

## II

En el año 29 y en una tesis que tituló *El espíritu victorioso*, Meireles distinguía dos tipos de poesía: la subjetiva y la objetiva. Caracterización, quizá, discutible pero que le permitió comprender que la segunda «participa más de la naturaleza de la prosa. Representa nuestro conocimiento del mundo circundante, la verificación de aquello que más cerca se encuentra de nosotros, y aun cuando sea lírica, parte de nuestra inteligencia y no de nuestro sentimiento: es, por así decir, la investigación de nuestra existencia, antes que su expresión».<sup>1</sup>

No era ésta, por cierto, una descripción de su propia poesía, a la que en consecuencia e implícitamente, no veía «participar de la naturaleza de la prosa» ni representar un «conocimiento del mundo circundante» en el sentido de la «verificación de aquello que más cerca» se encontraba de ella. Sería la suya una obra sentimentalmente lírica, mucho más interesada en *expresarse* que en *investigar* la existencia.<sup>2</sup>

En 1929, Cecilia Meireles había publicado ya tres libros: *Espectros* (1919), *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* (1923), y *Baladas para El-Rei* (1925). Corroboran todos ellos, como pronto se verá, lo que acabo de decir.

Por otra parte, no conviene dejar de entender sus reflexiones como una aceptación tácita de los nuevos fenómenos estéticos que hacia fines de la década del 20 alcanzaban innegable relevancia. Me refiero al modernismo, con cuya producción poética nuestra escritora no podía tener coincidencias esenciales, desde el momento en que distingue entre una lírica de la expresión y una lírica de la inteligencia.

Es plausible que, en vísperas del año 30 y al advertir la conformación madura que iba tomando el modernismo, Cecilia Meireles haya legitimado, al menos parcialmente, el sentido de esa pujante concepción literaria, sin llegar por eso a identificarse con sus exponentes más radicales.<sup>3</sup> De hecho, si las raíces orales del lenguaje poético jugaron un papel decisivo en la conformación de la poesía modernista, no habría de ocurrir lo mismo con la suya, alejada como estaba de lo que ella llama «la naturaleza de la prosa» y que, en rigor, no es otra cosa que el repertorio de posibilidades líricas ofrecidas al poeta por la palabra coloquial y hablada.

Este distanciamiento, sin embargo, no tendría su contrapartida en una burda cultura libresca, sino en una diferente concepción de las fuentes indispensables para la construcción del mensaje poético. Al léxico cotidiano, que hacia 1930 comienza a perfilarse como base de un nuevo lenguaje, lo ve Cecilia Meireles gravemente despojado del necesario equilibrio entre valores seculares y sagrados. Esa desmesura que, trasladada a

<sup>1</sup> Citado por Eliane Zagury en su *Cecilia Meireles*, Ed. Vozes, pp. 142/143, Rio de Janeiro, Brasil, 1973.

<sup>2</sup> Con esta opinión de la autora estudiada parecieran coincidir Antonio Cândido y Aderaldo Castello, quienes en 1964 escribían: «La poeta proyecta la desintegración de sí misma o busca su propio reconocimiento. No se descubre en ella ningún impulso de investigación temática. A lo sumo, cierta nostalgia, un amor perdido o inalcanzado, y soledad» (Presença da Literatura Brasileira, vol. III, pp. 114/15, Difusão Européia do Livro, São Paulo, Brasil, 1964).

<sup>3</sup> Que Cecilia Meireles tuvo trato con los modernistas lo demuestran sus colaboraciones en la revista *Festa*. Pero no debe olvidarse que esa publicación fue vocera de los sectores católicos que nunca dejaron de empeñarse en una conciliación moderadora entre las tesis revulsivas de Mário y Oswald de Andrade y la tradición ideológica y estética de la cultura liberal-latifundista de fines del siglo XIX.

la poesía, terminaría reflejando —a sus ojos— el desenfrenado pragmatismo de una cultura moralmente extraviada, redundaría, a su juicio, en una propuesta estética sin real profundidad. En 1949 sostuvo que en la poesía brasileña «hay sobre todo una preocupación carnal que atraviesa todas las escuelas y sorprende, incluso, en los poemas abstractos. No estoy diciendo preocupación amorosa o sentimental. Sino carnal. En fin, Brasil es un país muy joven. Debe ser un fenómeno de la adolescencia».<sup>4</sup>

