Dios,  
que en la angustia y en la pena  
siempre ha estado a nuestro lado.

Dos conceptos son esenciales para la comprensión de este brevísimo pero contundente Salmo: “bondad (gracia, favor) y fidelidad (o verdad), es la verdad de Dios” (ibíd.) y, en ambas, se funde un grito de gozo y una aclamación, una voz profunda cuya alabanza “encuentra en la *comunidad* su lugar privilegiado de expresión” (Prevost, 8). Esta conjunción de alabanza y fidelidad persistirá a lo largo de los cinco segmentos de la Cantata, en versos como: “cuya fidelidad, / cada día renovada,” y “Alabamos lo que ha hecho por nosotros,” (2 Recitativo), “Para que ante tu paternal fidelidad” (3 Aria), “para que confiemos firmemente, / nos entreguemos del todo a Él,” (4 Coral), los cuales culminan en un “¡Aleluya!” (5 Aria) que la voz soprano inaugura, renueva y devuelve a las alturas celestiales en la común-uniión de la comunidad. Emoción y saber renovados mediante el gozo tensional de la precariedad humana ante la infinitud de lo sagrado. El índice del salterio que abre los ojos humanos y descubre “la inmensidad y la gratuidad de la creación que se nos brinda” (Ibídem).

Frente a este gozoso “anuncio de la misión universal”, Juan Bañuelos publicó en el poemario *Espejo humeante* (1969) el poema *Quedamos abrasados*, el cual consigna a manera de paratexto: “*Kantate No. 51. J. S. Bach*”. Se trata de un soneto clásico, una composición de arte mayor en versos endecasílabos con las siguientes combinaciones en sus dos cuartetos y dos tercetos: ABBA:ABBA, CDC:EDE, cuya forma —para Bañuelos— representa una caja de resonancia inspirada en dos hipotextos: el Salmo 117 y la Cantata BWV 51 de J. S. Bach y, a la

---

<sup>32</sup> Cf. *La Biblia*, Salmo 117, 1, p. 1300, (1995).

vez, la posibilidad de una fuga temática vía la resonancia poética, es decir, la “operación transformadora” del hipertexto, la *Demonización* “o movimiento hacia una Contrasublimación personalizada, en reacción a lo Sublime precursor”, la cuarta pauta revisionaria de Bloom<sup>33</sup> habilitada para los efectos transicionales del Barroco. A continuación, transcribimos el soneto en cuestión.

Si por dentro de ti quedo abrasado  
saqueando la ternura que te habita,  
es porque el tiempo, Amor, nos necesita,  
a cada instante en que es dolor pagado.

Si el miedo es todo lo que yo he dejado  
porque me has hecho polvo y piedra escrita,  
detén mi voz que al mar se precipita  
como metal de tigre degollado.

¿En qué momento y quién te ha visto mía,  
si con mi propia mano yo he cerrado  
la puerta con dos hojas de alegría?

No en vano muerdo el duelo de la arcilla,  
no en vano lucho, si por ti he ganado,  
si miro el mundo en ti desde esta orilla.

*Kantate No. 51. J. S. Bach*

(Bañuelos, 2000, 182)

El poema abre en su primer cuarteto con el reconocimiento de la común-uni3n entre el *yo* po3tico y el *otro* omnipresente que lo abrasa pero, a la vez, es susceptible de ser “saqueado” en

---

<sup>33</sup> Op. Cit. P. 64.

“la ternura que te habita”, probablemente, porque en la escala del tiempo humano y divino caben la angustia y la pena, ese “dolor pagado” del pacto del Amor que “nos necesita a cada instante”, lo contrasublime del sublime precursor, ya que según Prévost, la palabra hebrea *Hesed* “pertenece al lenguaje típico de la alianza y de las relaciones que se derivan de ella, y sirve para definir o cualificar las relaciones mutuas establecidas entre las partes de una alianza” (Prévost, 11). El *Hesed* (Amor) tiene dos cualidades: “*misericordia* (o *ternura*) y *verdad*” (ídem)

El *yo* poético es contrasublime: si queda abrasado en el fuego del Amor, saquea la ternura que habita a aquel. Ese “dentro” en el cual queda “abrasado” el *yo* poético nos remite, también, a la confluencia alquímica y heraclitiana del fuego como “«agente de transformación», pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven”.<sup>34</sup> Fuego, tiempo y amor ocurren en un presente poético necesario para ambas entidades como una modalidad tripartita que permite el retorno al espacio-centro para fluir en otro elemento: el agua, coordinada simbólica presente en el segundo cuarteto, la *demonización* como un nuevo orden.

El segundo cuarteto desarrolla la lucha tensional, el *agón* poético por excelencia, la transición del poeta en el poema frente a otros poemas. La angustia y la pena se convierten en el balance del miedo ya dejado atrás “porque me has hecho polvo y piedra escrita” y el reto de la nueva voz poética fuerte ante el precursor: “detén mi voz que al mar se precipita / como metal de tigre degollado”, ya que a decir de Bloom: “El poder que hace del hombre un poeta es demoniaco, porque es el poder que distribuye y divide (que es la raíz de *daeomai*)” (Bloom, 138).

Destaca, por lo tanto, la contraposición simbólica de dos polos: polvo y piedra. Siguiendo a Cirlot, el polvo es un “estado de máxima destrucción (y) tiene un sentido negativo relacionado con la muerte”.<sup>35</sup> La piedra “es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo (...) contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación”.<sup>36</sup> En este cuarteto, la contraposición disgregación-cohesión se resuelve mediante la síntesis de la escritura que recuerda el proceso alquímico de la “purificación y transmutación”, que ha dejado el miedo para convertirse en voz que se precipita al mar “como metal de tigre degollado”, acaso la “fiera domada” que retorna al origen o que lo trasciende en la escritura, cuya mano hallamos en la interrogante del primer terceto.

---

<sup>34</sup> Cf. Cirlot, Juan-Eduardo, p. 209, (1988).

<sup>35</sup> Op. Cit. P. 370.

<sup>36</sup> Op. Cit. P. 362.

Los dos tercetos subsecuentes contienen, respectivamente, una interrogante y una respuesta —como el coro y el aria extática de la Cantata BWV 51— por efecto del *tempo* que es *momento* y *movimiento*: “¿En qué momento y quién te ha visto mía, / si con mi propia mano yo he cerrado / la puerta con dos hojas de alegría?”. El regocijo del salmista es *samaH* (alegrarse) y “ponen de relieve lo que podría llamarse el carácter *pascual* del gozo: el paso, hecho posible por Dios, de las lágrimas a la risa, del sufrimiento a la curación, de la esterilidad a la fecundidad, de la muerte a la vida” (Prevost, 9). Ese regocijo resuena en la Cantata BWV 51 de Bach. Es una caja de resonancia en la cual confluyen la narrativa humana y la divina como si fuesen un calce numérico aéreo y fugaz por obra del *otro* omnipresente.

En el primer terceto, la mano aparece en medio de una interrogante. Es la propia mano cerrada del yo poético. No está abierta ni elevada sino que ha cerrado sus cinco dedos cual “analogía general con la figura humana (de cuatro extremidades más la cabeza) (y) por su asimilación al sentido simbólico del cinco (amor, salud, humanidad”.<sup>37</sup> La mano corta a la mitad el terceto, es el momento del aquí y ahora para la división y la creación de un nuevo orden.

En el terceto final de *Quedamos abrasados*, Bañuelos propulsa la conciencia poética trascendida desde el polvo y lo perdido: “No en vano muerdo el duelo de la arcilla, / no en vano lucho si por ti he ganado, / si miro al mundo en ti desde esta orilla.” El poeta ha ganado perdiendo. Ha encontrado “otro” orden, *su* orden. Es el acto de la *demonización*: “La división trae orden, confiere conocimiento, desordena donde sabe, bendice con la ignorancia para crear otro orden” (Bloom, 138). Ha quedado “abrasado” en el *otro* “numinoso y sagrado”, pero mira el mundo desde la *otra* orilla. Ha creado su propio salmo y no han sido vanas la mordedura y la lucha. Si “sólo se habla una vez en el salterio de la alegría de Dios, pero es en un salmo de creación, en unos términos que comentan admirablemente la mirada de satisfacción que Dios dirigió al final de cada día a su obra creadora (Gn 1): «Gloria a Dios para siempre, goce el Señor con sus obras» (104, 31)” (Prevost, 9), el poeta, quien ha “cerrado la puerta con dos hojas de alegría” se abate sobre su propio orden, responde desde la *demonización* de su “operación transformadora” a la Sublime ansiedad de la fuga celestial de J. S. Bach.

La Cantata BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (*La hora de Dios es la mejor de todas*), tiene como característica central su particularidad funeraria. Como afirman algunos de los

---

<sup>37</sup> Op. Cit. P. 296.

biógrafos de J. S. Bach: “compuso siempre pensando en circunstancias determinadas: la ceremonia religiosa dominical, la prueba de un nuevo órgano, bodas y celebraciones de los poderosos, así como toda clase de acontecimientos civiles” (Eidman, 1999). Según Eidman, dichas circunstancias se basaron no en los arrebatos del «genio» sino en las prioridades de su realidad: “distancias físicas, necesidad de dinero o de condiciones laborales aceptables” (Ibíd.)

La Cantata BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (La hora de Dios es la mejor de todas)*, combina *hipotextos* del Antiguo y del Nuevo Testamento, los cuales impulsan el sentido de la finitud terrenal humana, la abrumadora omnipresencia de Dios, la necesidad de la guarda, el orden y la oración como preparativos para la llegada de la muerte, la confianza en la voluntad de Dios, en la salvación prometida y en el gozo final ante su presencia, así lo hallamos en el salterio, el profeta, el apóstol o el evangelista. Así, el tránsito por todos los tramos vocálicos y sonoro-instrumentales de la Cantata nos permiten percibir la completa sumisión humana en el oscuro momento de la muerte, ahí “La hora de Dios es la mejor de todas”, dice Pablo en el Areópago delante de los ciudadanos de Atenas y remata con un misterioso *hipotexto* atribuido por el evangelista a algún poeta griego desconocido: “como dijeron algunos poetas suyos: «Somos también del linaje de Dios»”.<sup>38</sup> Estamos ante los atributos de la palabra, su apelación y su renovación por la presencia divina, la Palabra de Dios, un perfil de asistencia notorio a lo largo de la Cantata, y su co-presencia con la palabra poética como eje sublime del ánimo humano. La Palabra de Dios contiene, observa y absorbe al ser humano. Como dice Prévost: “Los salmos ponen de relieve la *paradoja* de la condición humana: su vocación real por una parte y su enorme fragilidad por otra”.<sup>39</sup> La condición humana es *adam* (el terreno) y *enosh* (la condición mortal de la humanidad).

Esta Cantata también es conocida con el título apócrifo de *Actus tragicus* y según algunos críticos: “Fue compuesta en 1707, en la primera fase musical de Bach, para el funeral, según algunos historiadores, de Dorothea Susana Tilesius, hija del Pastor Eilmar, superior de Bach en Mülhausen, según otros, para la muerte del tío materno Tobias Lämmerhirt. En fin, cualquiera que sea la verdad, el tema central que domina toda la cantata es la muerte y el saludo final a la vida.” (Milella, 2016) Sorprende en ella como un joven compositor de veintidós años, con poca experiencia “como compositor vocal y de música religiosa” a través de “una selección de textos bíblicos y corales tradicionales” creara “una estructura libre y sin vínculos,

---

<sup>38</sup> Hechos: 17, 28, p. 333.

<sup>39</sup> Cf. PRÉVOST, p. 29.

perfecta para expresar de la mejor manera su joven lenguaje musical”,<sup>40</sup> un diálogo entre voces —bajo, contralto, tenor— y violas da gamba y flautas de pico sereno, por momentos de una curiosa ingenuidad —”casi ingenuamente sonriente”— en un entorno de paz, serenidad consolación para el alma y los deudos, un imaginario de la muerte como sueño o el sueño musical de la muerte.

A partir de esta sublimación de la muerte como sueño, Juan Bañuelos construye uno de sus poemas de más alta ficcionalidad narrativa, *Viola da gamba*, publicado dentro del poemario *Destino arbitrario*, en 1982, escrito en su mayoría en endecasílabos —a veces encabalgados— aunque también hace uso del verso quebrado. El poema re-crea el momento de la muerte de Bach y entrelaza ese acto trágico con su *Actus Tragicus*. El poema es, también, el basamento de una dualidad de espacio-tiempo, diálogo y fuga de la vida del genio y de su muerte representado en el aliento poético de las voces y los instrumentos de la Cantata BWV 106, el título y el epígrafe del poema son los paratextos hipotextuales que conducen a una voz poética extradiegética por el pulso de la contrasublimación demoníaca hipertextual. A continuación transcribimos el poema referido.

Viola da gamba

*Es ist der alte Bund: Mensb, du musst sterben*<sup>41</sup>

Kantate BWV 106 J. S. Bach

Ese que se levanta del asiento  
y cierra lentamente el clavicordio,  
camina grave ahora y distraído:  
ha escrito en esta noche el *Actus Tragicus*.  
(Detrás de Dios, el sueño y la penumbra  
la indescifrable araña hila  
memorias sobre unas amapolas.)

---

<sup>40</sup> Cf. MILELLA, Francesco. “La muerte es sueño: el *Actus Tragicus* de Bach”, en *Música en México*, junio 16 de 2016, <https://musicaenmexico.com.mx/la-muerte-es-sueno-el-actus-tragicus-de-bach/>, consultado el 20 de noviembre de 2019.

<sup>41</sup> *Es la antigua ley: ¡Hombre, debes morir!*, coro, 2d, Cantata BWV 106 J. S. Bach.

Polvo disperso lo que fue una roca  
mira nacer el hombre el alba  
y se estremece. No de la luz anticipada  
sino del último relámpago  
que almoneda los sueños de las cosas.  
Lo ha alcanzado la fuga de la muerte,  
la multitud de hojas detenidas  
en su sencilla eternidad de trémolo.  
Brisa animal cuando el metal se anima  
se oye crujir la nieve como el hierro  
y Bach se inclina a su cantata breve  
(un sedoso mastín gruñe en la puerta:  
se ha extinguido el candil en la recámara  
de Ana Magdalena).

#### Ensimismado

cruza la sala y de otra zarza ardiente  
oye las notas siervas de su nombre,  
bien sabe que el azar acecha oculto  
en su naturaleza con abismos,  
que de su mano comen las violas de la noche  
y que ha devuelto sólo al tiempo un dios disperso  
en sonidos armónicos o atroces.

#### Cerca del frío

recuerda que bebió —hasta las heces—  
la sumisión ante el margrave, y que no olvida  
su cautiverio en la Corte de Weimar  
(la mariposa rota que entró por la ventana  
apenas entreabierta, cae).  
Fugaz, intemporal a despecho del desastre,  
ciego tantea con el pie la fosa  
al tiempo que en los riscos del aire van tejiendo

redes de pesadillas las centurias.  
Él, que templó la voz humana,  
¿por qué no extrae de la sombra su palabra?  
Sólo bebió el destino del espejo  
que agazapa los rostros de un modo involuntario.  
Liberado del sueño tantas veces  
¿cuántas otras fue presa del olvido?  
Con el sol se oye un órgano de escarcha:  
*Señor, las ramas crujen al peso de la nieve.*  
*Hombre, debes morir. Es la antigua alianza.*  
Y si tocó el molusco de la duda  
fue para saborear ecos y pasos  
de la muerte.

Hoy sabe que su música ha creado  
un planeta gemelo de la tierra.

(Bañuelos, 2000, 254-255)

Como si fuese una paridad poética-musical, el poema presenta en su título y epígrafe una obertura que hace las veces de la sonatina de violas da gamba y flautas de pico con la que abre la Cantata BWV 106 antes del primer verso de la misma: “La hora de Dios es la mejor de todas”. A diferencia de la Cantata de Bach, el poema de Bañuelos mantiene su continuidad en la sentencia mortuoria de la condición humana y no en el plácido sueño de la muerte como tránsito hacia la eternidad divina. El sujeto poético, hacedor de arte, parece saber que “(Detrás de Dios, del sueño y la penumbra / la indescifrable araña hila / memorias sobre unas amapolas.)” Luego viene un colapso mineral ya anticipado en el soneto *Quedamos abrasados*, la colisión de piedra y polvo que ahora se dispersa en un estremecimiento: “Polvo disperso lo que fue una roca / mira nacer el hombre el alba / y se estremece”.

El poema canta el acto trágico del sujeto poético dentro de su *Actus Tragicus* como materia de creación. El sujeto poético mira y se mira y es mirado por una voz poética

extradiegetica: “Ese que se levanta del asiento / y cierra lentamente el clavicordio, / camina grave ahora y distraído: ha escrito en esta noche el *Actus Tragicus*” ¿En cuál de todos los espacios de la mirada habita el poema? En todos y en ninguno a la vez. En esa gama de espacios también hay una proporción de voces en diálogo y conflicto, y que devuelven al tiempo “un dios disperso” en una referencialidad de “sonidos armónicos o atroces”. Ese acto del agón poético es contrasublime y estima una demonización desde la figura del sujeto poético cuya creación “templó la voz humana”.

### **3.2 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE FRIEDRICH HÖLDERLIN, REPRESENTANTE DEL ROMANTICISMO ALEMÁN, EN EL POEMA *ESCRITO EN LA PUERTA AL SUR DE LA CIUDAD***

#### **3.2.1 LA FILOSOFÍA DE EMPÉDOCLES DE AGRIGENTO, SU CONFLUENCIA DE DOS TRADICIONES Y SU VOCACIÓN PLURALISTA**

Este apartado se propone, a partir del concepto de “transcendencia textual” de Genette y su implicación de “indicio contractual” en una obra poética, permitirnos establecer el “equivoco poético” que, según Bloom, “es necesariamente el estudio del ciclo vital del poeta como poeta”<sup>42</sup> contenido en la tragedia inconclusa *La muerte de Empédocles* y en el poema *Empédocles* de Friedrich Hölderlin (1770-1843) quien basado en los principios filosóficos del poeta presocrático Empédocles de Agrigento (495-444 A. C.) y la leyenda trágica que rodea su muerte construye dichas obras y de las cuales Juan Bañuelos elige dos fragmentos como hipotextos románticos epigráficos y sustanciales para el inicio de la primera parte del poemario *Puertas del mundo* y del poema *Escrito en la puerta al sur de la ciudad* —de dicho poemario como parte del libro colectivo *La espiga amotinada*, 1960— en tanto hipertexto de una poética de la melancolía de la mitología, la poesía como bifurcación poético-religiosa, el destino trágico del poeta y la materialidad del tiempo presente frente a la decisión última del suicidio.

Dos elementos fundamentales debemos destacar del pensamiento de Empédocles: “la investigación de la naturaleza y el servicio a la divinidad” (García Gual, 1995), un hecho

---

<sup>42</sup> Op. Cit. P. 57.

asociativo y no disociativo como, regularmente, suele apreciarse en el valor intelectual. García Gual, al referirse a ello nos dice que: “Empédocles pertenece a esos raros maestros de sabiduría (...) en que la poesía y el rigor racional no se oponen”.<sup>43</sup> En este sentido, su filosofía abraza dos tradiciones por las cuales se inscribe una vocación pluralista.

por una parte, la de los filósofos jonios, buscadores de un principio universal bajo las múltiples apariencias de la naturaleza —esa espléndida teoría que exponen Tales de Mileto, Heráclito, y Parménides— y, por otra, la de los descuridores del principio espiritual del ser humano, los órficos y los pitagóricos, descubridores del alma y su destino trascendente en un cosmos armonizado bajo las leyes del número (...) Es uno de los pluralistas, como Anaxágoras, Leucipo y Demócrito, que asumen el reto de sus grandes predecesores, negando la unicidad del *Arché* cósmico (García Gual, 1995: 13)

Cabe destacar que Empédocles compuso las dos obras que constituyen su gran basamento filosófico en hexámetros, *Sobre la naturaleza —Perí phiseos—* y *Purificaciones —Katarmoi—*, lo cual le confiere un grado de solemnidad y eminentemente poético. De ahí que “es un auténtico poeta, a la vez que un pensador ilustrado, no un mero versificador de la doctrina filosófica propia, como fue Parménides, quien versificó la revelación de la diosa Verdad para imponer resonancias y hacer más memorable su arduo mensaje ontológico”.<sup>44</sup> Así, hallamos, la invocación a la Musa, necesaria para bordar el camino del iniciado, quien así podrá “exponer su visión filosófica del cosmos y del destino del alma, para anunciar la composición primordial de la naturaleza, y también para revelar el destino trágico del hombre; y para hablar de sí mismo, con una audacia y una conciencia, con una angustia y un orgullo personal que no habíamos visto en ningún filósofo anterior”.<sup>45</sup>

De manera sucinta, podemos decir, que Empédocles aceptó “una pluralidad de raíces o *archai*, así como unos principios motores distintos de la materia” (García Gual, 16). Dichas raíces son el aire, el agua, el fuego y la tierra, una combinatoria de los postulados anteriores, a los cuales alude con nombres de dioses: “Zeus, Nestis, Hera y Aidoneo, para indicar el fuego, el aire, el agua y la tierra”. Por otra parte, propuso como causas del movimiento cósmico “a la

---

<sup>43</sup> Cfr. GARCÍA GUAL, Carlos. *Empédocles de Agrigento*, pp. 11-25, (1995-1996).

<sup>44</sup> Ídem.

<sup>45</sup> Op. Cit., p. 14.

amistad y al odio, *Philótes* y *Neikos*, un principio de atracción y otro de rechazo universal” (Ibíd.), ya que “cuando triunfa la congregante amistad se llega a una compacta y densa esfera del ser pleno, el *Sphairos*, que luego se cuartea por efectos del odio, y así recomienza el proceso circular que anima la naturaleza del todo”, un concierto cíclico cuyo fondo es eterno, postulados y causas que destacan la originalidad y la notoriedad poética en su terminología y el tratamiento de la misma, reasignando los principios de sus *maestros de verdad* como él, a manera de hipotextos, y trascendiendo su visión filosófica en la espiritualidad poética.

Escucha primero las cuatro raíces de todas las cosas  
Zeus brillante, Hera dadora de toda la vida, Aidoneo  
y Nestis, que con sus lágrimas hace brotar la fuente mortal  
(frg. 6 DK)

Observa al sol brillante a la mirada y del todo cálido,  
y a cuantos seres divinos reciben calor y resplandor radiante,  
y a la lluvia, sombría y glacial sobre todas las cosas,  
y la tierra de donde surgen seres firmes y sólidos.  
En el odio todos tienen aspecto distinto y están escindidos,  
pero en la Amistad marchan juntos y se desean mutuamente.  
De ellos procede pues, cuanto es, fue y será,  
brotaron los árboles, los hombres y las mujeres,  
las fieras y los pájaros y los peces que se nutren en el agua,  
y también los dioses de larga vida, de superior dignidad.  
Son ellos, pues, los mismos, pero pasando uno por otro  
se vuelven de apariencia diversa: tanto cambian en la mezcla.  
(frg. 21 DK)

Son ellos, pues, los mismos, pero pasando uno por otro  
se vuelven humanos y distintas razas de bestias ya confluyendo en  
un único orden a causa de la Amistad,

ya en cambio, guiados a la separación por efectos del Odio,  
hasta que crecen y se juntan del todo y se vuelven Uno.  
Así, como se habituaron a hacerse Uno desde su ser muchos  
y como, a su vez, al disgregarse se realizan en muchos,  
de ese modo están sujetos al nacimiento y a su vida inestable;  
pero mientras que nunca dejan de mudar sin descanso,  
así siempre son iguales a lo largo del ciclo

(frg. 31 DK)

(Empédocles, citado por García Gual, 1995, 16-17)

Hallamos, pues, un “lenguaje poético”<sup>46</sup> escenificado a partir del hexámetro como “elemento supremo de autorización”, un discurso de origen divino, una “forma de expresión oracular” que implica un “saber tradicional”, en este caso, la épica arcaica que sufre un proceso rearticulatorio que lleva a Empédocles a “una nueva propuesta: su instauración “cosmológica”, construida sobre la base de una ética religiosa divergente, más misteriosa que olímpica, además de “mestiza” en tanto producto heterogéneo (...) Nestis, divinidad indígena de las vertientes, que Empédocles identificó con el agua en cuanto raíz cosmológica” (Friedländer, 2005: 5). Una cauda hipotextual que se mantiene como “modelo de referencialidad tradicional”, el hexámetro y su gama metafórica, pero que, a la vez, permite la constitución de nuevos “campos semánticos”, los cuales fundan los hipertextos de un “modelo cosmológico-ontológico” anteriormente aludido por nosotros.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> “Si entendemos el lenguaje como lo que da acceso al mundo y el lenguaje poético como su función inaugural, que instauro un horizonte al que se está arrojado (apertura dentro de la cual se proyecta un mundo), quedan por ver los modos en que ese habitar se constituyen” (Friedländer, 2005).

<sup>47</sup> Cf. FRIEDLÄNDER, Pablo. (2005) “El lenguaje poético de Empédocles”. [En línea].

### 3.2.2 EL PENSAMIENTO Y LA FIGURA TRÁGICA DE EMPÉDOCLES COMO HIPOTEXTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POÉTICO DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

Esta confluencia intelectual y espiritual, racional y poética de Empédocles, establece un tramado de influencias en el universo lírico de Friedrich Hölderlin (1770-1843), su apropiación del mundo, su comprensión de la poesía entre la naturaleza y el espíritu, de lo poético-religioso que habita más allá de lo artístico y se instala en la belleza, en la experimentación de lo divino “en determinados paisajes y configuraciones del enrejado humano” (Safranski, 2009), un perfil romántico excepcional cuya articulación visualiza la cosificación de lo humano.

