

mas del romanticismo parecían ser en breve ahogados y enjuagados por el sol de las verdades positivas que traían al hombre la llave de sus problemas. El siglo XX respondió de una manera lúgubre a estas ansiedades. Respondió con la voz de las mayores guerras de la historia, y todos los instrumentos que la humanidad parecía tener a su disposición para tornarse próspera y feliz fueron utilizados exactamente para causarle las desgracias más atroces». ¹³

Admitiendo que en su momento histórico convergen todos los grandes fracasos éticos del siglo XX, Cecilia Meireles no puede mirar sino con desconsuelo a esa sociedad que es la suya y que se debate en la impotencia. De allí, tal vez, sus afinidades con la cultura oriental, la difusión entusiasta de los postulados de Gandhi y Tagore. No se trata —vale la pena aclararlo— de un escapismo fácil hacia propuestas salvacionistas. Sólo quien desconozca la extraordinaria concreción del pensamiento de Tagore y Gandhi podrá concebirlo como promotor de un idealismo ingenuo. Cecilia Meireles adhiere a él por ver en el haz de principios ético-religiosos que le dan cuerpo una propuesta indispensable para contrarrestar el secularismo desenfrenado en que se debate nuestra civilización.

En el terreno literario, la desorientación se traduce en síntomas que, para Cecilia Meireles, son alarmantes. «La poesía moderna ha caído últimamente —decía ella en noviembre de 1953— en un gran rebuscamiento de palabras. Aunque la palabra sea un elemento de la poesía, aunque sea el material propiamente dicho de la poesía, no es toda la poesía. Creo que muchas cosas bellas se están perdiendo con ese fanatismo de la palabra. El contenido poético de la palabra existe, pero un poema no es un amontonamiento de palabras poéticas. Es necesario, a mi ver, elegir la palabra adecuada. La palabra al servicio del poema. No el poema al servicio de la palabra. La palabra está diluyendo la poesía, cuando en realidad debiera servir para concentrarla.» ¹⁴

No conviene dejar de ver, en esta caracterización, el reconocimiento por parte de Cecilia Meireles del auge creciente que, por entonces, comienza a ganar el concretismo en Brasil. La poeta denuncia de este modo lo que estima como un riesgo nefasto: la idolatría del lenguaje. Idolatría que, aparentemente, estaría hablando de un formalismo a ultranza, negador de la tendencia seguida por el modernismo que, para Cecilia Meireles, privilegia la expresión sobre la forma. Sin embargo, no se trata más que de una primera y errónea impresión. El énfasis sobre la palabra es, en esencia, desarticulación del poema y, en tal sentido, negación de lo formal. Se infiere en consecuencia que lejos de desviarse del rumbo seguido por el modernismo, la poesía concreta lo prolonga y lo amplía. En la misma medida en que el modernismo inicia un movimiento de intención disociadora entre forma y expresión, fomenta —diría Cecilia Meireles—, la irrupción de la hipertrofia concretista. De hecho, los autores embanderados en esta línea acentuarán, con su renuncia radical a lo subjetivo y su predilección por los juegos semánticos, la ruptura entre poesía y persona, eje de la problemática lírica de Cecilia Meireles. La adherencia indiscriminada a la palabra indicaría, así, ya no la despro-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Declaraciones de la autora formuladas al diario Gazeta de São Paulo y transcritas por Eliane Zagury en la obra citada, p. 160.*

porción entre expresión y forma sino el exterminio final de la forma y, con ella, de la poesía.

Ahora bien: ¿qué implica esta desarticulación? ¿Cuál es, para Cecilia Meireles, la misión de la poesía?

Pocos días antes del reportaje concedido a la *Gazeta* de São Paulo, en noviembre de 1953, la escritora brindó algunas declaraciones a la revista *Manchete* de Río de Janeiro. «La noción o sentimiento de transitoriedad de todo —dice en ellas— es el fundamento propiamente dicho de mi personalidad.» Y añade que el propósito de su labor literaria es «Despertar a la criatura humana de esa especie de sonambulismo al que tantos se dejan arrastrar. Mostrarles la vida en profundidad, sin pretensión filosófica o de salvación, sino a través de una contemplación poética afectuosa y participante».¹⁵

Esta vocación de vigilia se constituye, pues, en suelo y meta de la obra de Cecilia Meireles. Puede presumirse que una poesía *impura* (vale decir: asentada en la disociación forma-expresión) debiera encontrar muy serias restricciones para dejar transparentar satisfactoriamente ese sentimiento de transitoriedad sin cuya conciencia «la vida es sueño». Por eso cabe concluir que la creciente desarticulación de la poesía, resultante de su homologación con el buceo puramente terminológico, constituye, en el fondo, una alianza de la literatura con quienes, desde la tecnocracia y la política, se empeñan en mantener al hombre sumido en la incompreensión de sí mismo.