La disociación apuntada entre afectividad y sensualidad es correlativa, para Cecilia Meireles, de otra no menos llamativa y que se traduce en el macrocefalismo de las inquietudes expresivas sobre las formales: «Con el llamado modernismo, el interés se volvió hacia la expresión libre de la forma. El movimiento de esta alternativa es conocido: el exceso de interés por la forma llega a inutilizar la expresión y viceversa. Todos saben que un poema perfecto es el que presenta forma y expresión en un ajuste exacto. No sé si las condiciones actuales del mundo permiten ese equilibrio, porque son raros los poetas capaces de un estado de vivencia tan puramente poética, libres del aturdimiento del tiempo, que consigan hacen del grito, música, o sea, que creen poesía como se forman cristales».<sup>5</sup>

Digámoslo aunque resulte obvio: basta repasar los títulos de algunas obras modernistas publicadas entre 1930 y 1949 para comprender que no es equilibrio entre expresión y forma lo que falta en ellas, sino *cierto tipo* de equilibrio entre *cierto concepto* de forma y *cierto concepto* de expresión.<sup>6</sup> Y ese *cierto tipo* de equilibrio no es otro que aquel que, según Cecilia Meireles, estaría presente en el poeta cuando éste es capaz de liberarse «del aturdimiento del tiempo» en que vive. Esta capacidad de trascender lo vivido no debe entenderse como una solapada invitación a la fuga del mundo terrenal. Señala, eso sí, la necesidad de soslayar la ceguera que impone su inmediatez; la ineficacia artística a que condena su excesiva cercanía. Propone, en el fondo, una reubicación frente al ámbito de la experiencia. La distancia que se sugiere tomar no es otra que la que permite configurar el punto de vista literario, facultando la dramatización o composición. Mediante ella y sólo mediante ella, la conciencia estética se consolida verdaderamente, sin que por eso el poeta abandone el fragor de la lucha cotidiana. Así es, por lo demás, cómo el aspecto formal se asegura una función protagónica en el poema. En esto, claro está, Cecilia Meireles no se equivocaba. Se equivocaba, en cambio, al presumir que tal cosa no ocurría en la producción más sólida de la lírica modernista. Si tuviera razón, habría que creer que escritores como Manuel Bandeira, Drummond o Mário de Andrade no fueron capaces de liberarse «del aturdimiento del tiempo», con lo cual sus textos serían un reflejo tosco y no una auténtica elaboración poética de las circunstancias que debieron enfrentar.

<sup>4</sup> Citado por Eliane Zagury en su *Cecilia Meireles*, p. 157.

<sup>5</sup> *Declaraciones de la autora formuladas al diario Folha do Norte, del Estado de Pará, en 1949, y transcritas por Eliane Zagury en la obra referida.*

<sup>6</sup> *Para no citar sino a tres autores: Manuel Bandeira llevaba publicados Libertinagem, Estrela da Manhã, Lira dos Cinquent'anos y Belo Belo; Carlos Drummond de Andrade, Alguma Poesia, Brejo das Almas, Sentimento do Mundo y un tomo antológico titulado Poesia até Agora; y Murilo Mendes había hecho conocer: Poemas, O Visionário, Tempo e Eternidade, A Poesia em Pânico, As Metamorfoses, Mundo Enigma y Poesia Liberdade.*

¿Entonces? Entonces hay que concluir que Cecilia Meireles no entendió el modernismo. Pero tampoco entendieron a Cecilia Meireles quienes por verla militar fuera de sus filas, la creyeron inscripta en el anacronismo literario.

### III

Cecilia Meireles no rompió jamás de manera definitiva con su proveniencia neo-parnasiana y simbolista; y si su poesía —especialmente a partir de 1935— deja de estar literalmente sujeta a la preceptiva de ambas tendencias, no abandona, en cambio, el ideal de rigor formal propuesto por la primera ni la vocación de trascendencia —*sede de além*—<sup>7</sup> que distingue a la segunda. ¿Cómo entender esta ambivalencia?

Impregnada por el escepticismo moral del tiempo en el que vivió, Cecilia Meireles no supo encontrar la puerta de acceso al recinto capaz de resguardarla del desaliento. Resignándose a habitar la intemperie, no olvidó empero sus ideales, modelando en su canto la necesidad que tuvo de consolidarlos tanto como la imposibilidad que encontró para hacerlo. Así siendo, debió valerse de los propios recursos neo-parnasianos y simbolistas para desmentir la suficiencia cosmovisional inherente a ellos. Consciente, sobre todo después de su tercer libro,<sup>8</sup> de que ya no podría sostenerse donde lo intentaba, Cecilia Meireles vertebró poéticamente el desmoronamiento de sus anhelos, valiéndose para eso de los mismos instrumentos tradicionalmente empleados para intentar lo contrario. Tal es el exhaustivo movimiento autocrítico cumplido por la autora. Pero —y ya se lo subrayó— esta autocrítica no redundaba en la adhesión al modernismo puesto que en él Cecilia Meireles no encontró espacio para plasmar su sensibilidad religiosa. Ubicada entonces entre una tradición en la que no puede inscribirse sino críticamente y una vanguardia cuyo secularismo se niega a aceptar, Cecilia Meireles traza el escenario específico de su obra poética: el sitio de una fe desesperanzada, el ámbito de una desesperanza que no se resigna a ser ella misma.