Lo divino está presente allí donde la vida celebra. Es el principio vivificante por antonomasia. Vive en la relación y muere con ella. Se produce la muerte cuando la utilidad propia destruye el espacio intermedio, aquel espacio donde puede mostrarse lo «sagrado». Para Hölderlin, ésta es la característica del presente, una época de la «generación astuta», que cree conocer la naturaleza y la explota. Ahora bien, en la medida en que convierte en «siervos» los poderes divinos que actúan en ella, se convierte a sí misma en «esclava». Lo divino muere cuando los hombres se convierten recíprocamente en una cosa. (Safranski, 2009: 151)

Desde sus primeros poemas de juventud (1789-1794), “Hölderlin tiene, con sus certidumbres y desgarramientos de hombre civilizado, una mirada precisa y espiritual respecto de la naturaleza” (Gorbea, 1992) que habrá de acompañarlo a lo largo de su obra poética. “Con ella está fuera del tiempo (de la duración), en la desmesura de la creación ciega que anula, por la mirada del poeta, el esfuerzo del acto en que se la describe. Y así nombrados, los elementos de la realidad física sepultan a las abstracciones del anhelo” (Gorbea, 1992: 13). En su poesía, la naturaleza “pasa” y lo “atraviesa” como sustrato romántico, pero, a la vez, “participa” de su constructo intelectual, la racional observación de un mundo perdido pero cantado desde la más profunda espiritualidad poética. “Hölderlin participa intelectualmente de una antigüedad de dioses y héroes catalogados, de perspectivas invertidas y símbolos particulares, y también, pero con más gracia, pisa, mira y cifra la naturaleza, es decir, lo general y vasto a solas” (Ibíd.) En su

oda *A la naturaleza*, por ejemplo, una confluencia del tono del pensamiento de Empédocles recorre la materialidad del mundo, despierta su espíritu y detona la abrumadora melancolía y su condena a las sombras. La Amistad cósmica ha colapsado y el corazón del poeta vaga entre el sueño y la sombra.

En tiempos en que mi corazón aún se volvía hacia el cielo,  
como si pudiera oír esta voz mía,  
cuando los astros eran para mí hermanos,  
y en la primavera sonaba la voz melodiosa de Dios;  
cuando bastaba con que una brisa recorriese los bosques,  
para que en mi silenciosa emoción  
se despertara tu espíritu, espíritu de júbilo,  
¡oh!, aquello era la edad de oro.

(...)

La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno.  
Lo que amamos no es más que una sombra.  
Para mí, la Naturaleza tan amiga murió  
con los sueños dorados de mi juventud.

¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días  
nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria.  
Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;  
consuélate con verla en sueños!

(Hölderlin, 1992, 32-33)

Es importante mencionar que “Además de fervoroso del mundo helénico, Hölderlin fue un investigador de esa civilización (...) algunas expresiones de Píndaro le revelaron que un espíritu dionisiaco impregnaba toda esa civilización, planteando así por primera vez el

problema de las influencias dionisiacas y apolíneas” (Gorbea, 17). Así ocurre en una de sus grandes elegías (1800-1801), *Pan y Vino*, considerada “el espejo de esta síntesis intelectual”, donde “Los elementos de la realidad órfica y del cristianismo se mezclan y sustancia recíprocamente” (Ibíd.), poema en el cual también hallamos “el tiempo mortal de los dioses”, su abandono de la tierra y su heredad de símbolos —el pan y el vino— y la fraternidad trágica de Cristo, Heracles y Dionisio.

7

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses  
aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;  
allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte,  
¡tanto nos cuidan los inmortales! Pues a menudo  
un frágil navío no puede contenerlos, y el hombre  
no soporta más que por instantes la plenitud divina.

8

(...)

El pan es el fruto de la tierra, pero la luz lo bendice,  
y al dios del trueno debemos la dicha del vino.  
Estos bienes nos recuerdan a los inmortales, que antaño  
vivieron entre nosotros y vendrán a su tiempo.  
Por eso, los poetas dedican al dios del vino graves cantos,  
Que para el antiguo dios no son vanas quimeras.

(Hölderlin, 1992, 165-166)<sup>48</sup>

Alrededor de 1797 y hasta 1799, Hölderlin emprende la tarea de escribir un poema trágico: *La muerte de Empédocles*, a la manera de la tragedia antigua. Algunos de sus críticos sostienen que: “Por medio de la lectura de los textos que Diógenes Laercio dedica a Empédocles, Hölderlin capta que la muerte de este personaje nos puede provocar a cambio una meditación: la tragedia

---

<sup>48</sup> Cf. HÖLDERLIN. *Poesía completa*, (1992).

como un modo de existencia en ruptura de la conciencia subjetiva” (García Conde, 2018). La connotación ontológica y el sentido irónico de la imagen de la “sandalia bronceína”, amén de la imposibilidad de establecer un sitio de lo inmortal entre lo humano y la precisión de “la finitud de la subjetividad” están presentes en el “relato histórico” de la muerte del “médico, filósofo, poeta y político del siglo V antes de Cristo: el hombre erigido por sí mismo como más grande que los dioses (...) alcanza su sentido irónico y paradójico cuando el Etna expulsa la sandalia del hombre que por libre voluntad se arrojó a este volcán” (García Conde, 2018, s/n).

El escenario temporal y espacial de la escritura de *La muerte de Empédocles* representa un parteaguas en la vida de Hölderlin. Poco tiempo después, a sus 36 años, sobrevendrá la locura y su aislamiento hasta su muerte. “En la primavera de 1806, en Tubinga, ingresa en una clínica, atacado por una oscura locura. El más grande de los poetas alemanes va de la clínica a una carpintería, al cuidado del carpintero. Allí le halla la muerte el 10 de julio de 1843. Permaneció 37 años exiliado en las sombras” (Hölderlin, 1992, cuarta de forros, anónimo) Así, “Hölderlin escribió su única tragedia cuatro años antes del largo periodo de la locura. En ella analiza la desesperación de Empédocles hastiado de contar las horas, su rebelión blasfema que le vale la expulsión de la polis, y el sumo acto de arrojarse al cráter del Etna, como intentando una delirante unión con la Naturaleza inmortal” (Hölderlin, 1974, cuarta de forros, anónimo).

Según Knaupp, referido por García Conde, *La muerte de Empédocles* “sería una obra fracasada, en tanto que Hölderlin, en las distintas versiones de ella, no pudo concretar ni la tensión ni el carácter de los personajes propios de un auténtico conflicto trágico” (García Conde, 2). Aunque se trata de una oda trágica de “corte romántico” y la trama se desarrolla en la Grecia antigua y presenta elementos de la tragedia antigua, en realidad “la “intención” filosófica de Hölderlin es crear una tragedia moderna basada en una crítica a la subjetividad” (Ibíd.) Para Hegel, en la tragedia moderna “los personajes recurren al derecho del ejercicio de su subjetividad, es decir, persiguen y obedecen sus deseos, intereses, fines y pasiones particulares. De modo que el papel subjetivo del carácter es el objeto y contenido de la tragedia moderna” (ídem).

La primera versión de la tragedia presenta a Empédocles “como un personaje férvido, libre y extenso como un dios” y quien “se siente hastiado por los gobernantes, el pueblo y su familia (e) irritado por la indigencia humana” (Gorbea, 4), víctima del escarnio y exiliado en su

soledad, si bien al final continúa su camino al Etna al reencuentro con la libertad cósmica en el ciclo restaurador de sus postulados filosófico-poéticos:

PANTEA. ¡Tienes que verlo! ¡Ahora!  
Se dice que las plantas, a su paso,  
le prestan atención, y que las aguas bajo tierra  
pugnan por brotar donde su vara toca el suelo.  
¡Puede que todo sea cierto!,  
y que si contempla en el cielo las tormentas,  
se abre la nube y surge esplendoroso  
el día claro!  
(...)

EMPÉDOCLES (solo). ¿dónde estáis, dioses míos? ¡Ay!  
Me dejáis como a un mendigo, y este pecho  
que con amor os presintió, lo arrojáis de vosotros  
al abismo y lo atáis con angostas ligaduras inicuas,  
a él, que nació libre, que existe por sí mismo  
y no es de nadie más?  
(...)

¿No hay en ninguna parte un vengador,  
y yo solo debo llamar sobre mi alma  
el escarnio y la maldición? Nadie  
mejor que yo me arrancará de la cabeza  
la délfica corona, ni me arrebatará los rizos,  
como conviene al vidente calvo...

(Hölderlin, *Empédocles*, primera versión, Acto Primero, Escenas primera y tercera, 10, 18-20)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Cf. Hölderlin. *Empédocles y escritos sobre la locura*, (1974).



a la vista de los hombres?, ¿qué sería  
esta lira si yo no le prestara la voz,  
la lengua y el alma?, ¿qué son  
los dioses y su espíritu, si yo  
no los anunciase? Dime, ¿quién soy yo?

(Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, segunda versión, Acto primero, Escena tercera, 93)

Esta segunda versión está incompleta, Hölderlin se propuso escribirla en cinco actos, aunque sólo se conocen fragmentos del primero y del segundo. En ella, se conoce el destino del personaje de Empédocles por la referencia que su discípulo y amigo Pausanias hace en su parlamento de la última Escena del Acto Segundo. En él, el abandono, la ausencia, la voz que clama y una esperanza poética se condensan en la voz del otro, que espera en medio de la nada el retorno del *maestro de sabiduría*.<sup>51</sup>

PAUSANIAS. Me apartó de su lado  
y luego ya no lo he visto más. Le llamé  
en la montaña, pero no pude hallarle.  
Regresará, seguro. Prometió,  
afable, que se quedaría hasta caer la noche.  
¡Oh, si viniera! Más veloz que las flechas,  
pasa volando la hora más querida.

(Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, segunda versión, última escena del Acto Segundo,  
93)

---

<sup>51</sup> La tercera versión sólo contiene las tres primeras escenas del Acto Primero y el esbozo de un Coro Final del mismo. Dicho Coro es precedido por un largo soliloquio de Empédocles que termina así: “así había de ser; déjame ahora, cuando el día, / allá abajo, toca a su fin, me volverás a ver.” La última línea del esbozo del Coro Final es inquietante y dice: “Para que conjure el espíritu vivo” (Op. Cit., P. 119).

Hay, por lo tanto, en la poética de Hölderlin, la puesta en práctica de dos postulados teóricos del Romanticismo. Por un lado, siguiendo a Fichte: “la amplia visión que habría de dominar la imaginación de los románticos, según la cual, lo único valioso (...) es la exfoliación del yo particular, la actividad creativa, la imposición de sus formas sobre la materia, su penetración en otras cosas, su creación de valores y su consagración a éstos” (Berlin, 2000). El yo, al identificarse “con alguna otra entidad que está por encima de lo personal (...) se convierte, entonces, en una grandiosa voluntad avasalladora e intrusa, que le impone su personalidad propia tanto al mundo exterior como a sus elementos constitutivos” (Berlin, 2000: 131). Por otro, hallamos el “vitalismo místico” de Schelling: “Para él, la naturaleza era algo vivo, una especie de proceso de autodesarrollo espiritual. Él entendía que el mundo se iniciaba en un estado bruto de inconsciencia y que, gradualmente, ganaba consciencia de sí misma (...) La naturaleza se esforzaba por algo sin saber, en realidad, qué era aquello por lo que lo hacía. El hombre, a su vez, se esforzaba y tomaba conciencia de aquello por lo que se esforzaba. Al culminar su esfuerzo con éxito, el hombre elevaba a toda la naturaleza a un nivel de conciencia superior” (Berlin, 134-135).

Ejemplo de esta conjunción teórica en la práctica poética son sus versiones a *La tragedia de Empédocles*, a la par del breve poema titulado *Empédocles*, escrito en la llamada etapa de madurez (1798-1800). En él, la búsqueda de la vida en los elementos primigenios de la naturaleza es paralela a la toma de conciencia de la voluntad humana y del esfuerzo telúrico de la naturaleza. Ambas producen en el poeta, el grado de veneración del acto suicida y el reconocimiento del poder arrebatador de la Tierra. No es el uno o el otro, sino el uno y el otro, una simbiosis poética inapartable. La “doctrina romántica del arte” pervive en la medida del deseo de “expresar algo inmaterial” y de la necesidad del “uso de medios materiales para hacerlo”. O lo que es lo mismo, “algo del inconsciente” a través de “medios conscientes”. Es, por lo tanto, “una lucha agonizante”, sobre todo para los románticos alemanes, “pensadores con conciencia” (140).

Tú buscas la vida, la buscas y del fondo  
de la tierra brota y flamea un fuego divino,  
y tú, estremecido de deseos,  
te arrojas en la hoguera del Etna.

Así el orgullo de una reina derretía  
perlas en el vino; ¡no tiene importancia!  
Mas, ¿por qué, oh poeta, sacrificaste  
Tu riqueza en el cráter bullente?

¡Sin embargo te venero, víctima intrépida,  
como al poder de la Tierra que te arrebatara!  
Y si no fuese porque el amor me retiene  
al héroe seguiría en el abismo.

(Hölderlin, 1992, 71)

### **3.2.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *ESCRITO EN LA PUERTA AL SUR DE LA CIUDAD DE JUAN BAÑUELOS*: INFLUENCIAS, PRESENCIAS HIPOTEXTUALES DE LA POESÍA ROMÁNTICA DE FRIEDRICH HÖLDERLIN Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS EN EL POEMA COMO HIPERTEXTO**

Es sintomático, entonces, que Juan Bañuelos haya elegido un fragmento de la segunda versión de *La muerte de Empédocles* como epígrafe predecesor y contenedor de su primer libro: *Puertas del mundo*. En este paratexto hipotextual encontramos un detonante para la referencialidad de la tradición como articulación de la ruptura poética, el poeta como liberador de sí mismo y como restaurador de las causas empedoclianicas vía la “transcendencia textual” de su poema *Escrito en la puerta al sur de la ciudad* como hipertexto producido a partir de la co-presencia hölderliana. La versión de la Escena tercera del Acto primero de la segunda versión de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin, elegida por Bañuelos como el gran paratexto de *Puertas del mundo*, presenta algunas variaciones con respecto a la que hemos expuesto párrafos arriba; sin embargo, mantiene la triádica compulsión del eje prometeico de la libertad, el eje dionisiaco de la espiritualidad del arrebatamiento poético y la comprensión de su “equivoco poético” presentado como “un hermoso desafío de solipsismo manifiesto” y “la modificación que nos da la poesía en lugar de la idiotéz: «No hay objetos fuera de mí porque veo dentro de su vida, que es una

con la mía, y así *Soy lo que soy*, es decir, *También yo estaré presente donde quiera y cuando quiera estar presente*” (Bloom, 70-71). El paratexto es lo que Genette llama “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette, 11-12), acaso porque la cabalidad contractual entre el epígrafe paratextual y el poema como hipertexto presente mantienen la cifra, un “campo de relaciones” más allá del aquí y el ahora del discurso poético en turno.

¿Qué sería el cielo y qué sería el mar  
Y qué serían las islas y los astros, y todo lo que se halla  
Ante los ojos de los hombres, y qué sería también  
Esta música muerta de la lira, si yo no le diese el sonido  
Y el lenguaje y el alma? ¿Qué son  
Los dioses y su espíritu, si yo  
No los proclamo? Pues bien, decidme, ¿quién soy yo?

Hölderlin

(Bañuelos, 2000, 12)

Así, también, la declaración de fe en prosa poética con la que abre el libro —titulada *Sobre la tierra*— permite ver la importancia de una trama poética basada en la co-presencia y en el “indicio contractual” de la simultaneidad temporal en el espacio del poema, de ahí que observemos, para el caso que nos ocupa, la mística de Hölderlin, la pluralidad de Empédocles y la vocación del poeta y su tiempo, una conjugación notoriamente moderna pero paralela al ejercicio romántico hölderliano, como vía para la ejecución del “equivoco poético” bloomiano en “el nuevo poema”, ya que: “La poesía de hoy debe de estar orientada como una “violencia organizada” en contra del lenguaje poético y el cotidiano, que están al servicio de una clase en decadencia, la que hace que esos lenguajes sean retóricos y conservadores” (Bañuelos, 11).

Mas todo es cambio; al menor movimiento del ojo se altera el mundo. Por esto creo en la humanidad y en el mito, en la libertad y en la verdad. Dos hijas pródigas buscan a ésta: la filosofía y la poesía; por la razón se hace camino la filosofía, por la imagen la poesía. La una elige un sentido; la otra es superabundancia de sentidos (...) Por la filosofía se sabe, nos dicen; pero por la poesía se nace.

(...)

Persigo una simultaneidad de tiempos y épocas para lograr una total experiencia del mundo.

Mas no todo está cumplido. Las consecuencias estéticas y éticas nuestras, definitivas, nacerán de las necesidades de las luchas diarias. Víctima y cómplice del verdugo, lleno de humillación pero también de ira, avanzaré un día por donde el Odio no deforme los rasgos.

Poeta de mi tiempo, crónica no más de un mundo ávido de pan y de concordia, dejo aquí, pues, mi primer testimonio. (Bañuelos, 2000: 10-11)

A continuación, transcribimos el poema *Escrito en la puerta al sur de la ciudad*.

Escrito en la puerta al sur de la ciudad

*Y le vino el deseo de recordarlo  
con la vista*

Empédocles

I

Subir, bajar escaleras del horizonte;  
tenderse en un gran ojo  
y ver la noche amontonada entre los astros.  
De súbito, el mar a nuestros pies  
inundándonos.  
De pronto, el corazón retrasando su llegada.  
Páramo de hermosura,  
¿qué dijo el vuelo sin los pájaros

y qué el cielo, peinado de relámpagos?  
Húmedo de animal grité en la niebla.  
Nadie: la voz no devuelve nada.  
En la oscuridad, alguien obtuvo respuesta  
de un espejo.

## II

En el hueco de las horas  
ahí me duermo. Deletreo mi ser,  
y vuelve a abrir los párpados la calma.  
(¡Qué libertad el sueño!)  
Mientras añado magnitud al cielo,  
repito el que dejo en la puerta:  
—asno impaciente sobre el camino de la palabra,  
toca de nuevo la flauta;  
mientras una estrella rompe la noche  
dale duro, araña, a tu danza.  
Y repite, insiste, el que dejé en la entrada:  
—reposa tú, lagarto, con la cabeza tendida en la  
playa.  
¡Quítese los ojos de la luz,  
pero tú, tú, Dos de la mañana,  
desátame las manos,  
que está colgado mi cuerpo de mi alma!

(Bañuelos, 2000, 22-23)

Consideramos que la división del poema en dos partes refiere al “indicio contractual” con la obra de Hölderlin, que a su vez admite la co-presencia filosófica-poética de Empédocles, ambas, bajo un nudo hipotextual hallado en la tragedia del poeta alemán sobre la leyenda de la

muerte del filósofo griego. En *stricto sensu* con la traducción de las versiones de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin, la parte I del poema alude a la voz de Pausanias, el discípulo amado de Empédocles, a quien “tu semblante me inflama el espíritu”, amigo y confidente cuando “Era la voz del hombre que se había ufanado / más que cualquier mortal, porque la naturaleza / benigna le dio un exceso de ventura.” (Hölderlin, 21) o bien “¡Amigo, siento tan sólo el / declinar del día! / ¡Y para mí todo se hace oscuro, y frío!” (Hölderlin, 89).

La parte I inicia con una analogía entre la vista, el ojo, el cráter volcánico y la esfera estelar que dan cuenta de dos de las raíces empedoclianias, la tierra y el fuego: “Subir, bajar escaleras de horizonte; / tenderse en un gran ojo / y ver la noche amontonada entre los astros” en concordancia con el epígrafe atribuido a Empédocles que precede al poema: “Y le vino el deseo de recordarlo con la vista”, el cual, probablemente, apunta a la imagen de Pausanias abandonado por Empédocles “el terrible peregrino”, quien ha partido a su destino suicida al Etna, en la última escena del Acto segundo de la segunda versión de *La muerte de Empédocles*: “el único / destinado a recorrer con gloria la senda / que ningún otro pisará sin maldición”. La parte I prosigue con la confluencia de las otras raíces empedoclianias: el agua y el aire, todas presentadas —y presenciales— como un vértigo que cae sobre el sujeto poético: “De súbito, el mar a nuestros pies / inundándonos”, “¿qué dijo el vuelo sin los pájaros / y qué el cielo, peinado de relámpagos?”; además, se percibe una cobertura metafórica de la Amistad, una de las causas del movimiento cósmico del sistema filosófico-poético de Empédocles: “De pronto, el corazón retrasando su llegada. / Páramo de hermosura,”.

Ahí, frente al cosmos, está Pausanias, solo, tratando de comprenderlo en su totalidad a través de la ausencia del otro. Lo grita en la niebla: “Húmedo de animal grité en la niebla” y tras bambalinas de *ese* grito sólo está la grieta del espejo que anuncia al poeta moderno: “Nadie: la voz no devuelve nada. / En la oscuridad, alguien obtuvo su respuesta / de un espejo”. Allí, vemos, “cómo se encarna el carácter poético” (Bloom, 71), el descubrimiento por parte del poeta de “la dialéctica de la influencia”, ya que el poeta

descubre en primer lugar que la poesía es tanto exterior como interior en lo que le concierne y da inicio a un proceso que sólo terminará cuando ya no haya poesía en él, mucho después de tener el poder (o el deseo) de descubrirla de nuevo fuera de sí mismo (...) Pues el poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos

mediante la conciencia de *los otros*. El poema está *dentro* de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de *ser encontrado* por los poemas —los grandes poemas— que están *fuera* de él. (Bloom, 2009: 73)

La parte II puede leerse como la contravoz de la parte I. Un cabo de iluminación rodea el imperativo de una voz poética co-presencial de “*otros poetas*” —Empédocles y Hölderlin— en “el hueco de las horas” y el silabeo del ser de quien habla después del acto de compulsión iluminatorio: “En el hueco de las horas / ahí me duermo. Deletreo mi ser, / y vuelve a abrir los párpados la calma.” La “trascendencia textual” es esa libertad soñada que haya su hacer al “abrir los párpados” en el vuelco de la conciencia poética que parte de la nostalgia, uno de los dos “fenómenos obsesivos y bastante interesantes que estarán muy presentes tanto en el pensamiento como en la sensibilidad de los siglos XIX y XX” (Berlín, 142), y, en el caso que nos ocupa, la nostalgia del otro.

La nostalgia se funda en el hecho de que intentamos comprender lo infinito pero éste es inabarcable, razón por la que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción.

(...) Esta nostalgia es lo opuesto a lo que la Ilustración consideraba como su contribución fundamental. La Ilustración suponía (...) que había un modelo de vida perfecto y cerrado, una forma específica de vida y de arte, de sensibilidad y de pensamiento que era la correcta, la adecuada, que era verdadera y objetiva (Berlín, 143)

La nostalgia del otro que se ha quedado en la puerta, una imagen que bien puede estar vinculada “a la idea de casa, patria, mundo” (Cirilot, 376). Ese que ha sido dejado en la puerta ¿aguarda o resguarda, custodia o espera? Quizá se trata de la imagen poética del anhelo o “*Sehnsucht* infinito de los románticos (...) el intento de absorber el infinito dentro de nosotros, de hacernos uno con él, o de fundirnos en él” (Berlín, 143). La puerta al sur de la ciudad es una de esas *Puertas del mundo*, y la voz que en ella se escucha es la voz del *otro*, hipotexto del mundo, anhelo agónico de lo inabarcable e inalcanzable —porque “el cielo cuelga sobre nosotros” (Hölderlin, 119)— incluso con su “trascendencia textual” lograda: “Mientras añado magnitud al cielo, / repite el que dejo en la puerta: / —asno impaciente sobre el camino de la palabra, / toca de nuevo la flauta; / mientras una estrella rompe la noche / dale duro, araña, a tu danza”.

La parte II cierra con la segunda voz contenida en el poema: un *alter ego* de doble enunciación —Empédocles/Hölderlin— que incide e instruye quitar la veladura del espacio-tiempo del poema y la liberación del sueño del espíritu poético: “¡Quítese los ojos la luz, / pero tú, tú, Dos de la mañana, / dasátame las manos, / que está colgado mi cuerpo de mi alma”, probablemente una secuela hipertextual a la última línea de la tercera versión de *La muerte de Empédocles*: “Para que conjure el espíritu vivo” (ídem).

### **3.3 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE WILLIAM BLAKE, REPRESENTANTE DEL ROMANTICISMO INGLÉS, EN EL POEMA *VIENTO DE DIAMANTES***

#### **3.3.1 LA POESÍA DE WILLIAM BLAKE, EL GENIO POÉTICO Y LA SUBVERSIÓN DEL MUNDO**

Este apartado final del capítulo tiene como propósito, siguiendo el concepto de “transcendencia textual” de Genette, establecer el *clinamen* bloomiano como conciencia del poeta que *está* cayendo desde sí mismo, ya que: “Cuando esta conciencia de sí mismo adquiere un tono absoluto, *entonces* el poeta choca contra el suelo del Infierno o llega al fondo del abismo y, con su impacto, crea el Infierno” (Bloom, 69), percibido a partir de la poética contenida en el poemario *El matrimonio del Cielo y el Infierno* —de manera general— y en el cuarto poema del mismo, *Proverbios del infierno* —de manera particular—, del poeta romántico inglés William Blake (1757-1827) y del cual Juan Bañuelos elige un fragmento: “La Eternidad está enamorada de las obras del tiempo” —uno de los setenta proverbios ahí referidos— como hipotexto romántico epigráfico que precede el poema *Viento de diamantes*, dentro del poemario *Puertas del mundo* —del volumen colectivo *La espiga amotinada*, 1960— en cuanto hipertexto de una poética adánica-satánica de la caída, la soledad poética como conciencia de sí mismo frente al mundo y del oscuro peregrinar del poeta moderno y su palabra.

Individualismo y rebeldía son dos acepciones necesarias para la comprensión de la obra poética de Blake como programa de acción y como continuidad medular en la directriz de su arte, un acervo que hoy podríamos llamar multidisciplinar, tanto por su extensión gráfica y

pictórica como por la prevalencia visual de su poesía y en las percepciones rítmicas de sus grabados, pinturas y dibujos, un universo artístico cuya base discursiva no apela al triunfo de la estética ilustrada de la época sino a un radicalismo visionario, no en “sentido figurado”, más bien apoyado en “Su firme creencia en la tangibilidad de sus alucinaciones”, lo cual lo condujo a “asumir actitudes intransigentes y también a prestar un sentido didáctico a mucho de lo que escribiera y pintara” (Mañé, 1998). Individualismo y rebeldía son dos ejes de una prospectiva moderna, pero, en Blake, son ante todo, la esquina primaria del soñador que propugnaba más allá de sus sueños, ya que “Lo que él concebía pasaba a la palabra o al dibujo con la fuerza persuasiva de la revelación” (Mañé, 1998: 15).