Sin llegar a este extremismo disolutivo, la corriente modernista, según Cecilia Meireles, tampoco asentaría el núcleo de su propuesta en la noción de transitoriedad, sino «en el sentimiento de la tierra y el hombre» y en el afán de «reconstrucción de una auténtica fisonomía nacional»;¹⁶ o sea, en un antropocentrismo de corte historicista para el cual los conflictos de la finitud no desembocan, primordialmente, en la necesidad de una conciliación estable entre valores seculares y sagrados.* Por eso en esta tendencia no había espacio para ella, interesada como estaba, sobre todo, en la exploración de lo que llamó «las relaciones entre lo efímero y lo eterno».¹⁷

IV

La *Obra Poética* de Cecilia Meireles, editada en Río de Janeiro en 1963, excluye sus tres primeros libros. No están allí *Espectros*, *Nunca Mais...* e o *Poema dos Poemas* ni las *Baladas para El-Rei*. La decisión de que así fuera correspondió a la propia autora. ¿Por qué?

¹⁵ *Declaraciones de la autora recogidas por Eliane Zagury en su Cecilia Meireles*, p. 161.

¹⁶ *Declaraciones formuladas por la autora al diario Folha do Norte de Belem, Pará, el 10 de abril de 1949 y transcriptas por Eliane Zagury*, ob. cit., p. 161.

* «La imagen de la patria no está ausente en la obra de Cecilia Meireles, escribe Temístocles Linhares en sus Diálogos sobre Poesía Brasileira, pero está en sus entrelíneas, como si se empeñara en advertirnos que más allá del reino de la patria hay un reino de los hombres no circunscripto en el espacio». Mucho más crítica, al respecto, es la posición de Pericles E. da Silva Ramos, quien en su *Poesía Moderna* sostiene que con la publicación del *Romanceiro da Inconfidência*, Cecilia Meireles enriqueció su obra «vinculándola a la tierra y su gente de carne y hueso —y no a aquélla que navega en barcas sin leño por el mundo de las ideas».

¹⁷ *Eliane Zagury*, ob. cit., p. 161.

Dados a conocer, respectivamente, en 1919, 23 y 25, según fue consignado, estos tres trabajos reflejan lo que bien podría llamarse la *etapa epigonal* de Cecilia Meireles, vale decir su dependencia todavía literal de escuelas e ideas que admira. Falta, de hecho, en ello, esa metamorfosis de lo aprendido, esa maduración de lo pensado y sentido, que confieren personalidad a la palabra aun cuando evidencien una proveniencia y la pertenencia a una tradición. Darcy Damasceno, refiriéndose a *Espectros*, asegura que «si los comparamos al mar de versos que crecía en las publicaciones mundanas de entonces, en nada eran inferiores los decasílabos y alejandrinos de Cecilia, pero tampoco se distinguían ellos del término medio evacuado regularmente en las revistas semanales.»¹⁸ Lo mismo puede decirse, aunque ahora en relación al simbolismo, de los textos del 23 y del 25. En *Nunca Mais...* conformarán la línea preponderante el ascetismo filosófico, la vocación de renuncia aprendida en contacto con los autores hindúes y también derivada de la formación neoplatónica y cristiana de la autora. La súplica de intención trascendente, intensa y a la vez frustrada, encontrará en la segunda parte de esta obra, una voz fiel y rigurosa pero poco original. Por último, *Baladas para El-Rei* prolonga estas características, enfatiza el empleo del verso libre en algunos de sus momentos significativos, pero insiste en la melancólica languidez de la atmósfera simbolista y la tendencia a disolver, en esfumados paisajes nórdicos, anhelos intensos e imprecisos de remontar la finitud en pos de un más allá reparador.

Es, pues, sobre todo en el plano del procesamiento formal donde debemos poner el acento si queremos entender por qué Cecilia Meireles resolvió dejar a un lado sus primeros tres libros al compaginar su testamento literario. El horizonte temático, en cambio, está en ellos básicamente definido y si no alcanza a perfilarse con vivacidad es porque la sumisión estilística a parámetros preestablecidos ahoga, todavía, los matices que, posteriormente, habría de resaltar. Como bien dice Darcy Damasceno, acaso el más hondo y sensible conocedor de su obra, «el contacto con el pensamiento y la cultura orientales, cuya influencia en Cecilia tal vez se haya manifestado exacerbadamente en estos primeros libros, no fue de naturaleza episódica: se acentuó con el transcurso del tiempo, y el tema Oriente llegó a adquirir en su espíritu singular preeminencia, resultado de él una filosofía de vida a la que permanecería siempre fiel».¹⁹ Ella está, pues, como una semilla ya en sus libros iniciales, y si su reconocimiento resulta imprescindible, no basta, en cambio, para caracterizar su desarrollo. Hay, en consecuencia, un proceso que iniciándose en *Espectros* sufre sutiles transformaciones en las dos obras siguientes y comienza a ganar un perfil más nítido a partir de la cuarta.

