

## Apuntes sobre el poema largo en América Latina (José Gorostiza y Octavio Paz, Jorge de Lima y Haroldo de Campos)

Por *Horácio COSTA\**

EL MODERNISMO, que reinventó la cultura brasileña hace más de ochenta años, privilegió formas muy compactas del decir poético, no más acordémonos del “poema-chiste” de Oswald de Andrade, cuya formulación mínima es el poema “Amor”:

*amor*

*humor.*

Esta reducción del tejido poético a un “mínimo divisor común” del habla tenía seguramente que ver con la irreverencia del espíritu vanguardista (no nos olvidemos: el “modernismo” luso-brasileño corresponde al “vanguardismo” hispano e hispanoamericano), pero también tenía que ver con una reacción muy comprensible frente a los excesos retóricos del pamasianismo brasileño, con sus poemas didácticos y bien acabados, en los que se hacía gala de malabarismos sintácticos y gramaticales como ejemplos de la buena utilización de la lengua portuguesa.

Sea como fuere, el modernismo inyecta en la poesía brasileña un *modus* económico, sintético del decir, en alianza con el habla popular, común y corriente, lo que dio por resultado muchos de sus aciertos y la excelente recepción que tuvo entre todas las capas de la sociedad. Para todos los efectos, allá por 1940, casi veinte años después de la Semana de Arte Moderno, de 1922, el estilo un tanto pomposo de los poetas anteriores a la eclosión del modernismo ya era universalmente ridiculizado en Brasil como ejemplo de mal gusto literario. Hubo intentos de rescatar la poesía anterior al modernismo, hechos por algunos de los modernistas como Manuel Bandeira, e igualmente de rescatar ese “archivo” para tomarlo de nuevo significativo para la cultura brasileña, como lo hizo la malhadada Generación del 45. Sin embargo, la

\* Profesor en el Departamento de Letras Clásicas y Vernáculos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo; e-mail <horaciocosta23@hotmail.com>

compactación de la palabra poética caracterizó una de las tendencias dominantes en la poesía brasileña hastahace muy poco. Es verdad que *Cobra Norato*, de Raul Bopp, un poema largo, dividido en treinta y tres partes e inspirado en la mitología del Amazonas, se publicó ya en 1931; sin embargo, *Cobra Norato* constituye en su momento una excepción a la regla. Por otro lado, también es verdad que Mário de Andrade, un poeta con tendencia “explayante” y que se había estrenado con un texto vanguardista de aliento — una “cantata futurista”, “As enfiaduras do Ipiranga”, en *Paulicéia desvairada* (1921), el libro iniciador del modernismo— poco tiempo antes de morir escribió una “Meditação sobre o Tietê” (“Meditación sobre el Tieté”, de *Lira Paulistana*, 1945), en forma de un largo poema lírico y que el compactísimo y ya mencionado Oswald de Andrade escribió “Cântico dos cânticos para flauta e violão” (“Cantar de los cantares para flauta y guitarra”), extenso poema de amor dedicado a su cuarta esposa, también publicado en 1945 (en *Poesias reunidas*).<sup>1</sup> Sin embargo, de una forma o de otra, será sólo en los años cincuenta que el formato extenso, el poema largo que se asume como tal y se refiere a la tradición de poemas arquitectónicamente concebidos como grandes espacios textuales, vuelve a tener vigencia en la poesía brasileña. Más adelante regresaremos a este punto.

¿Y en México? Es verdad que el estridentismo, correspondiente en tierras mexicanas al modernismo brasileño, tuvo mucho menos importancia, en el contexto de la sociedad y de la cultura, particularmente la poética, que éste. De hecho, resulta siempre curioso comparar la recepción del estridentismo con la del modernismo: aunque existan muchos puntos comunes entre las “Hojas volantes” estridentistas y los manifiestos modernistas de los años veinte, los “años heroicos” de la implantación de la dicción de vanguardia en Brasil, la resultante de esos dos rigurosamente contemporáneos movimientos es muy distinta. En México, dicha implantación cupo más, en términos históricos, al movimiento subsecuente al estridentismo, Contemporáneos, correspondiente, en la cronología, a la segunda generación modernista brasileña, ya que surge alrededor de 1930 (de hecho, la revista que da nombre al grupo empieza en México en 1928, el mismo año en el que, en Brasil, Oswald de Andrade redacta su más ambicioso y radical manifiesto, “Antropófago”). Quizá una compactación semejante de la palabra poética se hubiese dado en México si el estridentismo hubiese