Hay una demarcación de locura que ha acompañado a la figura de Blake, tal vez porque “Pocas veces una época tan rígidamente cartesiana y vanidosamente científicista como el llamado «Siglo de las Luces», dio al planeta una mente tan antagónica e intuitiva, centelleante y arbitraria, desahogada y profunda como la de este Poeta cuyo Arte escapa a cualquier crítica lógica y cuyo Saber a toda interpretación rectilínea” (Vázquez, 1998). Desde su infancia, este visionario argumentará la vivencia de hechos maravillosos —“testigo del funeral de un hada, cuyo cuerpo yacía sobre un pétalo de rosa”— y mentores extraordinarios —su contacto con el profeta Ezequiel, sus conversaciones con los espíritus (Voltaire y Milton, principalmente) y con los ángeles y arcángeles—, lo que le traerá la dura recriminación de su entorno puritano y convencional a “sus bíblicos devaneos juzgándolos mentiras imperdonables” (Vázquez, 23).

Así, “en un siglo preclaro que nada quiere saber de misticismo e imaginaciones trasnochadas, de visiones ultraterrenas o trascendentales intuiciones”, Blake construirá una obra poética cuya fractura e irreverencia marcada por la puesta al servicio de la genialidad, será patente desde sus primeros *Esbozos poéticos* (1783) con la celebración de la vuelta al mundo del origen poético elemental hasta sus *Proverbios del Infierno* (1794), porque “Todo lo que es posible creerse es imagen de la verdad” (Blake, 1998: 235). El recorrido, bien sea por la ternura o la severidad, permiten ver “las cotas de un lirismo que tan pronto invita a la meditación y al ensueño, como al desafío y a la lucha abierta” (Vázquez, 29).

A la primavera

Oh tú, la de rizos de rocío que miras

por las claras ventanas de la mañana, vuelve  
tus ojos de ángel a nuestra isla occidental  
que en estentóreo coro celebra tu llegada, ¡oh Primavera!

(...)

¡Oh, adórnala con tus dedos de hada; vierte  
tus besos suaves en su seno y coloca  
tu dorada corona sobre la cabeza desfalleciente  
cuyas modestas trenzas fueron tejidas para ti!

(Blake, 1998: 43)<sup>52</sup>

Este tono celebratorio por el retorno de la naturaleza como entidad mágico-religiosa contrasta —o quizás debemos decir se inserta— también dentro de sus *Esbozos poéticos*, con el que es el primer poema misterioso y de oscuridad gótica de Blake, “Hermosa Eleonor”, una especie de primicia temática de las visiones febriles y un anuncio de los giros admonitorios, la semántica oracular y el tono bíblico que habrá de sobrevenir en su obra posterior. Sostenido por un discurso narrativo a tres voces —la voz poética extradiegética, la doncella y el amado malhadado—, el poema presenta la figura de la doncella como imagen fantasmal, atrapada entre la fantasía y la realidad, la vida y la muerte, un relato poético del sueño de la muerte, la soledad de la locura y la seducción del dolor amoroso.

La campana dio la una sacudiendo la torre silenciosa.  
Las tumbas entregan sus muertos: la hermosa Eleonor  
ha pasado junto al portal del castillo y, deteniéndose, mira en  
torno.  
Un lamento sordido corrió por las siniestras bóvedas.  
Gritó fuerte y rodó por los peldaños.  
Sus mejillas pálidas dieron contra la piedra yerta. Nauseabundos  
olores

---

<sup>52</sup> La traducción al castellano que empleamos de los poemas de William Blake es de Pablo Mañé Garzón.

de muerte escapan como de un sepulcro  
y todo es silencio, exceptuando el suspiro de las bóvedas.

La muerte helada retira su mano y la mujer revive.  
Asombrada se encuentra de pie  
y, como fantasma, por estrechos corredores  
anda, sintiendo el frío de los muros en sus manos.

(...)

El malhadado se acerca gimiendo: «El mal hecho está;  
toma esto y envíalo por quien fuere.

Es mi vida. Envíalo a Eleonor.

¡Está muerto, pero clama tras de mí, sediento de sangre!»

(...)

«Mi señor era como una estrella en lo más alto de los cielos,  
arrastrada a la tierra mediante hechizos y maldades;  
mi señor era como los ojos del día al abrirse,  
cuando los vientos del oeste se deslizan suavemente por las  
flores»

(...)

Ella se dejó caer con miembros yertos, rígida como una piedra.

Tomando la ensangrentada cabeza entre sus manos

besó los pálidos. no tenía lágrimas que derramar.

La llevó a su seno y lanzó su último gemido.

(Blake, 1998, 46-48)

Los ejemplos poéticos arriba citados dan cuenta cómo en este eje creativo, Blake, establece su filiación romántica plena a través de dos aspectos típicos del Romanticismo: “el primitivismo y

la excentricidad o dandismo” (Berlin, 39). El primero, cuya aparición en la poesía inglesa data a principios del siglo XVIII, “celebra al hombre en estado de naturaleza, la vida simple y los patrones irregulares de acción espontánea por oposición a la sofisticación corrompida y al verso alejandrino que resultan de una sociedad altamente desarrollada” (Ibíd., de ahí la intuición blakeana que reconoce y se reconoce en el estío, con una pertenencia y gozo no exentos de su tono misterioso: “Bajo nuestras más espesas sombras muchas veces hemos escuchado / tu voz, cuando el mediodía, en su carro febril, / cabalgaba por las profundidades celestiales; junto a nuestras primaveras” (Blake, 43). La segunda, marca el paso de “lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y lo sobrenatural” (Berlin, 37) a través de la sensación poética de lo impalpable, lo indecible, lo imponderable, y que sólo puede cantarse en la muerte, el suicidio, la violencia, el caos, “el terror anónimo”, “la oscuridad y sus poderes”, lo irracional en sí: “Como demonio en una nube, / con aullante dolor, / siguiendo la noche acudo / y con la noche marcharé” (Blake, 52).

### **3.3.2 EL SENTIDO DE GENIO EN WILLIAM BLAKE Y SU POÉTICA VISIONARIA COMO *CLINAMEN* ANTE LA RAZÓN Y LA RELIGIÓN INSTITUCIONALIZADA EN *EL MATRIMONIO DEL CIELO Y EL INFIERNO***

Harold Bloom, al referirse a la definición de “genio”, traslada, por una parte, aquella que proviene del gnosticismo, en el sentido que “es un conocimiento que libera la mente creativa de la teología, del pensamiento histórico, y de cualquier divinidad completamente distinta de lo que es más imaginativo en el yo” (Bloom, 2002). Por otra, se basa en “las *sefirot* cabalísticas”, entendidas como “los nombres de Dios mientras trabaja en la creación”, y las denomina, para efectos de su reflexión literaria como “metáforas de tal magnitud que se convierten en poemas en sí mismas, e incluso en poetas” (Bloom, 2002: 19), de tal manera que las “*sefirot* pueden ser consideradas iluminaciones, textos o fases de la creatividad”.<sup>53</sup> Para Bloom, la verificación del “genio literario” consiste en “el descubrimiento de lo extraordinario”, y, específicamente, “el hallazgo de lo extraordinario en un libro”, ya que: “El genio en su expresión escrita es el mejor camino para alcanzar la sabiduría” (Bloom, 34). Hay, por lo tanto, en lo extraordinario, en el genio, una impronta, una liberación y una conversión magna en la creatividad, una triple

---

<sup>53</sup> Cf. BLOOM, Harold. *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, (2002).

fortaleza de la imaginación por la cual se puede absorber la influencia —el hipotexto—, “Esa ansiedad, ese modo de la melancolía”, cuyo movimiento lleva al poeta fuerte —como Blake— al “acto de corrección creativa”, el malentendido, el *clinamen*, el hipertexto.

En el fragmento de una carta de William Blake fechada el 12 de abril de 1827 —cuatro meses antes de su muerte— se lee:

*He estado muy cerca de las puertas de la muerte y he regresado muy débil, un viejo enfermizo y tambaleante, pero no de espíritu y de vida no el Hombre de Verdad la Imaginación que vive para siempre. En eso soy cada vez más fuerte mientras que este tonto cuerpo decae* (Blake citado por Bloom, 810)

Bloom sostiene que “El Hombre de Verdad la Imaginación” refiere “a la conciencia que uno adquiere con la madurez, ya sea como artista o como apreciador del arte”, y, considera, que el poeta inglés le asigna a éste la “inmortalidad” en el sentido cabalístico de ascensión y conversión angelical —como el profeta Enoc— y, gnóstico, en cuanto a la resurrección antes de morir —para los antiguos gnósticos, Jesús “primero resucitó y después murió”.<sup>54</sup> Esa conciencia va aparejada por una “rabiosa originalidad”, un componente a la que Bloom llama crucial, canónica, que reconoce y se ha reconciliado con sus precursores. Y esto acontece porque en ella ocurre un pacto, un “indicio contractual” en “la invención de lo humano”, esa senda hipertextual por la que transita el genio de la poesía de Blake.

Podemos decir que “son tres las proposiciones que, si hemos de hacer una reducción extrema, constituyen, por así decirlo, las bases sobre las que se ha apoyado la tradición occidental en su totalidad” (Berlin, 43) y las resumimos de la siguiente manera:

El primero, que toda pregunta de carácter genuino puede responderse, y que si no se puede, no es en realidad una pregunta. Es posible que no sepamos cuál sea su respuesta, pero siempre alguien la sabrá (...) La segunda proposición es que todas estas respuestas son cognoscibles y pueden descubrirse por medios que se pueden aprender y enseñar a otros; que hay técnicas por las que se pueden aprender y enseñar los modos en descubrir en qué consiste el mundo, el lugar que ocupamos en él, cuál

---

<sup>54</sup> Op. Cit. P. 810.

es nuestra relación con los otros hombres, con las cosas, cuáles son los verdaderos valores, y la respuesta a toda otra pregunta seria, es decir, a toda pregunta que tenga solución (...) La tercera proposición es que todas las respuestas deben ser compatibles entre sí, ya que, si no lo son, se generará el caos (...) Una proposición verdadera no puede contradecirse con otra; se trata de una verdad lógica (Berlin, 43-44)

Frente a este triple rasero de la razón imperante en pleno siglo XVIII se desarrolla la obra de William Blake. A decir suyo, “la poesía más sublime es una alegoría que se dirige a la visión espiritual, permaneciendo totalmente oculta al entendimiento”.<sup>55</sup> He aquí “la divina matriz en que se gestará el Hombre Nuevo”. Esa “visión espiritual” es la Imaginación, el gran portal de los sentidos, “la única puerta abierta al Edén” por la que la mente humana puede liberarse de “sus arcaicas ligaduras, de sus ficciones y artificios —por muy lógicos y argumentados que aparezcan— para acceder a la otra Realidad” (Vázquez, 37). En esa búsqueda del despertar del intelecto, Blake se aparta de “las mezquinas interpretaciones de cualquier Iglesia, de las cortapisas impuestas por la Jerarquía en todo tiempo y lugar”. La visión que tiene del cristianismo es “el espíritu de la Ley” que encuentra en aquellos profetas bíblicos con quienes dice hablar. Es la vocación del iniciado, el lenguaje del vidente que “habla en otra lengua, en una lengua naturalmente sibilina, ciertamente insondable, pretendidamente ambigua, compleja y arcana” (39).

Estamos, entonces, ante “una poesía de la experiencia de la visión” (Elizondo, 2). En ella, hay una persistencia en la expresión de “un sentimiento trágico del mundo estrechamente ligado al mito órfico del descenso a los infiernos como origen de la visión poética y no es difícil constatar la incidencia, en el poeta trágico, de esa traslación vertical cuyos polos son las más altas cimas” (Elizondo, 2). Esa visión obsesiona a Blake, es la historia personal de su palabra, de su lenguaje traslativo de la realidad poética, de la imaginación construida en cada estación de la obsesión de un mundo extraordinario, tan oscuro, profundo e inasible “que no podemos alcanzar y que frustra nuestros más caros deseos” (Berlin, 145).

*El matrimonio del Cielo y el Infierno* fue escrito en 1790. En él, un abanico hipotextual permite ver las referencialidades de William Blake, que van de las fuentes bíblicas

---

<sup>55</sup> Blake citado por Vázquez Alonso, 1998, p. 36

veterotestamentarias de carácter sapiencial (Proverbios), la poesía de John Milton (1608-1674), las visiones del teólogo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) y las ideas ocultistas y místicas de Paracelso y Boehme, que a su vez indica su interés por el gnosticismo, la alquimia y la cábala. En este estricto sentido, en un primer plano, el poema “constituye ante todo una sátira de la sabiduría bíblica y de las visiones de Swedenborg en particular” (Muñoz, 2010). Sin embargo, en un segundo plano, observamos una profunda carga profética que lo lleva a una *reforma* del mensaje profético, sostenida con vehemencia y calidad por su genio poético.<sup>56</sup>

La construcción de esta “transcendencia textual” la hallamos desde el inicio. En el segundo verso del primer poema titulado “Discusión” se lee: “hambrientas nubes pesan sobre las profundidades” (231), y, antes del cierre de la misma vincula en un plano dialógico a la alquimia y Empédocles como factores para la “progresión”, es decir, la imaginación: “Sin contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión; Razón y Energía; Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana” (232).

En el segundo poema titulado “La voz del demonio”, Blake combina su crítica ácida a la razón occidental y sus principios contenedores con la transformación de los valores judeo-cristianos: “Quienes contienen al deseo, lo hacen porque el suyo es lo bastante débil como para ser contenido. Así, quien contiene, o la razón, usurpan su lugar y gobiernan a los que se resisten (...) La historia de esto consta en El Paraíso Perdido. El que gobierna, o la Razón, es llamado Mesías” (232). La alusión al poema emblemático de Milton le permite un cierre marcado por el *clinamen*, a partir de éste como poeta fuerte y de su contractualidad trascendida en *El matrimonio del Cielo y el Infierno*: “La razón por la cual Milton escribió maniatado al referirse a los Ángeles y a Dios y libremente al tratar de los Demonios y del Infierno radica en que era un verdadero Poeta y del partido de los Demonios, sin saberlo” (233).

Por último, nos detenemos en dos momentos del tercero y cuarto poemas, titulados, respectivamente, “Una fantasía memorable” y “Proverbios del Infierno”. En ellos se cifra la clave de la elección paratextual de Juan Bañuelos para su poema *Viento de diamantes*. “Blake rechaza con vehemencia los consejos salomónicos de abrazar la prudencia (...) Más que una

---

<sup>56</sup> Con respecto a Swedenborg, el místico que sostenía conversaciones con ángeles tanto en la tierra como en el cielo, se ha señalado que Blake: “En este poema lo ataca por su prosa inflada, su convencionalismo y su escasa imaginación” (Blake, 1998, 229, nota del traductor). Contrario a la “solemnidad swedenborgiana”, Blake enaltece al demonio: “la exaltación del demonio en Blake dimana de una intensa y radical reinterpretación de la fe cristiana” (Muñoz, 139). Así, Blake escribe: “Y resulta que Swedenborg es el ángel que sentado está en la tumba y que sus escritos son ropaje de lino doblado” (Blake, 231).

virtud, la prudencia dimana de una impotencia pasional, de una disfunción emocional”.<sup>57</sup> En “Una fantasía memorable”, el sujeto poético se desplaza en un espacio-tiempo identificado de manera convencional por la locura y la herejía. En él, el sujeto poético tiene la visión de su trascendencia como poeta: “Mientras caminaba yo por los fuegos del Infierno arrobado por los entretenimientos del Genio, que son para los Ángeles tormento y locura, coleccioné algunos de sus Proverbios (...) Al llegar a mi casa, sobre el abismo de los cinco sentidos donde una escarpa del lado plano desaprueba el mundo de hoy, vi a un poderoso Demonio envuelto en negras nubes que se cernía sobre los bordes de la roca” (233). Inmediatamente, el sujeto poético le hace una pregunta al poeta, cuya interrogante encierra el altísimo valor romántico de la libre voluntad: “¿Cómo puedes saber que cada Pájaro que recorre su aéreo camino es un inmenso mundo deleitoso si estás encerrado en tus cinco sentidos?” (234).

A manera de epigramas sapienciales —setenta en total— que constituyen una gama de hipertextos poéticos que tienen como alusión al libro de Proverbios del Antiguo Testamento, atribuido a Salomón, Blake construye sus “Proverbios del Infierno” bajo la preceptiva del aforismo, el cual “es una forma hiperbólica que sirve para expresar favorablemente el significado como acción, no como mero objeto de contemplación, al mismo tiempo que constituye una relación microcósmica con la vida” (Birenbaum citado por Muñoz, 146). Nos permitimos extraer algunos cuya contundencia evidencia la ruta hipertextual del *clinamen*, entre ellos, el elegido por Bañuelos como hipotexto.

La senda del exceso lleva al palacio de la sabiduría.

(...)

Quien desea y no actúa engendra la plaga.

(...)

La eternidad está enamorada de las creaciones del tiempo.

(...)

Las horas de la locura el reloj las mide; pero ningún reloj puede medir las de la sabiduría.

(...)

Lo que hoy está probado, en su momento era sólo algo imaginado.

---

<sup>57</sup> Cf. MUÑOZ, Adrián. “Blake y el sentido infernal de la Biblia” (2010).

(...)

Un pensamiento llena la inmensidad.

(...)

Todo lo que es posible creerse es imagen de la verdad.

(...)

El perfeccionamiento traza caminos rectos; pero los torcidos y sin perfeccionar son los caminos del genio.

(Blake, 1998, 234-235)

### **3.3.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *VIENTO DE DIAMANTES* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PRESENCIAS HIPOTEXTUALES DE LA POESÍA ROMÁNTICA DE WILLIAM BLAKE Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS EN EL POEMA COMO HIPERTEXTO**

“Los poetas, cuando han crecido hasta hacerse fuertes, no leen la poesía de X, pues los poetas verdaderamente fuertes sólo pueden leerse a sí mismos” (Bloom, 67). Es significativo como Juan Bañuelos, desde su primer libro, despliega dos factores esenciales para su poética: el reconocimiento de voces medulares en la tradición de la poesía de Occidente y la construcción de un imaginario poético que alcanza la “conciencia de sí mismo” y el “tono absoluto” en dicha empresa. Para ello, como hemos visto en ejemplos anteriores en este capítulo, acude a la vertiente nominal del epígrafe como paratexto de su evidencia contractual, pero, a la vez, como artefacto provocador y dislocador, una respuesta escritural coincidente con la pregunta y respuesta de Bloom: “¿Por qué escriben poemas los hombres? Para reunir todo cuanto queda y no para santificar ni proponer” (Bloom, 70). Desde esta perspectiva, Bañuelos traza en *Viento de Diamantes* —a partir de hipotextos blakeanos con sus remembranzas veterotestamentarias y con una disposición estrófica larga que asemeja la imagen de una caída serpenteante y convulsa, a la par de una óptica proverbial, sobre todo, en el cierre de las mismas— el hipertexto de una poética adánica-satánica de la caída, la soledad poética como conciencia de sí mismo frente al mundo y del oscuro peregrinar del poeta moderno y su palabra. Una poética del “*estoy cayendo desde mí mismo*” (Bloom, 69), cuya pulsión perfila la continua lucha por levantarse “para seguir siendo mar”. He aquí la transcripción del poema.

Viento de diamantes

*La Eternidad está enamorada  
de las obras del tiempo.*

W. Blake

Lo mismo que Adán sumergido hasta la alondra del  
silencio,  
sucio de humana noche en que he caído, rompo  
todos los pronombres  
para tenderme en el día óseo de la plenitud.  
Acudo ebrio de musgo y tulipanes hasta las criptas  
de las piedras  
o de los ríos secos, donde muerden al silencio  
cárabos crepusculares  
y en donde un hombre solitario se hinca.

Pisando soledad entro en el día, porque es dable a  
las criaturas  
ver su hora crecer para hallar luego algo de los  
mortales  
en un grano de arena. Mas también bajo las gradas  
seculares y  
diviso el humo de las chozas de los hombres,  
veo los caminos cotidianos, las nubes que anuncian  
el otoño  
y a la mujer grávida de su fruto sentada en su  
hamaca  
viendo pasar las horas.

Y me muevo con las hierbas,

y con el menor movimiento del caballo, y  
siento que dentro de mí corro  
como ese río que estoy viendo que avanza.  
¡Y miro alejarse la carreta del último cosechador!

E igual que una palabra lanzada a la mitad del mar  
caigo en el seno del prodigio. Y como el minero  
que se cubre  
con las manos la faz cuando de pronto, ciego,  
reencuentra la luz,  
así la dulzura levanta su toga y me envuelve  
temerosa.

¡Ay el hombre soy y no lo había advertido!  
el amparado por los dioses de la iniquidad,  
el que frecuenta  
y ronda tanto rencor taimado del polvo con su  
cauda de crines blancas.

¡El hombre soy, mas no me basta!  
porque el sol tiene su trigo en llamas y el mar  
tiene los ojos tocados por la gracia.

El hombre soy  
pero cosa nacida con la aurora, con ella muere,  
y toda criatura que engendra la noche  
con ella se aleja porque oscuro es su linaje.

Todo pasa.

Y como el agua y el sol, también todo queda. Un  
silencio  
que se sienta a esperar el primer ruido. Nuestra  
imagen  
que se pierde y se encuentra como el humo que

no es más que el eco del fuego.  
No otra cosa que la espuma negra  
que va haciendo el arado sobre la tierra.  
Y lejos de la memoria del viento que dejaron las  
épocas,  
un olor de centeno y anís hace volver los pájaros.

Y porque el horizonte no es más que una hoja larga  
de perfil,  
dejo que mudas tribus de peces muerdan los  
guijarros,  
dejo que brille el hocico del jabalí en la noche  
y que bajo el zumbido de las abejas  
los bueyes trillen las mies.  
¡Ay reivindicación bañada en el ojo inocente!  
¡Oh exultación del mar sostenida en el resplandor!  
¿De qué remoto sueño hemos caído? ¿Por qué somos  
una rueda que grita enloquecida? ¡Ah! Triste es  
nuestro paso, en verdad.  
¡No más que olas somos! Nos levantamos  
brevemente  
para seguir siendo mar.

(Bañuelos, 2000: 37-39)

Si atendemos el principio del poema como una apertura temática donde la voz poética cuenta y canta el vértigo de *su* caída, aparejada a una sensación de la mudez por el impacto y con el cual “crea el Infierno” (Bloom, 69), hallamos, entonces, en la estrofa de su percepción como sujeto solitario, el anuncio de la fuerza climática que sobrevendrá a lo largo del poema como resistencia y re-construcción de la palabra reunida en ese conocimiento del “*estoy cayendo*” y en ese reconocimiento en “El Hombre de Verdad la Imaginación” y, con ello, su “*reforma* del

mensaje profético” (Muñoz, 137) precedido y escindido de Blake, quien había escrito: “Ha llegado el dominio de Edom, la hora del retorno de Adán al paraíso. Ver Isaías XXXIV y Capítulo XXXV” (Blake, 231-232) a manera de re-inscripción bíblica infernal, el regreso poético del desterrado. Así, Bañuelos establece desde el silencio y la suciedad de la Caída su ruptura escritural y su tendido en pos de la totalidad: “Lo mismo que Adán sumergido hasta la alondra del / silencio, / sucio de humana noche en que he caído, rompo / todos los pronombres / para tenderme en el día óseo de la plenitud.”

Consciente de la soledad que “pisa”, después de esta convulsión genésica, la voz poética enfrenta al mundo desde su infierno. Con el paso del día se adentra, como si fuese su primera vez, en “los caminos cotidianos”, las acciones del tiempo, sus impregnaciones, de las cuales está enamorada la Eternidad, su Eternidad de “Genio Poético”: “Los antiguos poetas animaban todos los objetos sensibles con dioses o genios. Les prestaban nombres de bosques, ríos, montañas, lagos, ciudades, naciones y de todo lo que sus dilatados y numerosos sentidos podían percibir (...) Hasta que se formó un sistema del cual algunos se aprovecharon para esclavizar al vulgo pretendiendo comprender o abstraer las divinidades mentales de sus objetos (...) Así los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano” (Blake, 236-237). Así, Bañuelos pone en juego la estrategia poética de Blake de limpiar “las puertas de la percepción” para que aparezca todo como en realidad es: infinito. “Pisando soledad entro en el día, porque es dable a / las criaturas / ver su hora crecer para hallar luego algo de los / mortales / en un grano de arena.” (Bañuelos, 37) Porque el universo fluye en el poeta en un instante y es una sensación vital doble —siente y ve—, la “visión espiritual” promulgada por Blake trasciende al aquí y ahora del poema: “y / siento que dentro de mí corro / como ese río que estoy viendo que avanza” (Bañuelos, 38).

Sobreviene, ahora, un tono amonestante y un pasaje revelatorio cuya secuencia inicia con la palabra, continúa con el prodigio y el reencuentro de la luz, para llegar a la advertencia de su condición humana. Estamos ante la consolidación del profeta-poeta cuyos ojos tocan la gracia, en él se manifiestan “la visión y el verbo divinos” (Muñoz, 138), pero, también, el polvo del origen y la iniquidad de los dioses. En todo ello habita el “*estamos* cayendo” (Bloom, 68), una actitud heroica y combativa hacia el viejo orden, “la fuerza maldita del poeta” (Bloom, 69), una declaración poética que recuerda al Satán de Milton: “No conocemos tiempo alguno en que no fuéramos como ahora” (Milton citado por Bloom, 68). Si todo principia con la palabra,

con ella prosigue, retorna y trasciende, ígnea o acuática, auroral o nocturna, una caída que en sí misma anuncia el apartamiento de lo oscuro, caer para renacer, ya que “Así desvaneceré las superficies aparentes y desplegaré lo infinito que estaba oculto” (Blake, 238): “E igual que una palabra lanzada a la mitad del mar / caigo en el seno del prodigio. Y como el minero / que se cubre / con las manos la faz cuando de pronto, ciego, / reencuentra la luz, / así la dulzura levanta su toga y me envuelve temerosa. / ¡Ay el hombre soy y no lo había advertido! / el amparado por los dioses tutelares de la iniquidad, / el que frecuenta / y ronda tanto rencor taimado del polvo con su / cauda de crines blancas. / ¡El hombre soy, mas no me basta! / porque el sol tiene su trigo en llamas y el mar / tiene los ojos tocados por la gracia” (38).