Espectros y *Nunca Mais...* se debaten en la disyuntiva vida-muerte, contraponiendo la fugacidad de una a la impenetrabilidad de la otra. *Baladas...* en cambio, rompe este vaivén pendular para plantear la búsqueda de una esencia trascendente capaz de contrarrestar la vivencia absurda implícita en la contraposición soportada entre 1919 y 1923. Dicha esencia se recortará con nitidez en *Viagem* (Viaje), obra del año 39. Destinatario de un llamado lastimero e incansable, *El-Rei* de las *Baladas* está homologado a una

¹⁸ Darcy Damasceno. p. 7 de la *Apresentação al tomo Cecilia Meireles. Poesia, Ed. Agir, Rio de Janeiro, 1974.*

¹⁹ Darcy Damasceno, ob. cit., p. 8.

entidad mística ideal a la cual se suplica que confiera transparencia al universo. En *Viagem*, el ruego parece haber encontrado eco, puesto que los indicios de la presencia de ese núcleo significativo de lo real se multiplican en los elementos naturales. Una súbita luz diurna lo baña todo y la naturaleza revela ahora su sentido trascendente. Esta revelación, sin embargo, no es nunca aprehensión lógica del misterio. *El-Rei* es presencia inefable, irreductible a cualquier intento de intelección puramente conceptual. Pero su incidencia es decisiva y cierta para la escritora, quien la reconoce como suficientemente rotunda al punto de poder derramar su verdad sobre el universo sensible. Esto explica la relevancia conferida en *Viagem* a los sentidos, órganos de aprehensión de lo esencial.

Los veinte años que separan a *Espectros de Viagem* son, pues, los que Cecilia Meireles necesitó para vertebrar la trama simbólica que le permitiera conciliar su sentimiento de transitoriedad irremediable con la mística plenitud conferida al *Mês Allá*. Así, mediante un intenso panteísmo de corte naturalista, Cecilia Meireles logró sustraer su vivencia del devenir al descarnado sentimiento del absurdo que hasta allí la dominara, para dotarlo de una grandeza trágica en ella desconocida.

La década 1939-1949 se caracterizó, de modo general, por un honda jerarquización mística de la naturaleza. Sin embargo, en esos diez años, Cecilia Meireles desarrolló, paralelamente y en forma gradual, una conciencia vigilante que, al no olvidar el efímero sustrato de todo lo sensible, contrarrestó la tendencia a la exaltación y al espíritu celebratorio. Así lo atestiguan *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) y *Retrato Natural* (1949), obras en las que puede rastrearse, con progresiva evidencia, la raíz del escepticismo que habría de preponderar en toda la producción de los años 50.

El mar es el gran protagonista de *Vaga Música*. En sus formas por un lado cambiantes, la escritora ve, al mismo tiempo, una presencia continua. En este contraste se resume, para ella, el primario enigma de lo real. Espejo de ambivalencias propias, de fragilidad y de bruma, en el mar la poeta se refleja y reconoce: ella es la solitaria conciencia de lo inefable; ella es lo inefable hecho dolor y lucidez. A partir de *Vaga Música* el mar comienza a encarnar la síntesis simbólica del valor místico que reviste el mundo sensible. Al unísono, Cecilia Meireles empieza a explorar la irreductible soledad del hombre, de cada hombre. «Los grandes mendigos nada dicen ni nada hacen. / Saben que es inútil y extenuante. Se dejan estar. Se dejan estar. / Se dejan estar al sol y bajo la lluvia, con el mismo aire de íntegro coraje, / lejos del cuerpo, que está donde está. // Se entretienen extendiendo la vida por el pensamiento. / Si alguien habla, su voz huye como un pájaro que cae. / Y a tal punto es ella algo imprevisto, innecesario y sorprendente / que, para escucharla, tal vez hasta llegasen a gemir. // Pero no, no gemían... Los grandes mendigos son todos estoicos. / Depositaron su miseria junto a los jardines del mundo feliz / y no quieren que, del otro lado, se difunda la extraña suerte / que los recorre como un río a un país. // Los grandes mendigos viven fuera de la vida, se excluyeron. / Abrieron sueños y silencios y espacios desnudos a su alrededor. / Su reino está vacío de altas estrellas que no codician. / Su mirada ya no mira, y su boca no llama ni ríe. / Y su cuerpo no sufre ni goza. Y su mano no toma ni pide. // Y su mano no toma ni pide. // Y su corazón es una cosa que, si