<sup>1</sup> Tomo la traducción de los títulos de *Antología de la poesía brasileña moderna*. Ángel Crespo, sel., introd. y trad., Barcelona, Seix Barral, 1973, posteriormente reeditada, a la que remito a los interesados en leer en castellano los poemas referidos.

tenido más importancia en el escenario local. No siendo así, entonces, ya en la década de los años veinte empezaron a surgir, entre los Contemporáneos, los primeros ejemplos de poemas largos. Por ejemplo, Carlos Pellicer, “el primer poeta realmente moderno que se da en México”, en el decir de los organizadores de la célebre antología *Poesía en movimiento*,<sup>2</sup> publica su *Piedra de sacrificios: poema iberoamericano* en 1924, después de haber acompañado a José Vasconcelos, entonces secretario de Educación en México, en un periplo sudamericano; será, finalmente, en la década siguiente que José Gorostiza escriba el primer poema largo del que nos ocuparemos, *Muerte sin fin* (1938).

Mucho se ha escrito sobre este poema, que parece llamar cada vez más la atención de la crítica. Cuando lo traduje al portugués (São Paulo, EDUSP, 2003), me di cuenta de la dificultad original de la crítica mexicana para hablar sobre él, que poco a poco se ha ido superando, en la medida en que generaciones de nuevos lectores se sucedían, hasta que ese verdadero esfuerzo hermenéutico se vio brillantemente coronado en la edición de Archivos (FCE/UNESCO, 1996). ¿Por qué se habrá dado eso? Probablemente porque, en términos literarios, la “novedad” de *Muerte sin fin* no estriba solamente en que su textualidad difiere de la dominante en el alto modernismo internacional, al que pertenece —por ejemplo, el poema no privilegia ciertas operaciones textuales típicas de las vanguardias, como el *collage* y el montaje, que estructura, acordémonos, architextos poéticos de la época como los *Cantos* de Pound, que siguieron siendo escritos entre los treinta y los cincuenta —, ni obedece a la sofisticada simplicidad diccional de architextos de la llamada “poésie pure”, como se da en *Le cimetière marin* de Valéry (de *Charmes ou Poèmes*, 1922). En *Muerte sin fin*, el poeta revisita, por así decirlo, el archivo del barroco de la lengua española, pero no el general de la poesía de los Siglos de Oro, sino un poema preciso de una importante predecesora novohispana suya, sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

En pocas palabras, en *Muerte sin fin* se da conscientemente el rescate de la tradición poética local en la poesía mexicana. El architexto en cuestión es *El sueño* o *Primero sueño*, uno de los más excelsos poemas producidos en el barroco de lengua castellana (publicado en la primera edición de las *Obras*, de sor Juana, 1692). De hecho, este poema novohispano resultó tan sorprendente en su contexto contem-

<sup>2</sup> Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, sel. y notas, *Poesía en movimiento II (México 1915-66)*, México, Siglo XXI, 1985, p. 365.

poráneo,<sup>3</sup> como *Muerte sin fin* en el suyo. *Primero sueño* es un poema visionario --es "poesía del intelecto ante el cosmos", afirma Paz en otro momento en la mencionada biografía,<sup>4</sup> y narra una aventura, un "viaje espiritual" (anábasis) no pautado por la mística o la ascética religiosa, lo que no deja de sorprender considerándose la profesión de fe de su autora (aquí, un indicio perfecto de una de las "trampas" en las que hubo caído sor Juana). Por otro lado, se inspira no solamente en un modelo clásico, el poema igualmente llamado "Sueño" de Escipión, sino también en derivaciones paracientíficas o iniciáticas trilladas en aquella época por ciertos espíritus especulativos, en el caso que nos ocupa por quienes discutían, dentro del contexto de la Contrarreforma, el modo católico ortodoxo de entender la realidad, como el jesuita Athanasius Kircher (1601-1680), quien mucho influyó en sor Juana, como es sabido. En suma, en *Primero sueño* tenemos un poema que no sólo va más allá de la mera utilización de un lenguaje o una retórica específicos, en este caso la vertiente gongorina del barroco ibérico, sino que constituye un verdadero objeto poético, una arquitectura verbal que radica en un horizonte de conocimiento específico de su tiempo y que antecede, como hace hincapié Octavio Paz, algunos poemas emblemáticos de la modernidad, como *Un coup de dés* (1897) y el mismo *Muerte sin fin*.<sup>5</sup>