Estamos, pues, ante la puesta en marcha del *clinamen* con el cual Juan Bañuelos asume, por una parte, el paso de la tradición poética, y, por otra, el eco de la misma, proyectada en la originalidad de la fuerza hipertextual del poema: “Todo pasa. / Y como el agua y el sol, también todo queda.” (38) A la par, hallamos, lo que Steiner llama un “ruido de fondo”, esa “materia oscura” de Schelling, quizá porque existe en nosotros una condición de “entristecidos”: “En esta idea está, casi indudablemente, el «ruido de fondo» de lo bíblico, de las relaciones causales entre la adquisición ilícita del conocimiento, de la discriminación analítica, y la expulsión de la especie humana de una felicidad inocente” (Steiner, 2007: 11-12). Por eso, el silencio aguarda la palabra, lo que queda de “el primer ruido”, bien sea “el eco del fuego” o “la espuma negra”, para que vía la “visión espiritual”, el poeta tome su distancia creativa “lejos de la memoria del viento que dejaron las épocas” y se afínque en una suerte de “Segundo Nacimiento”, ya que “El poema está *dentro* de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de ser *encontrado* por los poemas —los grandes poemas— que están *fuera* de él” (Bloom, 73): “Un / silencio / que se sienta a esperar el primer ruido. Nuestra / imagen / que se pierde y se encuentra como el humo que / no es más que el eco del fuego. / No otra cosa que la espuma negra / que va haciendo el arado sobre la tierra. / Y lejos de la memoria del viento que dejaron las épocas” (38-39).

El poeta es inseparable de su pensamiento, en el sentido de que dicha separación sólo es asignable —como sugerencia gnóstica— a Dios, quien “puede separarse de su propio pensamiento en una pausa esencial para el acto de la creación” (Steiner, 14). El poeta, al ser “encontrado” por los grandes poemas y, por ende, por los poetas fuertes, debe desplegar para sí dos estados revelados por Blake: el Límite de la Contracción —Adán— y el Límite de la

Opacidad —Satán. En ambos —aventurándonos a un diálogo entre Bloom y Steiner— diríamos que “El latido del pensamiento parece múltiple y dispuesto en muchos estratos” (Steiner, 21), algunos de ellos pueden ser referidos por artistas visionarios que suelen sumergirse “en estos profundos y turbulentos remolinos” (23). Son poseedores de la intensidad del lenguaje, en él se realizan, porque provienen de “un poema cíclico abandonado” y porque han descubierto “la dialéctica de la influencia” (Bloom, 73) trascendida “Sólo al precio de una concentración adiestrada y disciplinada y absteniéndose de toda distracción” (Steiner, 23). Acontece, así, la “corrección creativa”, el *clinamen*: “La historia de la influencia poética fructífera, es decir, la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y una caricatura de salvarse a uno mismo, de distorsión, de revisionismo perverso y deliberado sin el que la poesía moderna como tal no existiría” (Bloom, 78). Desde esta panorámica, *Viento de diamantes* constituye un ajuste de cuentas con esta tradición, una pulsión atravesada por el requerimiento poético del renacer y una brega por encontrar su sitio como poeta moderno: “Y porque el horizonte no es más que una hoja larga / de perfil, / dejo que mudas tribus de peces muerdan los / guijarros, / dejo que brille el hocico del jabalí en la noche / y que bajo el zumbido de las abejas / los bueyes trillen las mies (...) ¿De qué remoto sueño hemos caído? ¿Por qué somos / una rueda que grita enloquecida? ¡Ah! Triste es / nuestro paso, en verdad. / ¡No más que olas somos! Nos levantamos / brevemente... / para seguir siendo mar” (39).

# CAPÍTULO 4

## HIPERTEXTUALIDADES MODERNAS EN CUATRO POEMAS DE JUAN BAÑUELOS: *DÍA DE MUERTOS*, *LECCIÓN DEL OSCURO*, *PALIMPSESTO* Y *CLAMOR Y TEMBLOR*

### 4.1 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE ELISEO DIEGO EN EL POEMA *DÍA DE MUERTOS*

#### 4.1.1 LA POESÍA MODERNA Y EL POETA MODERNO COMO ACTITUD FRENTE A LA RAZÓN OCCIDENTAL Y LOS PRINCIPIOS HEREDADOS DEL ROMANTICISMO, SU REVISIÓN Y CONSECUENCIA DEL YO/VACÍO

Este apartado tiene como propósito, a partir del concepto de “transcendencia textual” de Genette, en su carácter de “intervención” e “invención”, y de la *Apophrades* —o “retorno de los muertos”, sexta pauta revisionaria de Harold Bloom— teorizada como “el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor” (Bloom, 65) construimos su relación con los principios intelectuales sobre la “poesía moderna” y el perfil del “poeta moderno” (Paz, 1987, Serrano, 2011) que sentaron las bases de una vocación autónoma de la escritura poética con respecto a los valores imperantes de la razón occidental y a los heredados por el Romanticismo, el advenimiento de una distancia entre el poeta y el poema y la estimación de la “tradición de la ruptura” como continuidad operativa de la poesía a partir de entonces y que, en su hacer anticanónico ha desarrollado un neo-canon bien del adentro, de la experiencia o del lenguaje como sujeto y resguardo del poema. Así, establecemos cómo los aspectos del lenguaje poético de Eliseo Diego, a manera de hipotextos, encuentran su co-presencia en el poema *Día de muertos* —del libro *Espejo humeante*, 1969— de Juan Bañuelos en cuanto poética del poeta insomne, situado en el centro del paso del cosmos, desde el cual nombra los lugares y conjura “los astros y la naturaleza, los instantes y el infinito” con esa “solitaria condición del artista”, una voluntad que en su vuelta y retorno de sí auspicia uno de los actos de fe del poeta

moderno: “un entendimiento más amplio de su propia vida y, en consecuencia, una manera distinta de entender la poesía” (Serrano, 2011: 20).

La fragmentación ha sido, probablemente, el eje de las sociedades posmodernas. Sociedades conmocionadas por “la era del consumo masificado” y sobre las cuales se ha tendido una red desde la que, gradualmente, se ha lanzado el individuo hacia el vacío con la alternativa de “la búsqueda de la propia identidad, y no ya de la universalidad que motiva las acciones sociales e individuales” (Lipovetsky, 2002).

La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asemeja ya a un progreso ineluctable. La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución. (Lipovetsky, 2002: 9)

La pandemia de la Covid-19 ha permitido a estas sociedades —entre otros aspectos en los que habrá que detenerse a analizar en una posterior “sobrevivencia del conocimiento”— un replanteamiento teórico *in situ*, al que también podemos llamar “recientísimo”, de vario alcance. Así, para Pineda, “el Coronavirus ha dejado de ser un problema de salud, para transformarse en un fenómeno político, social, económico, y lo que es peor, bélico-bacteriológico” (Pineda, 2020). Por su parte, Baricco habla de la “sociedad de la superficie”, la imposibilidad de volver a lo tangible: “Nada de lo que está ocurriendo habría sido posible antes de la revolución digital. Esta es la primera gran epidemia de la época del **Game** (...) No podríamos cerrar un país de la manera en que lo estamos haciendo sin los instrumentos digitales de que disponemos” (Baricco, 2020). En otro orden, Žižek incorpora el intertexto cinematográfico —la escena final de la película *Kill Bill 2* de Quentin Tarantino donde la protagonista, Beatrix, “inhabilita al malvado Bill con la “Técnica del corazón explosivo de cinco puntos en la palma”, la más letal de las técnicas de las artes marciales— como una metáfora de un “virus ideológico”, “el Coronavirus es un golpe a lo Kill Bill al sistema capitalista” (Žižek, 2020). Giorgio Agamben despliega el aparato conceptual de la “nuda vida”

o “vida desnuda”: “nuestra sociedad ya no cree en nada más que en la nuda vida (...) La nuda vida —y el miedo a perderla— no es algo que una a los hombres, sino que los ciega y los separa. Los demás seres humanos, como en la peste descrita por Manzoni, se ven ahora sólo como posibles untadores que hay que evitar a toda costa y de los que hay que guardar una distancia de al menos un metro (...) Una sociedad que vive en un estado de emergencia perpetua no puede ser una sociedad libre” (Agamben, 2020). Por último, Alain Touraine plantea que vivimos en un mundo sin actores, una sociedad del silencio desde ningún lugar: “lo que ocurre es todo lo contrario de una guerra, con una máquina biológica de un lado y, del otro, personas y grupos sin ideas, sin dirección, sin programa, sin estrategia, sin lenguaje. Es el silencio” (Touraine, 2020).

Podemos decir que estos recientísimos aparatos conceptuales de la pandemia mantienen un marco de similitud con los principios inaugurales de la “poesía moderna”. Ambos son construcciones de la “realidad visible” y tentativas para su prospectiva, para su reinención. En medio de ellas está el cuerpo, “sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal” (Paz, 1987: 147). En ambas también hallamos un yo que “se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor (...) la modernidad se niega y se afirma” (Paz, 147). En ambas ocurre algo medular: una negación y una ruptura. Un eje que se volverá cíclico y re-inaugural en el desarrollo de la “poesía moderna” y el “poeta moderno”: “la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura” (Ibíd.) Una tradición que tendrá como cumbre el Yo/Vacío. En él cabe la nada, las huellas, la ausencia y la trascendencia. Este conjunto produce un asidero que nos lleva a las características del “poeta moderno”: “la defensa de una “impersonalidad” dentro del poema (Octavio Paz diría “la vida íntima es la vida íntima”) y, por otra, en la autonomía del poema con respecto a su propia vida” (Serrano, 2011: 15). En este sentido, la “impersonalidad” conlleva una doble defensa: “protege a sus poemas pues el hecho de que éstos no se asuman como representaciones personales les da más autoridad y (...) protege al yo del poeta, a quien gracias a esta autonomía del poema se lo hace menos vulnerable” (Ibíd.)

El creador sabe que todo fue nada antes de ser lo que es, lo sabe, porque también sabe que todo lo volverá a ser.

Porque lo sabe traza huellas, a veces sendas, pero las traza, no las aferra.

La creación es esa fe en nada, en un vacío o una ausencia, una fe que crea lo que cree, que cree para crear, que creando se trasciende más allá de lo que cree.

Ausencia de lo que nunca fue o lo ya sido, pero no mera ausencia, presencia y revés de esa ausencia (Mujica, 2002: 13-14)

Esa “Ausencia de lo que nunca fue” es, a la vez, una “posibilidad” que “mantuvo intacto su tiempo mientras nos íbamos con otro tiempo a otra distancia” (Milán, 2006). Acaso todos los tiempos y todos los espacios y ninguno, todos al borde y a la deriva, pero, todos posibles de ser abordados por el “poeta moderno”, de ser co-presencia, porque “Esto es lo moderno: todos los caminos” (Milán, 2006: 8). Dos poéticas representan esta tentativa de atrapar el borde y la deriva en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, Rimbaud y Mallarmé. En la poesía de Rimbaud “*La alquimia del verbo* es un método poético para cambiar la naturaleza humana”, mientras que “En el otro extremo, pero empeñado en la misma aventura y como otro ejemplo de la común tentativa, Mallarmé busca ese momento de convergencia de todos los momentos en el que pueda desplegarse un acto puro: el poema” (Paz, 159).

A medida en que avanzaba el siglo XIX aprendimos a escribir con frases breves. Mientras nos aproximábamos al final del siglo la frase breve reinó en un ámbito espaciado; *Una temporada en el infierno*, *Un golpe de dados*. En este último poema queda el registro puntual, doloroso, de una caída no al centro sino al sin centro: el canto cae al fondo del zenzontle. Mallarmé-zenzontle inventó el poema-dilema. Dilema, no acertijo. (Milán, 2006: 8)

En su prólogo a *Cartas sobre la poesía* de Stéphane Mallarmé, Rodolfo Alonso destaca una doble convergencia en el conjunto que reúne la correspondencia privada del poeta en materia de poesía: por un lado, “sus originalísimas y peculiares concepciones sobre la poesía” y, por otro, “los entresijos más recónditos del hondo drama existencial que (tal vez para asombro de algunos) ello implicaba” (Alonso, 2010). Esa doble convergencia es, acaso, lo que Paz ha llamado “los dos extremos de la experiencia poética y humana: la soledad y la comunión” (Paz, 1990), representadas en las cartas de Mallarmé a sus interlocutores y pares de la época tanto como “confesiones espontáneas” y, también, como “tensión espiritual”, que nos revelan que

“es posible tomar contacto con una experiencia de fondo de la gran poesía”, esa búsqueda de cambio, convergencia y pureza que marcaría a la poesía moderna.

Así, en su carta al poeta, crítico y dramaturgo Catulle Mendès, fechada el 24 de abril de 1866, Mallarmé habla de “la condensación del verso”, de la necesidad del “aire entre los versos”, de “un gran blanco después de cada uno”, de su deseo “que no se les leyera de un tirón” y del “placer particular de cada uno”, recomendaciones que apuntaban ya a lo que sería *Un coup de dés (Un golpe de dados)*, publicada en 1897, su obra cumbre, magistral ruptura de la poesía moderna en la cual logra “dos instrumentos propios del simbolismo mallarmeano”, la *sugerencia* y el *efecto*. Se trata, dice Paz, de “el mejor ejemplo de la nueva poética” y añade: “un extraño poema que tiene por tema el acto de escribir un poema. Pero un poema nunca antes intentado: un poema absoluto. No *un* poema del poema sino *el* poema del poema” (Paz, 1990: 27-28)

Por un lado la *sugerencia*, o sea no el objeto pleno, real, sino aquello que sugiere al poeta, de modo que desplace una serie de sentido; por otro lado el *efecto*, aquello que emana del objeto y que *impresiona* y *resuena* en el poeta. Ya no nos enfrentamos con el objeto o con la cosa, sino que la obra de arte (la poesía) es cosa en sí, es *creación* en la que el espíritu de acción del poeta se manifiesta en su cruda realidad. No se trata del objeto real, sino de la realidad del objeto artístico. (García, 2000: 17-18)

#### **4.1.2 LA POESÍA DE ELISEO DIEGO. UNA POÉTICA DE LA MEMORIA VITAL, LA CONVICCIÓN RELIGIOSA Y LA CELEBRACIÓN DEL MUNDO**

La poesía del poeta cubano Eliseo Diego (1920-1994) ha sido estudiada desde distintas ópticas. Se ha dicho, por una parte, que “En oposición a la poesía social” —y que puede verse como un primer paralelismo con la obra de Juan Bañuelos— “la poesía de Diego se vuelve hacia el entorno inmediato, el de los objetos, los sitios, las costumbres, la vida familiar, signos de una convivencia que va conformando un pasado al mismo tiempo que da cuerpo a la obra de resistencia frente a la Nada existencial y el vacío de la frustración política” (Sainz). En este contexto destaca su primer libro: *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), donde de manera temprana traza “el árbol de la vida histórica, el árbol genealógico de nuestra sangre y nuestro

espíritu” (Vitier citado por Sainz, 1205). Así, hallamos, en el poema *El primer discurso*, una necesidad vital por la memoria que guarda la luz, el polvo, el acto de “recordar un nombre” en el ejercicio de un oficio insomne “Al centro de la noche” que es el centro de sí, una caminata genésica del poeta quizás como sujeto errante después de la Caída, un canto ambivalente que vuelve al origen y percibe como extraña sensación a la eternidad.

En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte  
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo  
cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,  
  
y ya voy figurándome que soy algún portón insomne  
que fijamente mira el ruido suave de las sombras  
alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma.

Cuánto abruma mi suerte, que barajan mis días estos dedos de piedra  
en el rincón oculto que orea de prisa la nostalgia  
como un soplo que nombra el espacio dichoso de la fiesta.

Al centro de la noche, centro también de la provincia,  
he sentido los astros como espuma de oro deshacerse  
si en el silencio delgado penetraba.

Aun cuando ese “ámbito cotidiano” es imprescindible para el acercamiento inicial del poema, se trata de “otra experiencia artística” de la poesía cubana frente a la tradición, “radicalmente distinta de las que conformaban el panorama de nuestra literatura en esos años” (Ibíd.) de las tendencias purista e intimista de sus compañeros del Grupo Orígenes: José Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz. De ahí el diálogo terrenal y astral sostenido por los embates del sueño y los sobresaltos de la vigilia también presentes en dicho poema.

Y en la ciudad las casas eran altas murallas para que las tinieblas quiebren,  
¡oh el hervor callado de la luna que sitia las tapias blancas

y el ruido de las aguas que hacia el origen se apresuran!  
y daban miedo las tablas frágiles del sueño lamidas por la noche vasta.  
Mas en los días el vuelo desgarrador de la paloma  
embriagaba mis ojos con la gracia cruel de las distancias.

*En la Calzada de Jesús del Monte* se observa, en términos estilísticos, “la plenitud de su autor”, quien “Había asimilado los hallazgos formales de la vanguardia” y expresaba búsquedas que “parten del carácter inmanente de los objetos y de la naturaleza, sin pretensiones que quieran llegar a un conocimiento suprasensible (...) deslumbrado el poeta precisamente por esa capacidad de resistencia frente a la voracidad de la Nada, uno de los temas constantes a lo largo de toda su obra” (Sainz, 1206) enunciados en la yuxtaposición de los espacios y en la profunda percepción del tiempo poético en el que habitan .

Por la Calzada de Jesús del Monte transcurrió mi infancia, de la tiniebla húmeda que era el vientre de mi campo al gran cráneo ahumado de alucinaciones que es la ciudad. Por la Calzada de Jesús del Monte, por esta vena de piedras he ascendido, ciego de realidad entrañable, hasta que me cogió el torbellino endemoniado de ficciones y la ciudad imaginó los incesantes fantasmas que me esconden.

Una segunda vertiente de análisis es aquella que privilegia las raíces espirituales, filosóficas y bíblicas de su poética, “que parten de sus creencias católicas y del concepto de Caída original, tal como se describe en el Génesis bíblico, y se concretan en la posibilidad de generar discursos literarios alrededor de la conciencia de la pérdida de la inocencia, la expulsión del Paraíso y la evocación de lo vivido en ese estado de plenitud primera” (Aparicio, 2019). Al lado de sus convicciones religiosas está “el problema del bien y del mal (...) intrínsecamente ligado al de la pérdida: toda expulsión es fruto de un pecado, de un conflicto que impide el desarrollo atemporal de la plenitud” (Aparicio, 2019: 112). Esa imposibilidad está presente detrás del discurso de lo perdido, es ese alguien o algo que ríe, “la noche ciega”, la muerte, “la noble broma” que lo atormenta y lo rodea, como acontece en el poema *El segundo discurso: Aquí un momento*.

Tendrán que oírme decir no me conozco,  
no sé quién ríe por mí la noble broma,  
en torno de mi abuelo dicen  
que buen vino rondaba,  
que gruesa frente y respirar de toro,  
dicen, aquí en familia,  
que su padre rompió la sien como crujiente almendra  
para moler la noche ciega,  
para librar la sombra  
que le cegaba la nariz al moro,  
sino que puede que fuese mi vecino  
puesto que toda muerte, dicen,  
es sólo un crimen, una farsa salvaje,  
y hace ya tanto tiempo que no importa  
hacen ya tantos viernes  
(¿barajas las semanas?)  
que no sé si es el sueño de ayer tarde  
o el recuerdo que tengo,  
que tuve, que tenía de mis manos,

Como un régimen poético de contrastes, la poesía de Eliseo Diego se ejerce, también, bajo una pulsación demoníaca “en la posibilidad de nombrar las cosas, verlas, poseerlas, manipularlas, contemplarlas. Ver al demonio imposibilita ver a Dios y, por tanto, ver las cosas en el sentido que desarrolla su poética y que marca la construcción de su universo literario en cada uno de sus libros” (Aparicio, 113), ahí donde el sitio de Blake lo observa como un juego de espejos cuyo contraste lo pone como el discurso del caído ante el Creador, una *apophrades* de quien escribe desde el presente del poema el poema de su precursor.

cómo nos envenena  
este residuo infame,  
mientras tú, me dirán

(como un sueño que tengas, como un sueño tan sólo),  
mientras tú, me dirán,  
qué, no te importa  
del desgarrante hielo que nos mueve  
como la cuerda a un pelele,  
pero nosotros sí, nosotros vemos  
y una palabra, un alarido jamás visto  
por el gallardo viento pastor de los crepúsculos  
para llamarte inauguramos,  
para sacarte de tu contemplación de la miseria,  
para que vengas recién ahora donde  
tu hijo Caín está temblando.

Por último, hallamos una tercera vertiente de estudio que establece como prioridad el sentido celebratorio del mundo en la poesía de Eliseo Diego: “de un lado, la nostalgia por un mundo perdido y, de otro, la potencia verbal que le permite al poeta recrear con creces este mundo, y, a la vez, celebrarlo” (Cruz Pérez, 1994). Se pondera que en su poesía “la realidad poética se erige en formidable alternativa al desengaño vital del momento presente” (ídem). Se trata de la visión de una “labor constructiva de la memoria” que ve que la poesía de Diego no abre “puntos de fuga a la inmediatez” sino que busca impedir “la insulsa dispersión” y la banalidad del “conformismo facilón de una literatura de corte social” (Cruz Pérez, 1994: 260). De alguna manera es lo que Vitier llamó un “discurso poético de cosas nombradas con pródigo fervor” (Vitier, 1949). Cruz Pérez destaca la capacidad sustantiva del poeta para evidenciar el “paso del tiempo” a través de su “dimensión espacial”, una simbiosis que se logra, por ejemplo, en los sustantivos *viernes* y *vida* del poema *La casa* como símil de la Caída humana que se avecina en esos primeros días, densa y pausada en cada objeto y en toda la materia.

1

Las dos entre la sombra y en la pared el viernes  
ardiendo inmóvil como vellón purísimo del fuego.  
Y la vida cayendo despacio, sin sentirlo,

como la luz de los árboles cenizos  
o el rugoso sillón de la mano que duerme.  
Y ver pasar las nubes, y los años  
entre los ojos, distantes hacia la noche última.  
La familiar baranda me rehace las manos  
y el portal, como un padre, mis días me devuelve.

#### **4.1.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *DÍA DE MUERTOS* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE ELISEO DIEGO Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS**

Voy a partir de una relación triple para el despliegue analítico del poema *Día de muertos* de Juan Bañuelos: la poética del poeta insomne, el sentido del fuego como retorno al poeta fuerte precursor y el renacimiento o purificación frente a la *apophrades*, ya que “los poetas fuertes siguen regresando de entre los muertos, y sólo a través de ese casi deliberado *médium* de otros poetas fuertes” (Bloom, 174), esto con respecto al “retorno” de la poética de Eliseo Diego en el poema de Bañuelos, ya que “Cómo regresan es lo decisivo”, para entonces comprender la importancia “del gran movimiento revisionario final que purifica incluso este último influjo” (Bloom, 175), es decir, la “transcendencia textual” del poeta fuerte tardío. A continuación transcribimos el poema de Juan Bañuelos.

Día de muertos

*A Eliseo Diego*

Tendido de espaldas sobre los fríos esteros,  
con mi mano retiro el sol más allá de mis labios.  
Los pájaros de aire vespertino se refugian en un árbol que  
emigra.  
No es la dulzura, no,  
lo que oscila son las aguas de aquel clamoreo,

allá en el fondo de los espesos bosques,  
donde el pubis de hojas amarillas es una ciénaga  
para el corazón de los muertos.  
Nupciales esqueletos abren su boca de fósforo agudo  
y sus voces son piedras para la urna de la primavera  
que desciende sobre el archipiélago de sombras  
rayadas como tigres (sostenidos andamios y postes de niebla  
como cedros dormidos en el polo).  
Aquella tarde fue un acuario donde los muertos  
eran peces en un espacio de hojas tibias.  
En la entrada, la pupila de un animal hundido  
me hacía sangrar una gaviota negra,  
el escarnio del viento arrancaba las vísceras del pueblo  
cuando la vieja campana ardía de aire  
y los húmeros de las flores la colmena del llanto sostenían  
más allá de la garganta y la tierra.  
(Los ojos del adobe aún vagan por la casa.  
Oh memoria, sólo un instante danos para ver nuestros rostros.  
Sólo un día de fogatas con mis muertos.)  
Allá en la madrugada  
la niebla era un perro palpitante, apretado,  
y sobre las frías salinas de las tumbas  
la noche pasaba como un pastor que hostiga sombras.

(Bañuelos, 2002: 132,133)

Hay una advertencia límite en el título del poema, probablemente porque se trata del “Fin de un período, pero especialmente cuando surge como sacrificio o deseo propio de destrucción, por efecto de la tensión excesiva” (Cirlot, 1988: 311). Ese contenido límite de tiempo y espacio, “Día de muertos”, anticipa un paratexto, una dedicatoria a un sujeto quien tiene el mismo oficio: poeta, y es capturado dentro de los márgenes textuales de existencia del aquí y el

ahora: el poema. El sujeto es Eliseo Diego, de quien hallamos en su poema *El primer discurso* que le “cansa mi principal costumbre de recordar un nombre” y cuya figuración de sentido es ser insomne y de fija mirada ante las sombras: “y ya voy figurándome que soy algún portón insomne / que fijamente mira el ruido suave de las sombras / alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma” (Diego, 15). Ese nombre, ese “portón insomne” está ahí, colgado entre el título y los veintinueve versos del poema. Es “el ruido suave de las sombras” del poeta fuerte precursor y bate sus alas sobre el poema del poeta fuerte tardío como “La genealogía de la imaginación traza el descenso del demonio” (Bloom, 173), por ello el poema de Bañuelos inicia con la imagen del sujeto poético en vigilia y hacedor de un acto taumatúrgico —retirar el sol con *su* mano— pero propio de la poesía moderna en cuanto conciencia del vacío y condensación del tiempo: “Tendido de espaldas sobre los fríos esteros, / con mi mano retiro el sol más allá de mis labios. / Los pájaros de aire vespertino se refugian en un árbol que / emigra.”