Ando en busca de espacio  
para dibujar la vida.  
En números me enmaraño,  
siempre pierdo la medida.  
Si pienso encontrar salida,  
en vez de abrir un compás,  
me protejo en un abrazo  
y creo una despedida.  
Si vuelvo sobre mis pasos,  
es ya distancia perdida.  
Mi corazón, que es de acero,  
empieza a sentir cansancio  
de esta búsqueda de espacio  
para dibujar la vida.  
Por exhausta y descreída

<sup>7</sup> Sed de más allá o sed de trascendencia. Se trata de una expresión clásica en el léxico de la lírica de lengua portuguesa.

<sup>8</sup> Me refiero a *Baladas para El-Rei*, aparecido, como queda dicho, en 1925.

ya ni un breve trazo intento:  
—anhelando lo que no hago,  
—de lo que hago arrepentida.

(*Canción excéntrica*)

Decía yo antes que Cecilia Meireles no desechó el concepto de rigor formal adoptado por los neoparnasianos. Sin embargo, para preservarlo, debió someterlo a un largo proceso de transfiguraciones. Así pudo sustraer su palabra al riesgo del anquilosamiento delineando, al mismo tiempo, su procedencia estética. Actualizando notablemente la estructura rítmica del verso, desprendiéndose de la rima convencional, trabajó a la vez según criterios léxicos, musicales y metafóricos, que mantuvieron su palabra a rigurosa distancia del portugués coloquial, cumpliendo de este modo con los preceptos de una tradición que reconoció como propia.

En lo que atañe a su *sede de além*, no fue otra cosa que la nacida del deseo de reencontrar un absoluto extraviado en la experiencia histórica o, más exactamente, en la temporalidad finita. Si Cecilia Meireles hubiera logrado su propósito, las aspiraciones místicas que la movían se hubieran visto colmadas, cosa que no ocurre y que, precisamente porque no ocurre, permite comprender la faceta actual, viva, de su conflicto religioso. Al igual que Mallarmé, Nietzsche y Rimbaud, ella habita un mundo abandonado por los dioses e indiferente a Dios. Ante él, su afán de trascendencia se alza con un brío incomparable en la poesía brasileña de este siglo, para terminar cayendo en un silencio final contra el que el eco de su propia voz combate teñido de desconsuelo. Sus muertos no le responden; el Absoluto, impertérrito, enmudece; el cielo es un laberinto desierto donde su canto se multiplica inútilmente hasta apagarse. «Yo sé que me conoce, aunque Dios conmigo no habla. // A antiguos vientos brindé mi llanto. / La estrella sube, la estrella baja... / —espero mi propia venida. // Navego por la memoria / sin playas. // Alguien cuenta mi historia / y alguien, a los personajes mata.»

La necesidad de incorporar todos estos matices reveladores de su frustración, la exasperante tensión provocada por una búsqueda sin suerte, inducen a Cecilia Meireles a contrarrestar la contundencia proposicional del simbolismo, a desembarazarse —*sin dejar empero de nutrirla*— de esa fe a ultranza en la *otredad significativa* de las cosas, y admitir que, en su caso, se entrelazan indisolublemente el deseo de alcanzar un más allá con la recaída constante de la temporalidad mundana y el conflicto de una civilización que no encuentra cómo redimirse. «Nos ha tocado vivir, escribe, en un mundo completamente estremecido, en el que los hombres vacilan hasta en las nociones que atañen a sí mismos.»<sup>9</sup> En un mundo donde «los valores del presente no son los del pasado»,<sup>10</sup> y difícilmente serán los del futuro. Y si por un lado sostiene que la poesía ha nacido para hacer florecer en la vida del hombre «todos los imposibles anhelados»<sup>11</sup> y para constituirse en «el himno de sus intenciones místicas»,<sup>12</sup> sabe, por otro, que el suyo es un tiempo violento y ciego: «Los últimos gritos de las revoluciones y las últimas lágrimas

<sup>9</sup> Citado por Eliane Zagury en su *Cecilia Meireles*, p. 148.

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>12</sup> *Ibidem*.