Ese “árbol que emigra” es la poesía y “Los pájaros de aire vespertino” los versos asediados por el poeta fuerte precursor que ha vuelto con su *apophrades* y “que barajan mis días estos dedos de piedra / en el rincón oculto que orea de prisa la nostalgia” (ídem), de ahí la necesidad mediúmnica de la oscilación y el sentido de espesura como preparación para “el corazón de los muertos”, ya que: “es el triunfo de haber situado al precursor de tal modo, en la propia obra, que pasajes concretos de *su* obra parecen ser presagios no de su venida propia, sino de la deuda con el propio logro” (Bloom, 175). No hay, por lo tanto “dulzura” sino oscilación y espesura ante el retorno de los muertos: “No es la dulzura, no, / lo que oscila son las aguas de aquel clamoreo, / allá en el fondo de los espesos bosques, / donde el pubis de hojas amarillas es una ciénaga / para el corazón de los muertos”.

Ahora bien, si nos detenemos en la distribución visual del poema, aquello que llamamos “forma”, y que en el caso de la poesía moderna calza como una cartografía “de símbolos, de mensajes, de enigmas” (García, 11) y que en Mallarmé halló su cima simbolista en un *ars combinatoria* de música, pintura y literatura condensada en la poesía, tal como ocurre en *Un coup de dés*, cuya forma remite a la imagen de una constelación de estrellas —que en su caso es el lenguaje— y en donde los blancos, la dislocación y el aislamiento de los versos indica *transposición* y diversidad de sentidos. “Lo relativo y lo absoluto se funden sin desaparecer. El momento del poema es la disolución de todos los momentos; no obstante, el momento eterno

del poema es *este* momento: un tiempo único, irrepetible, histórico” (Paz, 159). En su poema, Bañuelos admite, en cierta medida, esta co-presencia formal, bien en el dislocamiento de un verso: “lo que oscila son las aguas de aquel clamoreo”, en el uso de paréntesis como mutis y soliloquio del sujeto poético: “y sus voces son piedras para la urna de la primavera / que descende sobre el archipiélago de sombras / rayadas como tigres (sostenidos andamios y postes de niebla / como cedros dormidos en el polo)” y en el empleo general del verso libre en todo el poema.

En lo concerniente al sentido del fuego como retorno al poeta fuerte precursor, podemos considerarlo como “agente de transformación” o en su “sentido de mediador”. En su primera consideración, lo es “pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven”, y la segunda, “entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua” (Cirlot, 209). El fuego asimilado, ese momento mallarmeano de convergencia de todos los momentos, es, en Eliseo Diego la “espuma de oro” y como “agente de transformación” son las “celestes algas” contenidas en *El primer discurso* y emitidas desde su Centro poético, su centro-noche: “Al centro de la noche, centro también de la provincia, / he sentido los astros como espuma de oro deshacerse / si en el silencio delgado penetraba. // Redondas naves despaciosas lanudas de celestes algas / daban ganas de irse por la bahía en sosiego / más allá de las finas rompientes estrelladas” (Diego, 15).

¿Cómo responde a esta doble presencia la poesía de Juan Bañuelos? Por un lado con la imagen “Nupciales esqueletos” que portan la transformación del fuego en “bocas de fósforo agudo” y que anuncian la preparación de un ritual poético de regeneración en ese “archipiélago de sombras”: “Nupciales esqueletos abren su boca de fósforo agudo / y sus voces son piedras para la urna de la primavera / que descende sobre el archipiélago de sombras rayadas como tigres” y, por otro, con la imagen del “acuario”, fortaleza suya frente a las “celestes algas”, que propicia el ritual poético de sangre, aire y naturaleza, esta última en la traslación poética de la imagen vallejana última y doliente de “los húmeros me he puesto / a la mala” a la antropopéyica de “los húmeros de las flores”: “Aquella tarde fue un acuario donde los muertos / eran peces en un espacio de hojas tibias. / En la entrada, la pupila de un animal hundido / me hacía sangrar una gaviota negra, / el escarnio del viento arrancaba las vísceras del pueblo / cuando la vieja campana ardía de aire / y los húmeros de las flores la colmena del llanto sostenían / más allá de la garganta y la tierra.”

Estamos, pues, ante el retorno de los muertos o *apophrades* representada en dos grandes momentos poéticos de Eliseo Diego: lo insomne y el fuego, en pleno *agón* con la poesía de Juan Bañuelos, “Porque los muertos poderosos regresan, pero regresan con nuestros colores y hablando con nuestra voz, al menos en parte, al menos por momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya” (Bloom, 175). Cabe, ahora, la “transcendencia textual” vía el renacimiento o purificación poéticas del poeta tardío ante su precursor. Descubrimos dos imágenes para la comprensión de su renacimiento, los “ojos del adobe” y la “casa”. La primera es el *apophrades*, la segunda es la poesía por la que vaga dicho *apophrades*. Como vehículo de regeneración está la memoria entendida como instante poético, el momento en el que se reúnen todos los momentos, eje vital de la poesía moderna. Ese “instante poético” se despliega “Sólo un día de fogatas” y el Centro poético del poeta fuerte precursor se convierte en el centro-noche del poeta fuerte tardío, quien danza “sobre las frías salinas de las tumbas” y así “subvierte e incluso captura al precursor aun cuando parece aceptarle con mayor plenitud” (Bloom, 179): “(Los ojos del adobe aún vagan por la casa. Oh memoria, sólo un instante danos para ver nuestros rostros. / Solo un día de fogatas con mis muertos.) /Allá en la madrugada / la niebla era un perro palpitante, apretado, / y sobre las frías salinas de las tumbas / la noche pasaba como un pastor que hostiga sombras”.

## **4.2 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE SAINT – JOHN PERSE EN EL POEMA *LECCIÓN DEL OSCURO***

### **4.2.1 EL ARTE POÉTICA DE SAINT-JOHN PERSE: LA POESÍA COMO MOVIMIENTO, ESTADO DE REVERENCIA Y SUPERREALIDAD**

Este apartado se propone, siguiendo la “transcendencia textual” de Genette y del *Clinamen* —o “equivoco poético”, primera pauta revisionaria de Harold Bloom— en el sentido de desviación y ejecución del poema precursor ascendido para “mover” el nuevo poema del “poeta fuerte tardío”, de acuerdo con el epígrafe del poeta de lengua francesa Saint-John Perse (1887-1975): “Ils m’ont appelé l’Obscur / et j’habitais l’éclat” (“Me llamaron el Oscuro y

viví en esplendor”)<sup>58</sup> contenido como inicio paratextual del poema *Lección del oscuro* de Juan Bañuelos, del poemario *Destino arbitrario* (1982). Para ello se establece una ruta analítica que explora la poética emitida por el propio Saint-John Perse, paralela a su obra poética, los estudios académicos más significativos respecto a su múltiple y abigarrado universo construido y, por último, el grado de incidencia de la poesía de Perse en el poema mencionado de Bañuelos y el ejercicio del *Clinamen* en éste como transcendencia en su carácter de “poeta fuerte tardío”.

Una de las descripciones más puntuales de la obra de Saint-John Perse dice que se trata de un “Poeta de erudición insólita e infinitamente sensible, su poesía es un inacabable tapiz de referencias culturales finamente tramadas, a la manera de esos refinados artesanos del Medioevo que tenían como finalidad plasmar la excelencia del mundo” (Carvajal, 1991). Estamos, por lo tanto, ante una voz que busca, incansablemente, el encuentro pleno con esa perspectiva total en la que el mundo está siempre en movimiento, potencializado en la pulsación vibrante del ritmo poético. Para acercarnos a la precisión colindante del sentido de su quehacer poético debemos detenernos en tres momentos donde el poeta expone su profesión de fe por la poesía, su Arte Poética frente a un constructo de suyo constelar, celebratorio y desbordante de universos de lenguaje.

El primer momento es un breve fragmento de una carta dirigida a Roger Caillois, consignado en el número 5 de la Revista Orfeo<sup>59</sup> y que, precisamente, esgrime la necesidad de considerar al movimiento como eje central para la articulación, el desarrollo y el acabado de la poesía, de *su* poesía que se mueve “Sobre todas las cosas percederas, sobre todas las cosas asibles, entre el mundo entero de las cosas” (Perse, 1991: 23), movimiento similar al mar en su sentido simbólico y esotérico, “al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte” (Cirlot, 298), de ahí que el poeta —para Saint-John Perse— tienda al movimiento y lo frecuente “en todos sus recursos vívidos”. De ahí, también, que se coincida en señalar que su poesía: “Invoca el movimiento creador en medio de un mundo entero de cosas en donde el drama de esta epopeya se dirime en una tríada de protagonistas eternos: los hombres, el soplo

---

<sup>58</sup> Fragmento del poema *Del maestro de las estrellas y navegaciones*, contenido en el poemario *Amers*, publicado en 1957 y reeditado por Gallimard, Collection Poésie, 2004, p. 36, de la cual tomamos la traducción al español.

<sup>59</sup> Cf. *Orfeo*, Cuaderno de poesía (1964).

del espíritu o el viento del poeta” (Carvajal, 13), el afincamiento de una mediación continuamente presente.

En lo que me concierne personalmente, mucho me extraña ver críticas favorables que aprecian el poema como una cristalización, siendo que para mí la poesía es antes que todo movimiento —en su nacimiento como en su desarrollo y en su ensanche final. La propia filosofía del “poeta” me parece poder reducirse esencialmente al viejo “reismo” elemental del pensamiento antiguo— como aquél, en Occidente, de nuestros presocráticos. Y también su métrica, que se tilda de retórica, no tiende a su vez sino al movimiento y a la frecuentación del movimiento en todos sus recursos vívidos, más imprevisibles. De allí, para el poeta, la importancia en todo del mar. (Perse, 1964)

El segundo momento corresponde a su Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, pronunciado en Estocolmo, Suecia, el 10 de diciembre de 1960. En él confiesa su indeclinable servicio a la poesía, aborda la legitimidad del “instrumento poético” y defiende que “toda creación del espíritu es, ante todo, “poética”, en el sentido propio de la palabra” (Perse, 1960). Tal parece que estamos ante un “estado de reverencia” por la creación artística, la cual había sido tema de conflicto con la otra actividad de su vida, la actividad político-diplomática: “El diplomático no había querido aceptar confusión ninguna entre sus dos actividades: la creación artística y la actividad política. De noche, a hurto de todos, escribía Alexis Léger los poemas que algún día publicaría Saint-John Perse” (Zalamea, 9). Ese “estado de reverencia” lo lleva a postular a la poesía como esa realidad límite del universo que se vuelca en sí misma a través del poema. Ese “informarse a sí mismo” es la declaración de un poeta moderno, el “afuera” no sólo visto sino ejercido desde el “adentro”, ese “adentro” es el lenguaje en constante proceso de sí y no sólo un “collage lingüístico”, sino la investidura de una “superrealidad” y que permite ver a la poesía como “hija del asombro”.

Pues si la poesía no es, como se ha dicho, “lo real absoluto”, es por cierto la codicia más cercana y la más cercana aprehensión en ese límite extremo de complicidad en que lo real en el poema parece informarse a sí mismo.

Por el pensamiento analógico y simbólico, por la iluminación lejana de la imagen mediadora y por el juego de sus correspondencias, en miles de cadenas de reacciones y de asociaciones extrañas, merced, finalmente, a un lenguaje al que se trasmite el movimiento mismo del ser, el poeta se inviste de una superrealidad que no puede ser la de la ciencia. ¿Puede existir en el hombre una dialéctica más sobrecogedora y que comprometa más al hombre? Cuando los filósofos mismos abandonan el umbral metafísico, acude el poeta para relevar al metafísico; y es entonces la poesía, no la filosofía, la que se revela como la verdadera “hija del asombro”, según la expresión del filósofo antiguo para quien la poesía fue asaz sospechosa (Perse, 1960: 2)

El tercer momento es el discurso pronunciado durante el Congreso Internacional del VII Centenario del nacimiento de Dante Alighieri, celebrado en 1965 en Florencia, Italia. La obra de Dante refrenda la sustancia de lo poético en “toda producción del espíritu” y otorga la denominación de “poemática” al acontecimiento del poema. La importancia de ello, además, reside en la percepción de Dante como “poeta fuerte precursor” en cuanto interiorización de un “poeta fuerte tardío”, Saint-John Perse, “la ansiedad de la influencia es el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa” (Bloom, 25). Lo poético y lo poemático cubren el velo de dos fuerzas poéticas de lo que Carvajal llama el “mundo poético legible”, en cuya órbita Perse se reconoce y de cuya tradición saluda y se nutre.

Pronunciarse hoy en día en honor de Dante, es expresarse anónimamente en nombre de una inmensa familia: aquella para la cual el nombre, la palabra Dante, poderoso vocablo, tiene la más alta resonancia en el fondo del antro poético.

Ellos se elevan con nosotros para quienes el hecho Dante se confunde con el gran hecho poético en la historia del hombre de Occidente. (Perse, 1973: 21)<sup>60</sup>

Para Perse, hay una “vibración” en Dante que permite observar, a través del tiempo, “el misterio de su sobrevivencia poética”. Ese “misterio” de densidad y asombro es el que Perse se propuso construir a lo largo de su obra. Descubre, así, “el destino de las grandes fuerzas

---

<sup>60</sup> Cf. Perse, Saint-John. “Por Dante” (1973).

creadoras” y se reconoce vinculado a la “obra viva” del genio, que ha sobrevivido, prodigiosamente, a pesar de “nuestras concepciones de poética moderna”, y de quien ha asimilado “sonido, materia y luz” condensadas en “armonía” como consecuencia de “la malinterpretación fuerte”.

El instante, vuelto legendario, en que fue sorprendida esta palabra de poeta no deja de extender hasta nosotros el tiempo de su vibración. Medimos a pasos de siglos de extensión histórica; y más aún el misterio de su sobrevivencia poética. (...)

Arte de delectación y no sólo de enseñanza: es ahí donde la vocación terrestre se afianza, tanto o más que la frecuentación celeste. Sonido, materia y luz se unen allí para festejar, una misma energía, que se desea armonía. (Ídem)

De esa “malinterpretación fuerte” parte aquella frase de Perse referida por Jorge Zalamea: “El poeta está con vosotros”, una frase en la que podemos ver “un testigo y un anunciador”, una conjunción poética de la “superrealidad” y de “lo real en sí mismo”. Perse sabe —y lo dice ante esa notable “comunidad de referencia” de poetas y académicos— que “No se había escuchado esta voz desde la antigüedad latina” y que “Decisiva entre todas fue la urgencia del lenguaje: potencia activa, animante, iniciadora y creadora”. Voz y lenguaje es una conjunción también decisiva para su obra: “¡Ah! Gran árbol del lenguaje poblado de oráculos, de máximas, y murmurando murmullo de ciego nacido en las plantaciones del saber...” (Perse, 1991: 25).

#### **4.2.2 ESTUDIOS ACADÉMICOS SOBRE LA POESÍA DE SAINT-JOHN PERSE: “SONIDO, MATERIA Y LUZ”**

Como ha quedado expuesto por medio de su poética, Saint-John Perse apela a la salutación a Dante como el poeta en quien se reúne “sonido, materia y luz” y a quien distingue como educador de una lengua y forjador del alma de un pueblo. A la par, destaca la definición de la poesía como “hija del asombro”, reasignándole una “malinterpretación fuerte” a la expresión platónica, todo ello ante una “comunidad de referencia” que lo escucha y lo acoge, bien en la celebración del séptimo centenario del nacimiento de Dante Alighieri, bien en su discurso de

aceptación del nobel de literatura. Estos ejes tributarios de Perse representan valores de importancia para distintas líneas de reflexión abordadas por algunos especialistas en su obra.

José Ignacio Silva destaca varios aspectos de la poesía de Perse que contribuyen a la persistencia en su obra de aquello que el poeta veía en Dante: “sonido, materia y luz”, la empática consonancia de su palabra, su verso, con “los mismos sonidos, ritmos y sensaciones que abundaban en la tropical isla de Guadalupe, cuna de Perse” (Silva, 2003) y “su fuerte vocación de viajero”, aquel en quien va anidando el temple de los seres, el ánimo de las cosas, lo oculto de los territorios, ya que “lo que vio y a quienes vio serían los ingredientes sazonadores de su poética” y, con ello, el sentido de movimiento que guarda su poesía. Al respecto, acudimos a los siguientes versos de *Vientos* en los cuales hallamos esa disposición enorme del asombro y la delectación por el movimiento de los seres y la naturaleza, movimiento que todo lo contiene como una convulsión a punto del estallido.

Allá iremos, de oleaje en oleaje, sobre los desaparejos del Oeste. Y la noche perfumaba las sales negras de la tierra, después de las salidas de las Ciudades hacia las pajas, entre la carne salpicada de mujeres al aire libre. Y las mujeres eran grandes, con sabor a centeno, y a frutos agrios y a trigo molido a la imagen de sus cuerpos. (Perse, *Vientos*, 63)

Esta convulsión del movimiento puede considerarse que está detrás de otro valor de referencia de la poesía de Perse que destaca Silva: su sentido épico, una especie de heroicidad de la palabra, del mundo en sí y de la voz poética que la canta. Una épica compleja y culta marcada por la “pureza y precisión de su lenguaje”. Así, en *Lluvias*, por ejemplo, “La vida sube a las tempestades sobre el ala de la repulsa”, el sonido de la lluvia es, también, el gradiente de su sentencia natural que sobrepasa lo humano y, a la vez, el movimiento de la voz que la nombra. Al nombrarla, prepara su secuencia circular y concéntrica, elemento peculiar en toda su poesía.

“¡Oh Lluvias! lavad del corazón del hombre los más bellos dichos del hombre: las más bellas sentencias, las más bellas secuencias, las frases mejor hechas, las páginas mejor nacidas. Lavad, lavad del corazón de los hombres su gusto de cantilenas, de elegías; su gusto de villanescas y rondós; sus grandes aciertos de expresión; lavad la sal del

aticismo y la miel del eufuismo; lavad, lavad las sábanas del sueño y las sábanas del saber: del corazón del hombre sin repulsa, del corazón del hombre sin asco, lavad, lavad, ¡oh Lluvias!, los más bellos dones del hombre ... del corazón de los hombres mejor dotados para las grandes obras de razón” (Perse, *Lluvias*, 17)

Por su parte, José Emilio Pacheco apunta el conjunto de novedad y asombro para describir la poesía de Saint-John Perse. Una poesía sin principio ni fin, como “la imagen de aquel Libro de Arena”. La alusión borgiana probablemente nos lleva a una sucesión de hechos en innúmeras páginas y en tiempos y espacios que vuelven entre sí en un retorno imposible pero imposible de deshacer al mismo tiempo. Así ocurre desde las “Imágenes para Crusoe” (1904) hasta sus Obras completas (1972). En ese ir y venir de imágenes “la presencia del Caribe y el sentimiento de orfandad y exilio por haber perdido un mundo que fue el suyo lo acompañaron siempre” (Pacheco, 2008).

El lienzo de muro está enfrente para conjurar el círculo de tu sueño.

Pero la imagen lanza un grito.

La cabeza contra una oreja del sillón grasiento, ex  
ploras tus dientes con tu lengua: el sabor de las grasas  
y las salsas infecta tus encías.

Y sueñas con las nubes puras sobre tu isla, cuando  
el alba verde crece lúcida en el seno de las aguas misteriosas.

Es el sudor de las savias en exilio, la suarda amarga  
de las plantas siliculosas, la insinuación acre de los  
manglares carnosos y la ácida delicia de una negra  
sustancia en las vainas.

Es la miel silvestre de las hormigas en las galerías  
del árbol muerto.

(Perse, *El muro*, 6)

Pacheco también destaca la ausencia de Dios en esta “épica/crónica/tragedia” y el sentido de una voz poética “que habla desde una eternidad a ras de tierra”, que afronta y “no

cede a la angustia” y que “expresa su confianza en los seres humanos que habitan un mundo en descomposición y renovación incesantes; en la humanidad que permanece cuando todo —nieves, lluvias, vientos, señales en el mar— se ha evaporado” (2008: 5).

Nieva sobre los dioses de fundición y sobre las fábricas de acero cimbreantes de breves liturgias; sobre la escoria de hierro y la inmundicia y sobre el herbazal de los terraplenes; nieva sobre la fiebre y sobre la herramienta de los hombres —nieve más fina que en el desierto el grano de coriandro, nieve más fina que en Abril la primera leche de las bestias jóvenes. Nieva allá lejos, hacia el Oeste, sobre los silos y sobre los ranchos y sobre las vastas llanuras sin historia bajo las zancadas de los pilonos; sobre los trazados de ciudades por nacer y sobre la ceniza muerta de los campamentos levantados; (Perse, *Nieves*, 20)

Jorge Zalamea, el principal traductor de la obra de Saint-John Perse, sostiene la característica de un estilo y tono únicos “en la poesía europea posterior a la Edad Media, que pueda emparentarse al suyo”. Es más, refiere la necesidad de remontarse a la tradición antigua oriental y occidental para la comprensión del uso del versículo, los tipos de metáfora y el sentido de la enumeración censal y catastral en su poesía, una vertiente de hipotextos donde hallamos a “Píndaro, el Libro de los Muertos de los egipcios, ciertas crónicas de corte babilónicas, el Antiguo Testamento, Tácito y acaso, más recientemente, la Historia Secreta del Pueblo Mongol, determinados anales chinos y algunas poesías de aparato africanas” (Zalamea, s/f) y que conforman una imbricación no “arcaizante” sino hipertextual, una operación transformadora por medio de su “transcendencia textual” que es “como un agua viva, transparente y tumultuosa pero que acarrea todos los sabores, olores y colores de los profundos senos de los cuales fluye y de las diversas comarcas que su corriente recorre” (Zalamea, 10), una compleja danza poética en la que, sin embargo, priva, un “espíritu de reverencia” tanto hacia lo más aparentemente insignificante o lo más grandioso: “Toda cosa en el mundo será para el poeta como un luminoso anzuelo en que se prende, palpitante, la alabanza” (Zalamea, 11).

Es la noche sobre tu Isla y en su contorno, aquí y allá,

dondequiera se cubre el impecable vaso del mar; es la noche color de párpados, sobre los caminos entretnejidos del cielo y del mar.

Todo es salado, todo es viscoso y pesado como la vida de los plasmas.

El pájaro se arrulla en sus plumas, bajo un sueño aceitoso; el fruto vano, sordo de insectos, cae en el agua de las caletas, cavando su ruido.

La isla se adormece entre el circo de vastas aguas, lavada por cálidas corrientes y grasas lechadas, en la frecuentación de légamos suntuosos. (Perse, *La ciudad*, 28)

Por último, Juan Carvajal, encuentra en *Vientos* “el poema más difícil y de prácticamente imposible traducción de un poeta cuya complejidad es paralela a su transparencia” (Carvajal: 1991) y confirma, así, “la erudición insólita e infinitamente sensible” de Perse. Esta erudición es la que permite la aventura himnica del viaje, a la par que esa travesía de saberes también es un recorrido por las venas emotivas de la hondura humana, de tal manera que la trama por vastas “referencias culturales” descubre una finalidad, llamémosla medieval, por “plasmear la excelencia del mundo” (Carvajal, 9).

... Hasta ese punto de extravío y de silencio donde el tiempo anida en un casco de hierro —y tres hojas errantes en torno a una osamenta de reina muerta hacen su última ronda.

... Hasta ese punto de aguas muertas y de olvido, en un lugar de asilo y de ámbar, donde el Océano límpido lustra su hierba de oro entre santos óleos— y el Poeta mantiene su ojo sobre más puras laminarias. (Perse, *Vientos*, 53)

Carvajal nos advierte de lo inasible del movimiento en la poesía de Saint-John Perse, así como de la ausencia de “la palabra Dios”, pero que “un orden interno aparece habitado por multitud de dioses, dios mismo este elemento, el Viento, del que provienen tanto la humana respiración como la natural inspiración” (Carvajal, 10). Este animismo poético le permite el alcance una sonoridad sinestésica a lo largo de su obra, esa reunión de sentidos por los cuales convoca el universo, lo traslada a una superrealidad construida en el verso y lo convierte en una “gigantesca celebración cosmológica” (ídem)

¡Y acullá el Viento...! Que derive a las más puras lejanías escarchadas de polvos del espíritu:

Por dondequiera que el Enebro aguce su llama de sal negra, dondequiera que el hombre sin medida sueña con levantar nuevas piedras;

Por juncales como lanzas y lanzaderas de hueso, por juncales como troncos muertos y fragmentos de alas;

Hasta esos altos arrecifes de Arces y de robles, custodiado por los caballos de friso de abetos muertos,

Hasta esos densos pantanos congelados, donde el año que transcurría, el pasado otoño, tenía aún tan alta escuela de declamación;

Sobre las explanadas y las rampas y todas esas grandes vertientes abiertas al viento que pasa, como un enarbolar de lanzas en ristre, (Perse, *Vientos*, 67)

#### **4.2.3 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *LECCIÓN DEL OSCURO* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE SAINT- JOHN PERSE Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS**

En el poema *Lección del oscuro*, Juan Bañuelos acude, nuevamente, al paratexto del epígrafe para establecer una referencialidad poética, un punto de contacto con un poeta fuerte y una toma de decisión para el ejercicio del *Clinamen* como “poeta fuerte tardío”. El epígrafe es el siguiente: “Ils m’ont appelé l’Obscur / et j’habitais l’éclat” (“Me llamaron el Oscuro y viví en esplendor”). El verso corresponde al poema *Del maestro de las estrellas y navegaciones*, contenido dentro del libro *Amers (Amargos)* de Saint-John Perse, publicado en 1957. Es el verso final del poema, el Oscuro es el poeta, que al igual que el maestro marinero conoce las constelaciones y sus correspondencias con la vastedad marina, por ello el poema abre con un verso cuya críptica imagen de “el Oscuro” será develada en el verso final: “Me llamaron el Oscuro, y mi punto era el mar. /El año del que hablo es el mejor Año; El mar donde cuestiono es el mar más grande”(Perse, 1957). Estamos ante el vértice en el que confluyen movimiento, reverencia y asombro, tres instancias de la poética de Perse abrigadas por una de las imágenes simbólicas más atrayentes de su poesía: el mar, esa “presunción del espíritu” cantada en *Anábasis* —su más

grandioso poema— por la que fluye todo y por la que media “lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólidos)” (Cirlot, 1988: 298), “la eternidad que bosteza sobre las arenas” (Perse, 1949).

*Del maestro de las estrellas y navegaciones* constituye un homenaje a la figura —más que al concepto— de la demencia poética y al estado reverencial con que la misma era observada en distintas sociedades antiguas, una variante, podemos decir, del poeta fuerte, asidero oracular del cosmos y del hombre, y al que retornarían voces magistrales —como la de Hölderlin— en su simbiosis de oráculo, locura y viaje: “Reverencia en tu orilla, demencia, oh gran mar de deseo” (Perse, 1957). El mar es el activo de la vitalidad poética y su patrimonio frente a lo mezquino de lo terreno: “La condición terrestre es miserable, pero mis inmensos activos en los mares y mi / incalculable beneficio en las mesas de ultramar” (ídem). Es significativa, también, la imagen del poeta como un guerrero de la escritura que navega en el mar de la palabra. Dice Cirlot que los guerreros son un símbolo de los antepasados, “Fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia” (232), a la conciencia poética sea el caso: “Y sus grandes hombres de fortuna con armadura y escritura, / con aproximaciones a la roca negra ilustradas con rotondas, / se utilizan para saludar con una ovación piadosa” (Perse, 1957).

Coincidimos con Cirlot, además, en lo que llama “el sentido más profundo de la navegación” al referir la máxima de Pompeyo el Grande: “Vivir no es necesario, navegar sí”. Al interpretarla en su estructura binaria podemos comprender que: “por vivir entendía vivir para sí o en sí; por navegar, vivir para trascender” (322). Esto es lo que hallamos en el poema de Perse, hay una navegación por la tradición que es la fuerza poética que impulsa al poeta fuerte tardío, pero, esa navegación es para trascender, es el *Clinamen* “que hace posible el cambio en el universo” (Bloom, 63): “¡Debo seguirte, contadores y ustedes Maestros del número! / ¿Deidades sigilosas y engañosas, más que piratería marina antes del amanecer? (...) // Desde milenios abierto, el Mar Total me ha rodeado. El abismo infame me deleita, y la inmersión, divina. / Y la estrella apátrida camina en las alturas del siglo verde, / Y mi prerrogativa en los mares es soñar para ti este sueño de la realidad... / Me llamaron el Oscuro y viví en esplendor” (Perse, 1957).

A continuación transcribimos *Lección del oscuro* de Juan Bañuelos:

Lección del oscuro

*Ils m'ont appelé l'Obscur  
et j'habitais l'éclat*

S. J. Perse

I

Cuando cambian de rostro  
se desnudan  
los hombres  
y las cosas

II

Es tiempo de decir pocas palabras:

1.- no es humano el dolor ni es locura  
de dioses otros males

2.- somos aquellos que al despertar  
se afeitan metódicamente  
e inician la matanza

3.- nada es sabiduría ni coraje  
sólo ebriedad de piedras sordas

4.- éste es el tiempo en que si un niño duerme  
envejecen sus juguetes

5.- si el puro nacer es un enigma  
nada saben los hombres cuando insisten pesar  
en una misma balanza la desdicha  
y la dicha inexperta

6.- el fuego y el humo duermen juntos  
entre los pliegues de la hierba seca

7.- la paz de la vejez / el orden / toda  
sabiduría nos son arrebatados de las manos  
como en la monarquía solitaria  
de la infancia los juegos denegados

8.- (demórate en tu corazón  
que no cabe en ninguna tumba)

9.- aunque sólo donde hay peligro  
nace también lo que nos salva  
lo que ahora se mueva  
sólo sean las hojas

### III

Los despiertos tienen  
un mundo común:  
vida angustia y muerte  
viento fuego y agua  
trabajo salario y amos

mas los dormidos guardan  
—con avaricia— en sus pulmones  
la respiración para el día  
siguiente:  
también son explotados

no son el día y la noche

alucinaciones de un transeúnte?

IV

La súbita equidad provocando un acuerdo

V

Dejo caer una piedra  
sobre el agua transparente  
y profunda

se hunde sin remedio

y lo que perdura  
es la transparencia el hundimiento  
el agua ciega

qué sería esa música  
muerta del espacio  
si no la tañe el tiempo?

pero qué piedra?  
pero qué agua?  
pues bien  
que alguien me diga  
quién soy yo?

VI

La fermentada sombra de alguien  
que vuelve para ver cierta casa  
movida por los años.

Un aliento poético de “transcendencia textual” anima la inserción del epígrafe de Saint- John Perse en el poema de Juan Bañuelos. Su sentido de partida es una salutación al “poeta fuerte” —tal como Perse lo hace con Dante—, un valor referencial que le permite, al mismo tiempo, ocupar su sitio como “poeta fuerte tardío”. Mientras los otros, los de “afuera”, son quienes lo han llamado “el Oscuro”, la voz poética de “adentro” se reconoce, en cambio, haber vivido en esplendor: “Ils m’ont appelé l’Obscur / et j’habitais l’éclat” (“Me llamaron el Oscuro y viví en esplendor”). Ese “afuera” es un “ruido de fondo”. Según Steiner: “En todo pensamiento, según Schelling, esta radiación y «materia oscura» primigenia contiene una tristeza, una pesadumbre (*Schwermut*) que es asimismo creativa” (Steiner, 2007). Estamos, por lo tanto, ante el anuncio del *Clinamen*, el “equivoco poético” que cambiará el universo del poema del “poeta fuerte tardío”. El peso del poeta fuerte es enorme y, a través suyo, sobreviene el “equivoco poético” como transcendencia hipertextual: “Cuando cambian de rostro / se desnudan / los hombres / y las cosas”. Acontece, entonces, una de las sentencias poéticas advertidas por Perse en *Vientos*: “Y el poeta mismo sale de sus estancias milenarias” (1991: 109). Así, el alcance de la poesía de Saint-John Perse en Bañuelos no sólo se atomiza vía el paratexto del epígrafe sino que remite a otros polos de referencia de su obra. Si la poesía es “hija del asombro”, el continuo navegar por ese mar en movimiento que es el poema lo hace un sucesivo acontecer en el lenguaje, el asombro es el lenguaje, y, el poeta, el políglota que soporta el acoso del “afuera” para establecer el “equivoco” en su salida: “¡Oh, oh bilingüe, entre las azuelas, tú mismo entre / los litigios —hombre acosado por el dios ¡hombre hablando en el equivoco!” (89).

Esa salida para Perse inicia “Con la avispa terrera y el Huésped oculto de sus noches” (109), mientras que Bañuelos la encuentra en la contundencia del proverbio, como un hipotexto blakeano con el cual establece la directriz de su movimiento —el movimiento como navegación poética abrevada en Perse—, estos proverbios conforman la segunda parte del poema en una consonancia de tiempo y palabra: “Es tiempo de decir pocas palabras”. Nueve proverbios que prescriben: la locura como escisión de lo divino del poeta moderno (proverbio 1): “1. no es humano el dolor ni es locura / de dioses otros males”; la necesidad del despertar poético (proverbio 2): 2. somos aquéllos que al despertar / se afeitan metódicamente / e inician la matanza”; el “afuera” como negación del conocimiento y el diálogo (proverbio 3): “3. nada es sabiduría ni coraje / sólo ebriedad de piedras sordas”; la valía del insomnio poético

(proverbio 4): 4. éste es el tiempo en que si un niño duerme / envejecen sus juguetes; la poesía como misterio de nacimiento (proverbio 5): “5. el puro nacer es un enigma / nada saben los hombres cuando insisten pesar / en una misma balanza la desdicha / y la dicha inexperta; la revelación poética frente al mundo como ilusión del sueño (proverbio 6); “6. el fuego y el humo duermen juntos / entre los pliegues de la hierba seca”; el arrebatado de la sabiduría como parte de un estado de control del “afuera” (proverbio 7): “7. La paz de la vejez / el orden / toda / sabiduría nos son arrebatados de las manos / como en la monarquía solitaria / de la infancia los juegos denegados”; el valor de la travesía lírica dilatada e imperecedera (proverbio 8): “8. (demórate en tu corazón / que no cabe en ninguna tumba) y el sentido del movimiento desde lo más imperceptible (proverbio 9): “9. aunque sólo donde hay peligro / nace también lo que nos salva / lo que ahora se mueva / sólo sean las hojas”.

La tercera parte del poema presenta la dualidad entre quienes duermen y quienes están despiertos, una aparente confrontación que en sí exhibe el movimiento de rotación terrestre como alucinaciones del navegante: “no son el día y la noche / alucinaciones de un transeúnte?”, porque, detrás del tiempo, con unos y otros, está el poeta, y marcha, avanza, navega: “Y el poeta también está con nosotros, sobre la calzada de / los hombres de su tiempo. // Tomando el tren de nuestro tiempo, tomando el tren de ese / gran viento” (121).

Esta presencia omnímoda del poeta queda patente en el único verso de la cuarta parte del poema: “La súbita equidad provocando un acuerdo”, en el cual se compila este carácter del poeta como movimiento mismo de *su* movimiento al interior del poema y del movimiento como elemento de la poesía en su poesía, hallada en Perse: “No lo escrito, sino la cosa misma. Apresada viva y en su / todo” (ídem) y propulsada en el *Clinamen* de Bañuelos arriba citado.

La quinta parte del poema recrea la imagen del poeta fuerte, maestro de las navegaciones, pero, a diferencia del sentido estelar y de las correspondencias astrales de la poesía de Saint- John Perse, el poema de Juan Bañuelos navega por lo abisal, como una piedra que se hunde en las profundidades marinas, un retorno del espíritu poético a su fuente de origen, como lo canta Perse en *Anábasis*: “y el mar en la mañana como una presunción del espíritu” (Perse, 1949: 61) y en las que Bañuelos advierte la permanencia de una tríada cuya enunciación es música en tiempo y espacio: “y lo que perdura / es la transparencia el hundimiento / el agua ciega // qué sería esa música / muerta del espacio / si no la tañe el tiempo?”. En medio de ella sobreviene la irrupción ontológica del poeta, que parte de lo

elemental y primigenio: agua, piedra, y clama desde esa inmensidad abisal, profunda: “pero qué piedra? / pero qué agua? / pues bien / que alguien me diga / quién soy yo?”.

Si, como sostiene Steiner, “la música no es más ni menos que ella misma” y que, por lo tanto, es en ella donde cabe la respuesta filosófica de su sucesión y existencia como ninguna otra: “El eco ontológico está al alcance de la mano: Soy lo que soy” (Steiner, 2012: 20). Esa música es, en sí misma, el sonido interior de la poesía, ese “adentro” construido frente al “ruido de fondo” del “afuera”, música que contiene el preparativo de los tres versos finales que constituyen la sexta y última parte del poema, donde el poeta se muestra en esplendor vital frente a lo oscuro, su función reveladora y luminosa, como dice Perse: “Su ocupación entre nosotros: aclarar los mensajes. Y la / respuesta a él dada por la iluminación del corazón.” (ídem).

La importancia de la música en la obra de Perse la acentúa Jorge Zalamea cuando habla que nos hallamos ante “un espléndido documento en que se establecían claves nuevas para la música verbal” (Zalamea, 1949). Esa “música verbal” es “música interior”, y sólo es demostrable en sí misma, ya que: “Ningún lenguaje puede competir con las capacidades de la música para las simultaneidades polifónicas, para los significados múltiples bajo la presión de unas formas intraducibles” (Steiner, 24). Pues bien, es este aparato interior que bulle en la voz del poema de Bañuelos como “poeta fuerte tardío” y, que, perfila el movimiento, *su* movimiento, a partir de su imagen como *alter ego*, la sombra que en su efervescencia retorna a la casa del poeta, el poema, para continuar en esplendor su navegación: “La fermentada sombra de alguien / que vuelve para ver cierta casa / movida por los años”, un verso que nos recuerda uno de los principios fundamentales del *Clinamen*: “los poetas verdaderamente fuertes sólo pueden leerse a sí mismos” (Bloom, 67).

### 4.3 INFLUENCIAS, CONTRIBUCIONES Y PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE FERNANDO PESSOA EN EL POEMA *PALIMPSESTO*

#### 4.3.1 LA DIVERSIDAD DEL UNIVERSO POÉTICO DE FERNANDO PESSOA. UNA LECTURA DE SUS ORÍGENES

Este apartado estudia, a partir de la “co-presencia” postulada por Genette y de la *Demonización* —o “movimiento hacia una Contrasublimación personalizada”, cuarta pauta revisionaria de Harold Bloom— en cuanto que: “El poeta tardío se abre a lo que cree que es un poder en el poema paterno que no pertenece propiamente al padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor” (Bloom, 64), conceptos que nos permiten el seguimiento de una línea de análisis e interpretación en torno al complejo entramado poético que constituye la obra del poeta en lengua portuguesa Fernando Pessoa (1888-1935), de tal manera que el conocimiento hermético, el misticismo, la cábala, la reflexión del vacío y la abstracción de la soledad, entre otras, son fundamentales para una primera comprensión del singularísimo y enorme peso de la heteronimia en su obra y en la poesía moderna universal. Su exploración descubre cómo y en qué sentido está co-presente en el poema *Palimpsesto* (del libro *Coyote azul con guitarra*, 1987) de Juan Bañuelos, a través del paratexto que éste emplea como epígrafe, atribuido a uno de los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro: “las cosas son el único sentido oculto de las cosas” (fragmento XLI del poema *El guardador de rebaños*). Valga decir que en Alberto Caeiro permea ese acento de vacío y soledad que atraviesa la obra de Pessoa: “Ser poeta no es una ambición. / Es mi forma de estar solo”, pero, establecida en una voz de bucólica melancolía que, en sí misma, anuncia su desprendimiento y pertenencia otra. Dos sujetos poéticos —Fernando Pessoa y Alberto Caeiro— cuya simbiosis poética nos hace patente el sitio de su poesía en el poema de Bañuelos y la operación de la *Demonización* en su representación de “poeta fuerte tardío”.

La vastedad es el signo de la obra de Fernando Pessoa. Esto ha sido señalado por sus críticos y especialistas: “El total de sus originales conservados en la Biblioteca Nacional de Lisboa asciende a 27,543 cuartillas” (Ordóñez, 1991) y sólo se han publicado once tomos de la misma. Su extensión es, probablemente, un indicio de que nos hallamos bien ante un laberinto, bien ante una serie indeterminada de acertijos, bien ante una múltiple reunión de seres y

miradas poéticas, bien ante una “personalidad dividida” o ante “los trasfondos de la ironía pessoana” (Ordoñez, 1991: 20).

Revisemos algunos hipotéticos teóricos que proponen grandes hipotextos hallados detrás de este multihabitado universo poético. Tanto en sus grados de disociación de voces y registros de creación y temáticas subyace un impulso “antisocial” y una rebeldía artística propia de su tiempo —la génesis de las vanguardias poéticas, por ejemplo— pero, también, una inquietante traslación del mundo afincada en varias tradiciones del pensamiento Occidental.

Miguel Ángel Flores destaca, a partir de la pasión astrológica de Pessoa, su interés “por el ocultismo, el conocimiento esotérico y el pensamiento mágico” (Flores, 2004), lo que es factible si reconocemos, en el caso de su poesía ortónima y heterónima, su vocación por el “lenguaje simbólico”, “la actividad autotélica”, la videncia del *otro* en sí mismo, el mundo como un sistema de correspondencias, el despliegue de la cifra como una clave del aprendizaje. Aún cuando Pessoa no se propuso como sello exclusivo de su quehacer una “poesía hermética”, en la cual desplegara su voz como “iniciado” en lo que el mundo hermético llama *el camino de la serpiente*, el ordenamiento de sus apuntes ocultistas por Yvette Centeno, una de sus especialistas en filosofía hermética, dan luz de dicho camino, por lo que citamos parte de dicho apunte de Pessoa.

En su forma de S (que, si se considera cerrada, es 8, y, acostada, igualmente serpentina, Infinito), la Serpiente incluye dos espacios, que rodea y trasciende. (El primer espacio es el mundo inferior, el segundo el mundo superior). (...) En la figura de la S la serpiente se evade de las dos realidades y desaparece de los mundos y universos.

La ilusión es la substancia del mundo, según la Regla, tanto en el mundo superior como en el mundo inferior, en lo oculto como en lo patente. (...) Sólo la Serpiente, rodeando los infinitos abiertos —o los círculos “incompletos”— de los dos mundos, de los cuales huye hacia la ilusión, conoce el principio de la verdad.

(...) Construimos ficciones, con nuestra imaginación, tanto en la tierra como en el cielo. El mago, que evoca determinado demonio, y ve aparecer materialmente ese demonio, puede creer que ese demonio existe; pero no está probado que exista. Existe, sin embargo, sólo porque fue creado; y ser creado no es existir, en el sentido

real de la palabra. Existir, en el sentido real de la palabra es ser Dios—es decir, haberse creado a sí mismo; en otras palabras, no depender substancialmente de nada y de nadie. (Pessoa citado por Flores, 1991: 12-13)

Este entresijo de la ilusión como substancia del mundo y, por ende, como afirmación y negación del mundo en la palabra y sólo en la palabra, está presente en el poema largo *El guardador de rebaños*, un acertijo al que volveremos más adelante, y al que, por lo pronto, referimos en su escala de aparente contradicción semántica, cuyo nudo completa el círculo de la serpiente: “Porque el único sentido oculto de las cosas / es que no tienen ningún sentido oculto; / es más extraño que todas las extrañezas / y que los sueños de todos los poetas / y los pensamientos de todos los filósofos / que las cosas sean realmente lo que parecen ser / y no haya que comprender.” (Caeiro, 1984: 105, XLI)

Otro gran hipotexto que sostiene una ruta más de la poesía de Fernando Pessoa es el concepto del “poeta vidente”, establecido en la poesía moderna por Arthur Rimbaud en su célebre carta a Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871. En ella, Rimbaud postula la otredad de la voz poética y la conversión del poeta en *vidente* “por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (Rimbaud citado por Ordóñez, 1991: 34). Esa “videncia” le permite el acceso a lo desconocido: “¡Pues accede a lo desconocido! Ya que ha cultivado su alma, ya antes rica, más que nadie.” (Ordóñez, 35). Para Rimbaud el poeta es otro, “Yo es otro”, y, ese “otro”, es el conocimiento reservado a unos cuantos, porque: “El conocimiento se ha de lograr a través del rechazo intransigente de todo valor establecido, a través del cultivo de sí mismo como supremo contestatario, psicológico, social y religioso: loco, criminal o maldito” (Ibíd.) Ese conocimiento poético producido por la videncia conduce a Pessoa al colapso del vacío de sí mismo, como ocurre en *Tabaquería*, uno de los grandes poemas de su heterónimo Álvaro de Campos: “No soy nada. / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada / Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.” (Ordóñez, 168), o en la negación de la vida “ésta” y el transcurrir “otro” en ella, como nos prescriben los poemas de Ricardo Reis, uno más de sus heterónimos: “No hay tristezas / Ni alegrías / en nuestra vida. / Sepamos, así, / Sabios incautos, / No vivirla, // Sino transcurrirla, / Tranquilos, plácidos, / Teniendo en los niños / A nuestros maestros, / Y los ojos llenos / De naturaleza...” (Ordóñez, 158).

El tercer gran hipotexto que referimos es la visión ocultista y mítica de la historia en la poesía de Pessoa, quien abreva en “la presencia de visionarios y profetas (que) se halla en Portugal desde la Edad Media” (Flores, 13) para construir una estructura simbólica, cuya opacidad iniciática establece una particular lectura de las referencias histórico-culturales, lo que Pessoa identificará con una “tradición genuinamente lusitana” en su texto en prosa *Sobre Portugal*:

Que Portugal tome conciencia de sí mismo. Que rechace los elementos extraños. Que haga a un lado a Roma y a su religión. Que se entregue a su propia alma. En ella encontrará la tradición de las novelas de caballería por donde pasa, próxima o remota, la Tradición Secreta del Cristianismo, la Sucesión Super-Apostólica, la Búsqueda del Santo Grial. Todas estas cosas, necesariamente dadas con misterio, representan la verdad íntima del alma, la conversación con los símbolos. (Pessoa citado por Flores, 14-15)

Este caudal simbólico mítico e histórico tiene un referente literario por el que atraviesa la “visión mesiánica” de Pessoa: la novela de caballería; esa cultura de la vida errante y de “la libertad como único ámbito de acción” en donde está presente “Ese «ser otro» portador de un valor supremo, la soledad como vehículo de realización personal, es un caballero” (Ruiz-Doménec, 1993: 18). A partir de ese entramado de misterio de residencia, Pessoa, para quien “la creación literaria fue (...) una de las fases del misterio iniciático”(Flores, 15) construirá otro de sus grandes libros y único publicado en vida: *Mensaje*, poema de simbólica segmentación que “no es más que la recreación épico-elegíaca o, mejor aún, profética, de la aventura portuguesa en cuanto aventura iniciática de pueblo destinado a encarnar la plenitud de una vocación ecuménica de regeneración universal” (Lourenço, 1997: 12): “Ni rey ni ley, ni paz ni guerra / definen con perfil y ser / este fulgor pardo de tierra / que es Portugal entristeciendo: / brillo sin luz y sin arder, / como el que el fuego fatuo encierra. // No sabe nadie lo que quiere. / Nadie conoce que alma tiene, / ni lo que es mal ni lo que es bien. / (¿Qué ansia distante cerca llora) Todo es incierto y es postrero. / Todo disperso, nada entero. / Oh Portugal, hoy eres niebla... // ¡Ésta es la hora! (Pessoa, 1993: 153).

### 4.3.2 LA CONCEPCIÓN DE LA HETERONIMIA EN LA POESÍA DE FERNANDO PESSOA

La primera pregunta que, generalmente, asalta cuando nos encontramos ante un universo poético como el de Fernando Pessoa es: ¿Qué se esconde detrás de esa aparición de voces? La pregunta, probablemente, nos lleve a una segunda interrogante, sin haber contestado la primera: ¿Eso que se esconde prueba lo que se esconde? Este primo ejercicio de circunscripción literaria parte de un presupuesto de creación estética cuya diversificación, diseminación y disgregación, sólo es aprehensible en la medida en que si no sabemos, al menos pre-sentimos, un asidero fatuo, precario, al borde de lo provisional. La única garante de reconocimiento de esta “personalidad dividida” —nos referimos a una personalidad literaria, por supuesto— está gradada en el concepto de heterónimo, una definición inapartable para cualquier indagación básica de la obra cifrada en múltiples obras y que solemos reunir bajo el nombre de Fernando Pessoa.

No cabe duda de que el aspecto más sugerente de la obra de Fernando Pessoa lo constituye la red de escritores apócrifos a los que él mismo llamó *heterónimos* y cuyo conjunto conforma su obra. Pero, ¿qué es un heterónimo? A menudo heteronimia y seudonimia se han empleado incorrectamente, pues no son términos equivalentes. Un seudónimo supone pensar y sentir *in propria persona*, pero firmar con otro nombre. Tal es el caso, por ejemplo, de Neftalí Reyes quien se firmaba Pablo Neruda. Un heterónimo en cambio, supone pensar y sentir como *otra* persona lo haría. La heteronimia, pues, implica un ejercicio extremo de abstracción, de despersonalización: crear una mentalidad, una personalidad y una sensibilidad idealmente distinta de la propia y, sobre esa base, una obra de arte. De tal suerte, la obra de Fernando António Nogueira Pessoa es una y al mismo tiempo pretende ser muchas, entre ellas las más populares son las de Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Por su parte, la obra “ortónima”, es decir, la poesía atribuida a Pessoa, cabría también en la red heteronímica. (Ordóñez, 1991: 15)

Ordóñez sostiene que este principio de abstracción, indefectible, en Pessoa, proviene de la “tercera clase de acto mental” propuesto por John Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*: “3] Separar las ideas de cuantas otras ideas las acompañen en su existencia real: es la llamada *abstracción*; así se forman todas las ideas generales” (Locke citado por Ordóñez, 1991:65). En un borrador cuyos especialistas datan, probablemente, en 1925, Pessoa agrupa a los fines de las artes en tres tipos, de los cuales destaca como “vehículo de influencia”, porque su fin es *influnciar*, a la música, la literatura y la filosofía. Una influencia que, por supuesto, se da a través de la palabra “que es la abstracción suprema [...] porque no conserva nada del mundo exterior” (Pessoa citado por Ordóñez, 72). La nada, el vacío, la sensación:

1.- Cuyo fin es *entretener*, que son la danza, el canto y el arte de representar; 2. Cuyo fin es *agradar*, que son la escultura, la pintura y la arquitectuta; 3. Cuyo fin es *influnciar*, que son la música, la literatura y la filosofía. (Pessoa citado por Ordóñez, 1991: 70)

Así, la abstracción, como elemento indispensable de creación, le permite establecer una simultaneidad en la negación de la sensación de la realidad, ya que, a la vez, afirma e incorpora una “multitud de elementos contradictorios” que ofrecen en conjunto una “existencia simultánea” (Ibíd.) tal como ocurre en el fragmento XX de *O guardador de rebanhos* (*El guardador de rebaños*) de su heterónimo Alberto Caeiro, donde una sensación oscilatoria de la realidad navega en las aguas del río en movimiento, “como la síntesis del mundo interno y el mundo externo” (Ordóñez, 68) y que culmina en una tensión del vacío: “El Tajo es más bello que el río que corre por mi aldea, / Pero el Tajo no es más bello que el río que corre por mi aldea / Porque el Tajo no es el río que corre por mi aldea. (...) El Tajo baja de España / Y el Tajo entra en el mar en Portugal, / Toda la gente lo sabe. /Pero pocos saben cuál es el río de mi aldea Hacia dónde va y de dónde viene. / Y por eso, porque pertenece a menos gente, Es más libre y más grande el río de mi aldea. (...) El río de mi aldea no hace pensar en nada, / Quien está a sus orillas, está sólo a sus orillas.” (ídem)

Esa red heterónima se extiende, en el caso de la poesía a dos más: Alexander Search “a quien Pessoa atribuye su obra poética en lengua inglesa” —lengua que dominó desde su infancia, cuando vivió varios años en África del Sur— y Bernardo Soares, un “semiheterónimo” según lo llama Pessoa, “autor de una obra inacabada que sin dificultad podría considerarse un

monumento del intimismo y de la literatura fragmentaria, *O livro do desassosiego*<sup>61</sup> (Ordóñez, 16). Debemos mencionar, por otra parte, cómo el mismo Pessoa en una carta dirigida en 1914 a su amigo el poeta Mário de Sá-Carneiro da cuenta del origen de este “juego de espejos”, al que bien podríamos llamar en aras de sus múltiples creaciones: vitrales en consecuencia. Pessoa parece jugarle una broma al presentar un poeta apócrifo “de naturaleza bucólica y complicada”. Más adelante, en su célebre “Carta sobre la génesis de los heterónimos”, Pessoa le dice a Adolfo Casais Monteiro cómo ocurrió la culminación de la creación de dicho poeta apócrifo, Alberto Caeiro:

...me acerqué a una cómoda alta y tomando un papel, empecé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas al hilo en una especie de éxtasis [...]. Fue el día triunfal de mi vida, nunca podré tener otro así. Abrí con un título El cuidador de rebaños. A esto siguió la aparición en mí de alguien a quien desde luego di el nombre de Alberto Caeiro” (Pessoa citado por Ordóñez, 17).

Estamos aquí ante una *Demonización* ejercida a través de un grado mayor de la ironía, la “ironía gnóstica”. La debatida intención o la credibilidad de la anécdota relatada por Pessoa, se instala más bien en un asunto de comprensión: “comprender el mensaje” (ibid.). Como iniciado en el conocimiento de la Gnosis, Pessoa sabe que *su* creación existe “sólo porque fue creado; y ser creado no es existir en el sentido real de la palabra” (Pessoa citado por Flores, 13). Su poder creador es, a la vez, un poder contrasublimado. El poeta fuerte tardío, Alberto Caeiro, si existe, “no pertenece propiamente al padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor” (Bloom, 64).

Consideramos que esta Contrasublimación también puede ser hallada en otras aplicaciones temáticas, como lo observa la tesis doctoral de Julia Alonso Diéguez, quien destaca el hecho de que Pessoa “vive una *existencia decididamente literaria*” (Alonso Diéguez, 2012: 19), entendida en el sentido de que: “su objetivo existencial consiste en desentrañarse a sí mismo a través del ser propio del lenguaje, extraño territorio nebuloso en el que la ficción se apodera de la realidad y el sueño de la vigilia, sacudiendo con esta opción los cimientos de un pensamiento arduamente trabado, el de la modernidad” (Ibid.). Por lo tanto, esa “*existencia*

---

<sup>61</sup> *Libro del desasosiego*.

*decididamente literaria*” que se desentraña por la vía del “ser propio del lenguaje” es, precisamente, la Contrasublimación de un poder fugado en términos de *ese* lenguaje creado, como ocurre en *Tabaquería*, celebradísimo poema de otro de sus heterónimos, Álvaro de Campos: “Mi corazón es un balde vacío. / Como los que invocan espíritus invocan espíritus, me invoco / a mí mismo y no encuentro nada. / Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta. / Veo las tiendas, veo las calles, veo los coches que pasan, / veo los entes vivos vestidos que se cruzan, / veo los perros, que también existen, /y todo eso me pesa como una condena al destierro, / y todo eso me es ajeno, como todo.” (Álvaro de Campos, 171).

### 4.3.3 LA POÉTICA DE ALBERTO CAEIRO EN *O GUARDADOR DE REBANHOS* (*EL GUARDADOR DE REBAÑOS*)

Poseedor de una poesía marcada por el eje de la simplicidad, la voz o el sujeto que priva en Alberto Caeiro representa, en su doble sinergia de simplicidad y serenidad, el heterónimo más complejo del ortónimo Fernando Pessoa, quien le confirió en su biografía poética de creador-creado el grado superior de maestro, quizás como un acto de conciencia escindida o como efecto de esa bruma de la certidumbre existencial que desde niño acompañó a Pessoa: “Desde niño tuve la tendencia para crear en torno a mí un mundo ficticio, de rodearme de amigos y conocidos que nunca existieron. *No sé, bien entendido, si realmente no existieron, o si realmente soy yo quien no existe*” (Pessoa, Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13.01.1935, citada por Alonso Diéguez, 59) y que precisaría en la anécdota que revela la aparición de Alberto Caeiro, su maestro: “Y lo que a continuación sucedió fue la aparición de alguien dentro de mí, a quien, desde luego, le di el nombre de Alberto Caeiro. Disculpe lo absurdo de la frase: había aparecido en mí mi maestro” (Pessoa, citado por Alonso Diéguez, 105).

El hecho es que esa “dispersión del Yo” (ídem) habría de hallar, en el caso de Alberto Caeiro, al gran maestro de la sensación de la realidad, aquella donde se instala, precisamente, “la incertidumbre relativa de lo fenoménico” (Ordóñez, 83) o cuya negación oculta el proceso iniciático de lo innombrable de Dios, sin centro ni síntesis más que la escritura fluyente, como ocurre en *El guardador de rebaños*.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Pessoa afirma, en su carta a Casais Monteiro, la escritura providencial y revelatoria —con un rasgo propio de las vanguardias poéticas de la época— de *El guardador de rebaños*, el 8 de marzo de 1914, ocasión en la cual sobrevino la

Toda la paz de la Naturaleza a solas  
viene a sentarse a mi lado.  
Pero permanezco triste, como un atardecer  
para nuestra imaginación,  
cuando refresca en el fondo de la planicie  
y se siente que la noche ha entrado  
como una mariposa por la ventana.

(Caeiro, *El guardador de rebaños*, 1984: I, 31)

Hay, por lo tanto, una sensación oscilatoria que, a su vez, emite un sostenido éxtasis en medio de “algo” que podríamos llamar *la nada poética*. El poeta está solo, sus pensamientos es su rebaño y estos no son una constancia sino una sensación de la realidad. Otro de sus heterónimos, Ricardo Reis, ha dicho que Caeiro “es un argonauta de las sensaciones verdaderas que canta a *la nada luminosa* que somos, arrancándonos a la muerte y a la vida, dejándonos entre las cosas simples que nada conocen sobre el morir y el vivir en el transcurso de su existencia” (Reis, citado por Alonso Diéguez, 106). La simplicidad de este “sensacionismo” radica en su parámetro subjetivo que “Evoca la sencillez pagana del mundo bucólico con la serenidad expresiva de la poesía pastoril” (ídem) y que busca una finalidad central que tiene el arte para Pessoa: “incrementar la autoconciencia del individuo” (Ordóñez, 71).

Con un ruido de cencerros  
más allá de la curva del camino  
mis pensamientos están contentos.  
Sólo me da pena saber que están contentos  
porque, si no lo supiera,  
en vez de estar contentos y tristes  
estarían alegres y contentos.

---

aparición de Alberto Caeiro. En vida, Pessoa publicó la mayor parte de este extenso poema, en el número 4 de la revista *Atena*, en enero de 1925. A decir suyo, Alberto Caeiro de Silva nació cerca de Lisboa, el 16 de abril de 1889 y allí murió, de manera precoz, tuberculoso, en 1915.

Pensar incomoda como andar bajo la lluvia  
cuando el viento crece y parece que llueve más.

No tengo ambiciones ni deseos.  
Ser poeta no es una ambición mía.  
Es mi manera de estar solo.

(Caeiro, 1984: I, 31,33)

Detrás de esa “sencillez pagana” se encuentra la figura del maestro: “un mentor des-  
prejuiciado, no contaminado por la gramática *crística* ni por los sistemas conceptuales  
dominantes. Sólo así, desde un estado *inducido* de inocencia se puede reinventar el sujeto  
moderno.” (Alonso Diéguez, 86) Luego, entonces, hallamos, también, en *El guardador de  
rebaños*, un aparato poético por el cual el poeta moderno como sujeto es un fractal de sí mismo,  
un fingidor que dice “creer”, pero que no “piensa” en el mundo sino que vaga en él, en una  
“eterna inocencia”.

Creo en el mundo como en un malquerer,  
porque lo veo. Pero no pienso en él,  
porque pensar es no comprender...  
El mundo no se hizo para pensar en él  
(pensar es estar enfermo de los ojos)  
sino para mirar hacia él y estar de acuerdo...

Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...  
Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es  
sino porque la amo, y la amo por eso,  
porque quien ama nunca sabe lo que ama  
  
ni sabe por qué ama, ni lo que es amar...

Amar es la eterna inocencia,  
y la única inocencia es no pensar.

(Caeiro, II, 37)

Ese aparato poético se despliega por otra columna vital, el “carácter hermético”, que encuentra en el *Corpus hermeticum*<sup>63</sup> su gran hipotexto para el paso de las sensaciones de la realidad, para su grado de “iniciado” en cuanto vinculado a su “genialidad poética”, su continua apertura a lo pre-existente de la Naturaleza y el reencuentro con el “Nombre luminoso”: “-Yo soy aquella Luz, me dijo, yo, la Mente, tu Dios, que preexisto a la naturaleza húmeda que surgió de la Tiniebla. En cambio el Nombre luminoso que procede de la Mente es hijo de dios” (*Corpus hermeticum*, s/f, 4), una luz templaria, teosófica, esotérica u ocultista, todas y ninguna, como un caudal poético cuya *demonización* “entra en el adepto para ayudarlo” (Bloom, 64). En ella misma se produce la “conciencia poética” y ocurre una “descripción”, lo que Bloom llama “una visión demoniaca en que el Gran Original sigue siendo grande, pero pierde su originalidad, cediéndola al mundo de lo numinoso, la esfera de la agencia demoniaca a la que ahora se reduce su esplendor” (139). Sobre el *scriptio inferior*, el hipotexto, sobreviene, el *scriptio superior*, el hipertexto, un palimpsesto simultáneo y sucesivo a la vez.

Quien está al sol y cierra los ojos  
comienza a no saber lo que es el sol  
y a pensar muchas cosas llenas de calor.  
Pero abre los ojos y ve el sol  
y ya no puede pensar en nada  
porque la luz del sol vale más que los pensamientos  
de todos los filósofos y de todos los poetas.  
La luz del sol no sabe lo que hace  
y por eso no yerra y es común y buena.

(Caeiro, V, 45)

---

<sup>63</sup> Con este nombre se designa “el conjunto de escritos redactados entre los años 100 y 300 d.C. por escritores anónimos griegos (...)Atribuido durante siglos a un supuesto sacerdote egipcio a quien se le dio el nombre de Hermes y el apodo de Trismegisto, “El Tres veces Grande”” (Ordóñez, 86).

#### 4.3.4 ANÁLISIS COMPARATIVO DEL POEMA *PALIMPSESTO* DE JUAN BAÑUELOS: INFLUENCIAS, PERMANENCIAS DE LA POESÍA DE FERNANDO PESSOA Y CONTRIBUCIONES POÉTICAS

Hay dos prácticas esenciales en un palimpsesto: la inscripción y la borradura. En ambas subsiste el propósito de “conjurar el temor a la pérdida” (Prósperi, 2016: 217). El término *palimpsesto* significa “grabado de nuevo” y designa “aquellos pergaminos en los que se borraba una escritura antigua y se transcribía, sobre ese mismo soporte, una nueva escritura” (Prósperi, 216, 217). La teoría de la *hipertextualidad* de Genette traduce —o también podríamos decir equipara— conceptualmente, el *hipotexto* con la *scriptio inferior* “de los latinos” y el *hipertexto* con la *scriptio superior*. Hallamos, por lo tanto, un principio de sucesión marcado en Genette que, sin embargo, habría que ajustarle su categoría de la co-presencia y la pauta revisionaria de la *demonización* de Bloom para establecer, de manera simultánea, el comparativo analítico del poema *Palimpsesto* de Juan Bañuelos, toda vez que dicho poema forma parte del libro *Coyote Azul con guitarra* (1987).

El poemario contiene una crónica previa a los poemas donde el poeta cuenta cómo conoció a Anfilio León Paciencia, a quien escuchó: “tocar la guitarra de plumas azules, rodeado de su mujer Niobelia Pérez Medio y sus cinco hijos (asesinados años más tarde, uno por uno, por cuestiones agrarias), el pasado se acercó igual que la lechuza al caer la tarde” (Bañuelos, 1987); los rumbos trágicos de la vida de Anfilio, su efímera prosperidad: “Gracias al sonido peculiar de su guitarra, vinieron los ladrillos encantados con la música a colocarse uno sobre otro hasta quedar terminada la casa y también las cercas para sus reces y gallinas” (ibíd.); su condición de indio tojolabal expuesto a “los pleitos por la posesión de la tierra con los caciques del paraje El Paraíso”; la llegada de los refugiados guatemaltecos, el despojo de sus tierras y su peregrinaje por la república hasta la Ciudad de México, su malvivir, su zozobra y milagroso escape en la matanza de la Plaza de las Tres Culturas: “la noche había caído: helicópteros y tanques iban y venían espesando el desprecio (...) la fina lluvia que empezaba, se mezcló con la sangre de los caídos, salpicando muros y jardineras” (Ibíd.) Un periplo del cual el poeta dice: “Hoy doy a conocer esas canciones para que descubran sus rumbos” (Ibíd.)

He aquí, entonces, el hipotexto de vida de Juan Bañuelos, del que debemos observar un rasgo de inscripción y borradura simultáneos, debido a que su cronología no relata en orden

sucesivo algunos de los hechos de la historia social de la segunda mitad del siglo XX en la región —la persecución de los indígenas guatemaltecos por parte de los kaibiles y la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco son narradas en un orden inverso, por ejemplo—, probablemente, porque de lo que se trata no es la exposición de la realidad sino las sensaciones de la realidad, lo que nos conduce al hipotexto paratextual de Alberto Caeiro: *las cosas son el único sentido oculto de las cosas*. Así, proponemos, una ruta analítica-comparativa binaria simultánea y co-presente con el texto previo, el de Bañuelos y el de Caeiro, y la *demonización* hipertextual que sobreviene frente a ambos mundos poéticos de parte de Bañuelos como “poeta fuerte tardío”. A continuación, transcribimos *Palimpsesto* de Juan Bañuelos.

### Palimpsesto

*las cosas son el único sentido oculto de las cosas*

Pessoa

recién despierto

el hombre

inclinado

como un sastre

que cose

una prenda

afina su guitarra.

Los sonidos que pasan

abren la escena iv

que contiene

la mente de cuerpo entero

en diálogo

con las mujeres del tiempo /

las escenas i ii y iii

pertenecen al monstruo  
del espacio.  
De pronto  
es el hallazgo  
del pensamiento real  
inmóvil  
en el frío de las variaciones.

Ellas dijeron:  
“tu guitarra es increíble  
mas no tocas las cosas  
como son”.

El ojo despejado /  
un puro ver  
sin cavilar

el hombre dijo:  
“las cosas como son  
en mi guitarra son  
de otra manera:  
nonato

el yermo  
es una farsa  
de la lluvia /  
en mi guitarra  
la montaña camina  
y la noche es de piedra”.

Una de las mujeres  
suplicó: “toca una canción  
que nos trascienda  
y separe

la palabra  
de las cosas /  
tañe  
la lejanía  
de estar cerca.  
De eso.  
Nada más”.

El guitarrista  
se consagra  
a pulsar sus sentidos  
y las cuerdas desfloran  
el resplandor del alba /  
doma al monstruo  
indecible  
(que nos tañe por dentro)  
y despliega su fuerza  
hacia un cielo que piensa /  
en el instante  
en que al final del parecer  
*el vaso con la flor*  
*el cuadro rojo*  
*el hombre*  
*peinándose a dos espejos*  
*el escritorio y la ventana*  
**son** en la guitarra  
como antes fueron  
cap  
turados  
en tonos

rupestres.

Los sonidos

transfiguran la mente entera  
como un periódico  
arrastrado por el viento  
cambia las noticias /  
así  
los muros levantados  
son la perfección  
del pensamiento /  
y la quietud  
parte de esta página  
sin ser observada.

El hombre

vuelve a inclinarse  
—como el sastre que cose—  
sobre su instrumento /  
y es un hombre  
en el cuerpo  
de una bestia furtiva  
sentado en un mueble  
al sol /  
y es una guitarra  
que escoge su camino  
con el zumbido de los insectos /  
mientras  
en la pieza contigua  
cierta soprano coloratura  
canta el aria  
de la realidad

—que es un pájaro  
que nunca se posa  
y deja fluir sus alas  
como un río sin cauce:

ese profundo mirlo  
nunca colum  
brará  
la muerte.

Palimpsesto, inscripción, borradura y sensaciones representan un conjunto que nos guía a la figura del poeta moderno, a ese grado de escisión, re-invencción y apartamiento al que hemos apelado en este capítulo. La experiencia de vida y la experiencia poética culminan en un sólo basamento material, un único “instrumento”: el poema, un “fondo crítico” del “instrumento espiritual” por excelencia: el libro. Hay dos momentos en la vida poética de Stéphane Mallarmé que descubren esta potencialidad que habría de significar la ruta operativa y el calce vital del poeta moderno a lo largo del siglo XX. En una carta dirigida a Eugène Lefébure, fechada el 27 de mayo de 1867 —con referencia a un artículo de Montégut, aparecido el 15 de mayo en la *Revue des deux mondes*— Mallarmé dice:

Él habla del Poeta Moderno, del *último*, que, en el fondo, «es un crítico ante todo». Es justo lo que observo en mí —yo no he creado mi Obra sino por *eliminación*, y cada verdad adquirida no nacía sino de la pérdida de una impresión que, habiendo chispeado, se había consumido y me permitía gracias a sus tinieblas liberadas, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. (Mallarmé, 2010: 48)

Esa visión crítica de la obra en sí misma, se verá reforzada en su célebre ensayo *El libro, instrumento espiritual*. En él, el poeta establece como único objeto de espacio, movimiento y correspondencia de todo al libro: “Sutil lección de la que nada es fortuito” (Mallarmé, 2000: 119) y a la obra poética como sinfonía: “La Poesía, próxima a la idea, es Música por excelencia: no consiente inferioridad” (ídem)

Reivindico una propuesta que de mí surge —citada de diversas maneras, sea como elogio o reproche—, junto con aquéllas que aquí se acumulen: en suma, que todo en el mundo existe para convergir en un libro.

(...)

El libro, expansión total de la letra, debe sacar directamente de ésta una movilidad y, espacioso él, por correspondencias, instituir acaso un juego que confirma la ficción. (Mallarmé, 2000: 117-119)

En el caso del poema *Palimpsesto* de Juan Bañuelos, hallamos este “fondo crítico” donde la co-presencia de dos hipotextos, la experiencia poética de Alberto Caeiro —quien es Fernando Pessoa, quien es Alberto Caeiro— y la experiencia de vida de Juan Bañuelos —su encuentro con Anfilio León Paciencia— constituyen un *scriptio inferior* al que se superpone un *scriptio superior* como “instrumento espiritual” que se lee a sí mismo, el poema. Todo termina en el poema, si existe el poema o acaso es una sensación interior del creador-creado que ve el mundo viéndose a sí mismo en el *otro* que lo habita: “recién despierto / el hombre / inclinado / como un sastre / que cose / una prenda / afina su guitarra”.

Lo que llamamos “realidad” o más bien ese “afuera” del mundo, pasa, y el poeta desdobra sus sensaciones de ese “afuera”, las despliega en una constelación poética, una especie de tejido cuyo velo retorna a sí mismo, tal como dice Mallarmé: “Tejer, por pudor, con la sorpresa general, un velo” (2000: 120). Como un recaudo platónico, esa constelación poética “está” en el poeta, lo atraviesa, lo contiene y se deposita en su pensamiento, porque como dice Caeiro: “Cuando me siento a escribir versos / o, paseando por los caminos o por los atajos, / escribo versos en un papel que está en mi pensamiento” (Caeiro, 33). En *Palimpsesto*, Bañuelos despliega la forma poética mallarmeana pero con dos co-presencias hipotextuales: la autorreferencial de su propio misterio como concepto poético —que proviene del heterónimo de Pessoa— y la imagen del músico con su guitarra —la vivencia de su encuentro con Anfilio—, con las cuales construye un equilibrio demonizado de su poderío como “poeta fuerte tardío”: “los sonidos que pasan / abren la escena iv / que contiene / la mente de cuerpo entero / en diálogo / con las mujeres del tiempo / las escenas i ii y iii / pertenecen al monstruo del espacio.”

Aun cuando la superposición del *scriptio superior* ejerce por medio de las variaciones poéticas de espacio, tiempo y movimiento un dominio en el poema, el *scriptio inferior*, poético y vivencial, dialoga por efecto de esas mismas variaciones, sin dejar de ser, por ello, un sentido oculto de su presencia. Ambas figuras, el poeta y el guitarrista, están ahí, pero no son lo que “están ahí” sino lo que ocultan al estar ahí, esa fase del “misterio iniciático” (Flores, 15) que para Pessoa significaba la creación literaria: “de pronto / es el hallazgo / del pensamiento real / inmóvil / en el frío de las variaciones. // ellas dijeron: / “tu guitarra es increíble / mas no tocas las cosas / como son”. / el ojo despejado / un puro ver / sin cavilar / el hombre dijo: / ”las cosas como son / en mi guitarra son / de otra manera”.

La simplicidad y la serenidad del poeta de *El guardador de rebaños* están presentes en la figura del guitarrista de *Palimpsesto*, pero, también, está una re-inención del sujeto poético que, en su apartamento, borra y reinscribe “el fondo enigmático de su propia identidad” (Alonso Diéguez, 107). Así, el guitarrista con su atributo mitológico “doma al monstruo / indecible / (que nos tañe por dentro)”, vence a las fuerzas primarias de la naturaleza, y, el poeta, transfigura “la mente entera”, cambia las novedades del mundo y levanta los muros que son “la perfección del pensamiento”: “los sonidos / transfiguran la mente entera / como un periódico / arrastrado por el viento / cambia las noticias / así / los muros levantados / son la perfección del pensamiento”.

Todo y nada se construye, entonces, si no es por el pulso de la *demonización*. Ya Mallarmé anticipaba el resultado poético: “por la vía pecadora y prematura, satánica y *fácil* de la Destrucción de mi yo, produciendo no la fuerza, sino una sensibilidad, que, fatalmente, me ha conducido allí.” (Mallarmé, 2010: 49,50) esa “Destrucción de mi yo” es el poeta fuerte precursor. Mallarmé remata con una contundencia extrema: “para evitar ese remordimiento (...) amo refugiarme en la impersonalidad – que me parece una consagración” (Ibíd.) La consagración en la impersonalidad es sólo posible en la figura del poeta moderno y sólo ocurre en la demonización del “poeta fuerte tardío”: “En la *demonización*, la conciencia poética aumentada ve un claro contorno y devuelve a la descripción lo que había sobrecedido a la simpatía” (Bloom, 139). Así, *Palimpsesto* es “una guitarra que escoge su camino” y, a la vez, “la pieza contigua” donde el *scriptio superior* “canta el aria de la realidad”, una realidad para sí y en sí, “como un río sin cauce” donde “Pensar en Dios es desobedecer a Dios” (Caeiro, 49), ya que “ese profundo mirlo / nunca colum / brará la muerte”.

## CONCLUSIONES

Como se expuso desde un principio, el desarrollo de la teoría literaria en el siglo XX ha irradiado una serie de posibilidades para el estudio y la comprensión de la obra literaria. En este sentido, distintos caminos han perfilado no el agotamiento sino un permanente fluido de los modelos y vertientes por donde andan y desandan quienes se han propuesto, como es nuestro caso, la continua indagatoria del antiguo arte de la ficción poética.

En estos tiempos vacilantes del mundo, donde dos vocablos —pandemia y coronavirus— se han apoderado del pulso cotidiano de la humanidad hasta el grado de significar en su consecuente encierro un motivo para una vuelta de tuerca hacia adentro, asunto de tramo y distancia con respecto al otro o quizá el repunte del sujeto en sí, de su más arrinconada premura o de su invariable soledad y desnudez. Viene a cuentas, pues, “la lucha silenciada entre lo visible y lo invisible”, como la ha llamado, recientemente, Eduardo Milán. Esa lucha, probablemente, es, como hemos visto, la que se abate sobre la poesía de Hölderlin y horada todo tramo de su subjetividad hasta la locura y estalla en esa permanente pregunta que cifra ya la llegada del poeta moderno: “¿dónde estáis, dioses míos?”, una interrogante que atraviesa, también, la poesía de Juan Bañuelos, en esa “simultaneidad de tiempos o épocas” en la que se asienta su “experiencia del mundo”.

En estos tiempos, sí, de magra esperanza, la poesía sigue esperándonos en medio de “los riscos de la tarde” o en el calce crepuscular para decirnos que “el que zarpa es el tiempo”. La poesía, esa operación traslativa del mundo a un mundo otro, sigue siendo, desde su remota aparición, una inextinguible fuente de contar y cantar lo mismo y lo distinto, lo abierto y lo cerrado, lo diáfano y lo difuso, lo material y lo espiritual de nuestros alientos y nuestras hendiduras, en un laberinto por el que acuden todos los centros y por el que viene y va la Palabra, centro de todos los centros hasta aquí hallados. En esta tarea febril, obsesiva, denodada, templada, al menos, han persistido a lo largo de la historia humana una comunidad de poetas cuya producción ha alcanzado —como hemos visto— la garantía de ser llamados “poetas fuertes”, maestros y predecesores de otras voces, también tangibles en ese magisterio.

El estudio aquí presentado inaugura a partir de dos campos teóricos —la teoría de la hipertextualidad de Gérard Genette y la teoría de la ansiedad de la influencia de Harold

Bloom— una simbiosis analítica e interpretativa en torno a varias tradiciones de escritura poética: la poesía latinoamericana, la poesía mexicana y la poesía escrita en el sureste de México. Es decir, estos basamentos concéntricos de escritura poética no habían sido abordados desde estos dos ejes conjuntos de investigación. Ambos atienden a una pregunta clave de carácter estético-literaria dentro de una madeja que parece ser interminable y laberíntica: ¿Cuáles hipotextos se ocultan, subyacen o están co-presentes en el hipertexto producido al que llamamos poema?, pregunta que, a su vez, linda con una segunda contra-interrogante: ¿Por qué el hipertexto que llamamos poema se aparta de esa co-presencia en la medida en que consolida su fuerza tardía? Estas preguntas constituyen un soporte inicial desde el cual podrían partir próximas articulaciones de trabajo respecto de los “basamentos concéntricos” de las latitudes arriba señaladas o de sistemas poéticos particulares producidos en dichos lares o de registros temático-poéticos comparativos en la región, un sistema de esferas dentro de la esfera más que un subsistema arbóreo de voces estacionarias.

En función a este doble articulado, estamos ante una prima ocasión en que estas dos teorías se fusionan para alcanzar una ruta paralela en tres ámbitos de aprehensión: Un ámbito espacial —un poeta inscrito dentro de la poesía mexicana: Juan Bañuelos—, un ámbito de tiempo —el siglo XX y los albores del siglo XXI— y un ámbito de acción —el poema como referente estético-literario. Con ello, nos propusimos centrar la reflexión y ulterior análisis e interpretación en el poema como materia verbal de la poesía, más allá de su estructura, su descripción formal, su posible carga ideológica-social o su contexto histórico. Su puntualización explora los vínculos del hipertexto desde un presente verbal del sujeto poético con otros hipotextos verbales producidos por distintos “poetas fuertes” a lo largo del periplo de la poesía en Occidente. El estudio abre, por lo tanto, un abanico de posibilidades para la investigación literaria en materia de poesía e instala una discusión que puede considerarse fundamental para los márgenes actuales de la creación poética —y sus poéticas canónica, anticanónica, neo-canónica, referencial y auto-referencial— y su abordaje y comprensión en la academia, aún más si tomamos en consideración las fragmentaciones cognoscitivas y la multipolarización de la realidad del mundo en canales epistemológicos cada vez más emergentes, anticanónicos o neoposmodernos.

En medio de estas convulsiones, donde se entrecruzan las subjetividades creativas y las rearticulaciones cognoscitivas fraccionarias, cuyo espasmo parece que sólo nos provee y nos

deja como legado el “ruido”, hemos destacado el interés académico por la obra de un poeta en particular: Juan Bañuelos. Como hemos visto, su obra poética no había sido estudiada como conjunto por ninguna investigación académica. Tampoco la ensayística y los artículos sobre su poesía refieren como punto de partida toda su producción. Los intereses se limitan a poemas específicos donde ha querido plantearse, principalmente, la prioridad sociológica vía el compromiso social del poeta y, en ese sentido, una búsqueda por su relación con la historia social y los mitos como paralelo simbólico a su servicio, carentes de una reflexión cardinal sobre la urdimbre entretrejida en el destino de la palabra poética como referente y curso de sí.

Ante este estado de cosas, se desarrolló esta investigación en el marco operativo de los discursos literarios, la cual destaca, a la par de las aportaciones de un aparato cifrado en una simbiosis analítica e interpretativa donde confluyen tanto la hipertextualidad como la ansiedad de la influencia en cuanto campos teóricos sustancial y auxiliar, respectivamente, la aprehensión de la obra poética completa publicada por Juan Bañuelos y la selección, dentro de la misma, de un *corpus* representativo que permite *in situ* —es decir, en la materia verbal de cada poema— la exploración, ubicación, seguimiento e interpretación de hipotextos clásicos, románticos y modernos desde el presente del instante del sujeto poético como transversalidad y diálogo para el calce de su originalidad, cuyo resultado es la “operación transformadora” con la cual se construye un sistema poético tanto horizontal como vertical.

Este hecho nos sitúa en otra aportación: el grado de las revisiones del canon en Bañuelos —y de todo “poeta fuerte” sea predecesor o tardío— y su constructo hipertextual visto como la transcendencia de sí a través de la “transcendencia textual”. La co-presencia continúa siendo “la palabra de las cosas”, de *su* cosa poética, en tanto virtud y origen. Este doble asidero: revisión y transcendencia, representa una línea no explorada como tal en la “acción poética” conjunta y contenida como caso en el poema. Se ve de manera refractaria y como tal aparece sin detenerse en sí misma, en su co-presencia, sino que permite, a contraluz, la aparición del hipertexto como antirreflejo del hipotexto. Esto nos lleva a considerar que hay, además, a la par de una circularidad hipotextual, una re-concentración de los niveles oferentes de la poesía en sí, ese tiempo y espacio poéticos hallados en el hipertexto. Esta doble comprensión es el universo estético-literario del poema, una prioridad de lenguaje que reinstala su origen como parte del conflicto poético del “poeta fuerte tardío” ante el límite y la traslación de su aquí y ahora poéticos.

Otro elemento novedoso que es importante señalar es la relación entre la música de J.S. Bach y la poesía de Juan Bañuelos, tanto en el ámbito de la producción de poesía en el sureste mexicano como en la reflexión y el estudio académico de dicho aporte creativo en el marco de un sistema poético particular. La novedad refiere a la lectura poliglósica en el poema, una mezcla de códigos originados en la temática y el aliento de las Cantatas No. 51 y 106 de Bach, que, a su vez, remiten al contexto bíblico de la muerte y lo efímero terrenal humano en el Antiguo y el Nuevo testamento, los cuales funcionan como un pre-armado bien desde el *Actus Tragicus* del otro, cantado y contado desde un sujeto poético inherente en esa co-presencia y creador, como el genio musical alemán del barroco, de “un planeta gemelo de la tierra”. Ese dentro del adentro sinestésico del poema convierte la fuga y el contrapunto del cosmos musical de Bach en la captura del instante de lo poético a través de la poesía como su propio *Actus Tragicus*. Hallamos, así, otro grado de la simbiosis teórica, aquella que se detiene en la visualización del cómo y cuándo opera un elemento exógeno a la poesía —el canon musical clásico— instalado como paratexto y se convierte en una reescritura desde el articulado de la música de la poesía y la notoriedad temática del poema, caso que destaca de otras posibles tentativas poliglósicas como la expresividad emotiva de la naturaleza y la tensión emocional del poeta frente al mundo presente en Hölderlin, St. John Perse y Pessoa e instaladas también en Bañuelos, pero que no son un lenguaje exógeno a la poesía —como lo es la música y el canon musical clásico, por consecuencia— sino una construcción interna frente al afuera, un grado de acepción propio de la poesía moderna.

Estas estancias recapitulares permiten observar que el arte de la ficción poética que denominamos poesía, necesariamente, pasa, en cada “poeta fuerte”, por la constancia de la percepción poética del mundo hallada en otras materialidades verbales y cuya sincronía termina siendo una diacronía no declarada pero patente en su malinterpretación y equívocos poéticos. Vista como tal, esa materialidad verbal es un producto *situado*, es decir, implica un saber, un orden discursivo, una carga epistémica a la cual podemos ir en su busca sin apartarnos de ese “espacio imaginativo” resultante (*hipertexto*) sea directo o indirecto, porque todo poema es un continuo palimpsesto, una reinscripción notoria o no —pero trascendida— de las claves del mundo poético.

Se trata de una ruta teórica elegida casi a contracorriente de otros escenarios de percepción del texto poético que, en medio del quiebre de las mentalidades epistemológicas, se

afincan como modelos emergentes producidos después del estallido posmoderno. La nuestra, no pretende convencer de la existencia de una multiplicidad de centralidades, tampoco somete a discusión la validez del lenguaje poético, ni porta las insignias de la libertad mientras envía al patíbulo las subjetividades humanas trascendidas. Postula el reencuentro con el texto poético en sí, en su más intrincada y plena voluntad para el cual fue creado: un hecho literario cuya materia verbal es el poema.

Esa materia se pregunta, contiene y *es* la realidad poética. Podemos datar su origen, ubicar su preceptiva, describir su estilo, allanar en su contexto histórico y sociológico e incluso señalar, entre otras posibilidades, su grado de aquiescencia o no con lo notable de las verdades humanas. Todo ello, sin embargo, representa aquello a lo que Octavio Paz llamó un valor “indudablemente limitado”. Más allá o quizá debemos decir a pesar suyo, toda obra de un “poeta fuerte” es la compleja suma de hipotextos e hipertextos que la hacen “algo único, irrepetible y autosuficiente”. Esa obra es en sí el colofón de un destino detenido en el presente de su materialidad en el instante mismo, la situación del poema *en sí*. Ese instante articula *su* momento de escritura verbal frente al mundo, la historia de la poesía, las afinidades o los disonancias de sus modos de percepción y construcción de la realidad poética. No es ni lo uno ni lo otro. Es lo uno y lo otro y lo otro en lo uno y lo otro, pero inscritos en el leve batir de las alas de una mariposa, justo cuando nos damos cuenta que “los pies del puente ondulan con el agua”. Ese fugaz aleteo que cobra actualidad, se hace visible y nos atraviesa en esa extraña perplejidad que llamamos asombro y que tiene un pie en el nombramiento del mundo que creemos nos abriga —y acaso es endeble— y otro en la nebulosa constelación que desconocemos, no nos es familiar o suponemos un artefacto remoto e ininteligible. Ni el mínimo reflejo, ni la contracara del mundo. Es el arribo del mundo de lo poético a una estación en cuyo andén acaso alguien espera, tal vez para decirnos que “tu destino fue siempre partir”.

En medio de ese mundo *otro*, poético, hay un habitar romántico concatenado desde diversas instancias en la obra de Juan Bañuelos. En ella, ultimamos lo que George Steiner llama “la estética del fragmento”, en el sentido del “aura de lo inconcluso, de la gracia inacabada que la muerte prematura otorga” y que habrá de pulsar también a la poesía moderna, como eco de una vocación por lo infinito que, en su suspensión —y en su analógica ruptura— nos indica el tiento de la palabra ante la destrucción. Si bien Bach, Blake y Hölderlin no tuvieron una muerte

prematura, su obra es una continua preparación y advertencia de una partida poética externada en la locura, la inminencia trágica y el silencio —otra extensión será, en la poesía moderna, el multicosmos de voces de Pessoa y su brevedad terrena.

En Bañuelos hay esa forja de unos y otros, una incompletud de puertos y caminos, una inacabada estancia de tiempo y espacio, porque “Nos vemos arrastrados a lo indefinido” o por una nostalgia apremiante de la totalidad inaprehensible. Una ruta a la que hemos abordado desde su fugacidad anacreóntica, sus estaciones premonitorias clásicas y románticas, su voz en la caída y la errancia hasta la construcción de sí en el cauce del mito del poeta moderno.

Ese “mundo de lo poético” nos lleva a una reflexión final del recorrido de esta investigación: la ausencia y el silencio. A decir de Andrés Ordóñez, la incertidumbre es la “única certeza” en la búsqueda de una “verdad inaprehensible” y en la resulta de una “conflictividad interna” en las parcialidades heteronímicas de Fernando Pessoa. Ordóñez sostiene la existencia de una “multiplicidad de alternativas” en el “yo empírico” de otros poetas a finales del siglo XIX y principios del XX: Baudelaire, Valéry, Yeats, Juan Ramón Jiménez, y, siguiendo a Roland Jaccard extrae el concepto de “exilio interior” para aplicarlo al caso de la poesía de Pessoa.

Si trasladamos lo anterior al *corpus* que hemos estudiado de la poesía de Juan Bañuelos y establecemos un paralelismo con el destino poético de sus poetas fuertes predecesores, encontramos una serie de poéticas aflictivas, rodeadas por el vértigo de lo perdido, la inasible salvación, los rostros de la angustia o la atmósfera de la soledad que parecen advertirnos que la voz poética vaga por un mundo de alteridades confuso e inasible de semidioses, heroínas, filósofos, poetas, músicos y otros sujetos escindidos de sí, a cuya suerte les sobreviene la ausencia y un progresivo silencio arrojado a un volcán, recluso en una torre, precipitado al mar, protagonista de un *actus tragicus* compuesto para sí mismo, celebrante de una música verbal testimonio de lo que no acaba por nombrarse, pastor de la sensación interior de la nada, peregrino de una calzada sin tiempo ni advenimiento. De esas voces fuertes en conflicto teje su destino poético el poeta Juan Bañuelos. El festín de vino y erotismo que inaugura su acento clásico es el anuncio de las velas negras que ondearán otros días y más noches, una clase de premonición que anidará en el hipotexto romántico de Bach, para acompañarlo en el réquiem de su palimpsesto moderno y en la sombra de una memoria, *su* memoria, apartada del mundo.

# BIBLIOGRAFÍA GENERAL

## BIBLIOGRÁFICA

- AGAMBEN, Giorgio, et. all. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, Aspo, 2020, 188 pp.
- AGÜERO NEGRETE, Jaime Francisco. *La historia de la teoría literaria del siglo XX*, tesis de Magíster en Literatura, Universidad de Chile, 2006, 285 pp.
- ALONSO DIÉGUEZ, Julia. *Fernando Pessoa o la belleza de la geometría del abismo*, Tesis doctoral, Facultad de filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2012, 951 pp.
- ANACREÓNTICAS*. Introducción, traducción, notas y comentario de Luis Arturo Guichard, Cátedra, Madrid, 2012, 191 pp.
- ARISTÓTELES. *Obras filosóficas*, Grolier-Jackson, México, 1973, 373 pp.
- BAÑUELOS, Juan. *El traje que vestí mañana*, obra reunida, Plaza y Janés, México, 2000, 533 pp.
- *Puertas del mundo*, en *La espiga amotinada*, FCE, México, 1960.
- *Escribo en las paredes*, en *Ocupación de la palabra*, FCE, México, 1965.
- *Espejo humeante*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, Argentina, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*, 1863.
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000, 226 pp.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 573 pp.
- BLOOM, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Trotta, Madrid, 2009, 189 pp.
- *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 2001, 585 pp.
- *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2002, 943 pp.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Antología de la lírica griega*, Nuestros clásicos, UNAM, México, 1988, 220 pp.
- BORGES, Jorge Luis. Estudio preliminar, en Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Grolier-Jackson, México, 1973, 503 pp.

- BORGESON JR., Paul W. *La lucha permanente: arte y sociedad en La Espiga Amotinada*, Gobierno del Estado de Chiapas, México, 1994, 382 pp.
- BOWRA, C. M. *Historia de la literatura griega*, Breviarios, FCE, México, 213 pp.
- BRETÓN, André. *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barral editores, Barcelona, 1972, 309 pp.
- Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, 69 pp.
- CATULO. *Poesía completa* (C. Valerii Catulli Carmina), versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, edición bilingüe, 187, Hiperión, Madrid, 1993, 334 pp.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1988, 473 pp.
- CHAVARRÍA VARGAS, Emilio. *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*, tesis doctoral, Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2008.
- CHÁVEZ VACA, Wladimir. *Un ladrón de literatura, El plagio a partir de la transtextualidad – Desarrollo de una metodología de comparación*, Dissertation for the degree at the University of philosophiae doctor (PhD), Bergen, 2010.
- DESCARTES, René. *Discurso del método*, traducción y prólogo de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 2010, 101 pp.
- DESNOS, Robert. *Breve antología poética*, Ediciones alma perro, 2011, 29 pp.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia I*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971, 363 pp.
- *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971, 334 pp.
- *Historia de las literaturas de vanguardia III*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971, 297 pp.
- DIEGO, Eliseo. *Entre la dicha y la tiniebla*, FCE, México, 1986, 203 pp.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, Buenos Aires, 1998, 138 pp.
- EIDMAN, Klaus. *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*, siglo XXI de España editores, 1999, 380 pp.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, ediciones Era, 2007, México, 462 pp.
- FERNÁNDEZ URTASUM, Rosa. *Ariadna abandonada en Naxos*, Universidad de Navarra, 29 pp.
- GALÁN, Lía, et all. *El Carmen 64 de Catulo*, Igitur, Colección de textos latinos, Centro de Estudios Latinos, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2003, 124 pp.

- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. “La teoría literaria en el fin de siglo: Panorama desde España”, en Revista de literatura, 2006, julio-diciembre, vol. LXVIII, No. 136, pp. 405-445.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado, serie teoría y crítica literaria*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, 520 pp.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. *El mito de Orfeo y Euridice en la literatura grecolatina hasta la época medieval*, Tesis doctoral bajo la dirección de Dra. Marta González González, Departamento de Filología Clásica y Románica, Universidad de Oviedo, España, julio de 2001, 473 pp.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce Ma. “Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestos*”, en Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, No. 12, 1993, 83-103.
- GORBEA, Federico. Prólogo, en *Hölderlin poesía completa*, ediciones 29, Barcelona, 1992, p. 13.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*, Influencias griegas y romanas en la literatura occidental, tomos I y II, Lengua y estudios literarios, FCE, México, 1986.
- HÖLDERLIN. *Poesía completa*, ediciones 29, traducción de Federico Gorbea, Barcelona, España, 1992, 228 pp.
- *Empédocles y escritos sobre la locura*, las ediciones liberales, editorial labor, Barcelona, 1974, 142 pp.
- IBAÑEZ NOGUERÓN, Cosme. *Aproximación al laberinto. Una panorámica*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Inmaculada López Vílchez, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano”, Universidad de Granada, España, 2010, 301 pp.
- JUAN MORENO, Dolores. “La poesía no ha caído en desgracia”. *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Díaz de Castro, Programa de Doctorado de Historia de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat de les Illes Balears, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*. Trad. De José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981, 225 pp.
- LA BIBLIA, letra grande, Latinoamérica, Madrid, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002, 220 pp.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Blanco sobre negro*, Losada-Océano, México, 122 pp.
- Cartas sobre la poesía*, Ediciones de medianoche, 2010, México, 138 pp.

- MAÑÉ GARZÓN, Pablo, “Prólogo”, en BLAKE, W. *Obra poética*, ediciones 29, Barcelona, España, 1998, pp. 13-19.
- MARTIN, René (Director). *Diccionario Espasa de mitología griega y romana*, Espasa-Calpe, Madrid, 2005, 543 pp.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo. *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Ítalo Calvino, Jacques Roubaud)*, tesis doctoral, programa de Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, Universidad de Granada, 2012.
- MILÁN, Eduardo. *Un ensayo sobre la poesía*, Ácrono producciones-Libros del umbral, México, 46 pp.
- Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, 2004, 176 pp.
- MOLINA, Hebe B. “La ciencia literaria y su método de investigación” en Víctor M. Castel, Susana M. Aruani, Viviana C. Ceverino, *Investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales: Del ABC disciplinar a la Reflexión Metodológica*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Cuyo. Argentina. 2004. Páginas 219- 249.
- MUSCHG, Walter. *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, 1965, 717 pp.
- MUJICA, Hugo. *Poéticas del vacío*, Trotta, Madrid, 2002, 133 pp.
- ORDÓÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, un místico sin fe*, Siglo XXI editores, México, 1991, 239 pp.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian. La recepción de *La liberté ou l'amour!* De Robert Desnos en España, Máster universitario de investigación en traducción e interpretación, Universitat Jaume, 2014, 102 pp.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix Barral, México, 1987, 240 pp.
- *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Serie del volador, Joaquín Mortiz, México, 1967, 134 pp.
- *La otra voz, Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, 141 pp.
- El arco y la lira*, FCE, México, 2003, 307 pp.
- PELLEGRINI, Aldo. “La poesía surrealista”, en *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*, Compañía general fabril editora, Buenos Aires, 29 pp.
- PERSE, Saint-John. *Vientos*, UNAM, México, 1991, 172 pp.
- Obra poética completa I*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 66 pp.

- Anábasis*, versión pdf, 29 pp.
- Amers*, Gallimard, Collection poésie, 2004.
- Antología mínima*, UNAM, México, 2008, 34 pp.
- PESSOA, Fernando. *Poemas esotéricos*, Verdehalago, México, 2004, 116 pp.
- Poemas de Alberto Caero*, Visor, Madrid, 1984, 181 pp.
- Mensaje*, Hiperión, Madrid, 1997, 183 pp.
- Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Biblioteca mundial de la poesía UAEMEX, s/f., 250 pp.
- POZUELO YVANCOS, José María. “La teoría literaria en el siglo XX”, en D. Villanueva (coord.) *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994.
- PRÉVOST, Jean-Pierre. *Diccionario de los salmos*, Editorial verbo divino, España, 1991, 63 pp.
- PUBLIO OVIDIO NASÓN. *Las heroídas*, traducción en verso castellano por Diego de Mexía, Biblioteca Clásica, tomo LXXVI, Luis Navarro editor, Madrid, 1884, 383 pp.
- *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega, edición digital basada en la edición impresa de Editorial Bruguera, traducción e introducción de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, 1983.
- PUBLIO VIRGILIO MARON. *Églogas y Geórgicas*, traducidas en versos castellanos por D. Félix M. Hidalgo y D. Miguel Antonio Caro con un estudio preliminar de D. Marcelino Menéndez Pelayo, Imprenta Central, Madrid, 1879, 472 pp.
- HARD, Robin. *El gran libro de la mitología griega*, La esfera de los libros, Madrid, España, 2008, 973 pp.
- RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. *La novela y el espíritu de la caballería*, Mondadori, Barcelona, 1993, 262 pp.
- RUIZ-PÉREZ, Ignacio. Introducción, en *Fiesta de pájaros*, edición crítica de Ignacio Ruiz-Pérez, colección clásicos chiapanecos comentados, UNICACH, 2011, pp. 15-53.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, Tusquets editores, México, 2009, p. 150.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la Constitución a la frontera (1917-2000)*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2006, 415 pp.
- SERRANO, Pedro. *La construcción del poeta moderno. T. S. Elliot y Octavio Paz*, CONACULTA-UNAM, México, 2011, 309 pp.
- SHKLOVSKI, Viktor. “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1991, PP. 55-57.

- STEINER, George. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, Siruela, Madrid, 2012, 231 pp.
- Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, FCE-Siruela, México, 2007, 83 pp.
- VÁZQUEZ ALONSO, Mariano, “Introducción”, en BLAKE, W. *Obra poética*, ediciones 29, Barcelona, España, 1998, pp. 21-40.
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván. *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica, XLI (103), Enero-Junio 2003, pp. 137-145.
- VÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*, editorial Arie, Barcelona, España, 2002, 605 pp.
- WELLEK, Rene; Warren, Austin. *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

## HEMEROGRÁFICA

- ARAÚJO, A. F.; RIBEIRO, J. A. L. “Ariadna en Naxos sobre el signo de la metamorfosis. Una contribución mitocrítica y educacional”, DEDiCA, Revista de Educação e Humanidades, 7, marzo, 2015, pp. 85-110.
- BLÁSQUEZ NOYA, Alba. “Felicidad y voces de mujeres en *Heroidas* de Ovidio”, en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 30 (2018), 24-35 pp.
- DOMINGO GARCÍA, Engracia. *El mito de Teseo en la literatura*, AOXXXIII, 217-250.
- FERNÁNDEZ URTASUM, Rosa. *Ariadna abandonada en Naxos*, Universidad de Granada, s/f, 29 pp.
- FRIEDLÄNDER, Pablo. (2005) “El lenguaje poético de Empédocles”. [En línea] *Synthesis*, 12. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.27/pr.27.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.27/pr.27.pdf)
- GARCÍA, Miguel Ángel, “Hipertextualidad y memoria histórica. Del Vals de Alexandre al Twist de Vázquez Montalbán”, en UNED Revista Signa 26, 2017, pp. 137-156.
- GARCÍA CONDE, Gustavo. *La muerte de Empédocles* de Hölderlin: una lectura desde la perspectiva trágica hegeliana, en [https://www.academia.edu/37880350/La\\_muerte\\_de\\_Emp%C3%A9docles\\_de\\_H%C3%B6lderlin\\_una\\_lectura\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_tr%C3%A1gica\\_hegeliana](https://www.academia.edu/37880350/La_muerte_de_Emp%C3%A9docles_de_H%C3%B6lderlin_una_lectura_desde_la_perspectiva_tr%C3%A1gica_hegeliana), 2018, consultado el 27 de diciembre de 2019, 13 pp.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Empédocles de Agrigento*, en Universitas Philosophica 25-26, diciembre 1995-junio 1996, Bogotá, Colombia, pp. 11-25.

- GONZÁLEZ CATALÁN, Luis Raúl. “Intencionalidad en el uso del No. 14 en la obra de J. S. Bach, en Revista NEUMA, año 5, volumen 2, Universidad de Talca, Chile, pp. 10-30.
- LÓPEZ NORIEGA, Mauricio. “Anacreonte: una poética política”, en Acta Poética 29-1, primavera, 2008, pp. 49-68.
- LEE PETTIGREW, Jason. “La poesía temprana de Carlos Pellicer: del cosmopolitismo exotista a la historicidad poética”, en Literatura Mexicana, XXV.1, 2014, pp. 57-77.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. “Lo maravilloso moderno surrealista y el lenguaje de la poesía infantil y popular”, en *Revista de literaturas populares*, Año XI, Número 1, enero–junio de 2011, pp. 101-129.
- MILELLA, Francesco. “La muerte es sueño: el *Actus Tragicus* de Bach”, en Música en México, junio 16 de 2016, <https://musicaenmexico.com.mx/la-muerte-es-sueno-el-actus-tragicus-de-bach/>, consultado el 20 de noviembre de 2019.
- MUÑOZ, Adrián. “Blake y el sentido infernal de la Biblia”, en Acta Poética 31-2, julio-diciembre 2010, pp. 133-164.
- PERSE, Saint-John. *Arte poético*, en *Orfeo* cuaderno de poesía, Número 5, Año II, Santiago de Chile, 1964, 16 pp.
- “Discurso de Saint-John Perse en la recepción del Premio Nobel de Literatura el 10 de diciembre de 1960”, en Revista *Ateneo*, Número 18, Venezuela, 2001, pp. 37-39
- “Por Dante”, en *Revista de la Universidad de México*, volumen XXVII, número 5, enero de 1973. pp. 20-23.
- PRÓSPERI, Germán Osvaldo. “El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria”, en Revista chilena de literatura, noviembre 2016, Número 93, pp. 215-234.
- SÁINZ, Enrique. *Eliseo Diego: Definición de un poeta*, Academia de Ciencias de Cuba/Instituto de Literatura y Lingüística, s/f, pp. 1204-1210.
- SAPERRE, Analía Verónica. *Vida de Teseo: Plutarco entre el mito y la historia*, Universidad de Buenos Aires, 8 pp.
- SILVA A., José Ignacio. “Saint John Perse: La épica de lo cotidiano”, en *Critica.cl*, 28/10/2003, 3 pp.
- VALDÉS, Ramón. “Orfeo”, en *Archivum*, Tomo XIX, enero-diciembre, 1969, pp. 5-48