*Mutatis mutandis*, otra no es la materia de este último poema. El neobarroco, presente en la dicción de *Muerte sin fin*, la reivindicación, se diría, de un modo barroco de construir la sintáxis, me parece menos importante para caracterizar la lectura e incorporación de sor Juana por parte de Gorostiza que el hecho de que el poema también hace gala de una mezcla de informaciones que pasa tanto por una escatología, en el sentido religioso de la palabra, como por una percepción científica de la realidad. En ese sentido, como lo dije en el prólogo a mi traducción, se trata de un poema visionario, que busca ver no sólo el interior sino el sentido de la materia, apoyándose en el horizonte de conocimiento de la física contemporánea. Ese intento lleva a la consti-

<sup>3</sup> "Como todas las obras únicas y singulares, *Primero sueño* es irreductible a la estética de su tiempo", dice Octavio Paz en su grandiosa biografía literaria de la monja-poeta; cf. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en *Obras completas*, México, fce, 2001, vol. 15, p. 456.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 435ss.

<sup>5</sup> "[*Primero sueño*] tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido, *Primero sueño* se parece a *Le cimetière marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume esta poesía: *Un coup de dés*", *ibid.*, p. 456.

tución del poema como un objeto verbal, una arquitectura textual que atestigüa a su medida lo abarcador del “vuelo” del poeta. Este salto congelado —o, para utilizar aquí la expresión de Octavio Paz sobre *Muerte sin fin*, este “largo delirio razonado”—,<sup>6</sup> se nutre de informaciones dispares y se lee como la bitácora de la aventura espiritual gorostiziana que percibe en el cuerpo formal del propio poema el signo de su pertenencia a lo mortuorio mientras se lo escribe o lee, para decirlo en una única expresión, y eso es lo propio de *Muerte sin fin*, lo que lo aleja de la mera utilización del barroco como escudo u origen textual y lo que lo aproxima directamente a la anátesis de sor Juana.

Tal “objetualización” del poema llega, con *Piedra de sol*, que Paz escribe en 1956, poema que también tradujo al portugués (Río de Janeiro, Guanabara, 1988), a bien decirlo a un máximo difícilmente igualable. El referente icónico —la “piedra de sol”, el calendario azteca que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, que fuera descubierta en 1790 en una excavación en el centro de la Ciudad de México— se impone desde el título mismo del poema. De hecho, *no hay poema* sin este referente arqueológico-antropológico-artístico-conceptual. Como dije en un ensayo escrito ya hace mucho, “*Piedra de sol: el título*”,<sup>7</sup> la circularidad del poema de Paz —considerándose que sus primeros seis versos se repiten al final del mismo y que el número de los mismos, 588, obedece al ciclo sideral del planeta Venus— transfieren el sentido del poema a un plano de repetición que lo asemeja a un calendario que midiese un “otro tiempo”, un tiempo del sujeto sometido a otra u otras medidas, y que se repitiera indefinidamente, y se narrase una y otra vez conforme las lecturas y las recurrentes combinaciones de los núcleos de contenido, a las astillas de narración y/o imágenes centrales que se suceden en el poema. Si tales significados metafóricos son difíciles y complejos de definir, la referida objetualización del cuerpo del poema funciona como una base referencial precisa, una estructura o un molde que no sólo lo somete, sino que también lo amplía.

En su origen el gesto de Paz en *Piedra de sol* es barroco: por la novedad del objeto elegido para su molde y porque la reverberación semántica o conceptual implicada en eso no es igual, por ejemplo, al de la modelización de Dante frente a la maqueta del universo mentalizado en su tiempo, en *La divina comedia*. Definitivamente, Paz en *Piedra*

<sup>6</sup> Cf. Octavio Paz, “*Muerte sin fin: José Gorostiza*”, en *Generaciones y semblanzas, Obras completas*, México, FCE, 1994, vol. 4, p. 248.

<sup>7</sup> Cf. Horácio Costa, *Mar abierto: ensayos sobre la literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, México, UNAM/FCE, 1998, pp. 345-359.

*de sol* está más cerca de sor Juana, con su “sueño” innombrable, que de Dante. Como vemos, los dos poemas largos mexicanos que aquí estudiamos encuentran en sor Juana un origen común. Si atribuir a esta genealogía interna de la poesía mexicana moderna estos dos poemas puede no constituir exactamente una novedad en términos críticos, el establecer una mirada comparatista equivalente en lo que atañe al funcionamiento de la poesía brasileña moderna correspondiente a ellos, eligiendo algunos poemas largos como ejemplo, sí puede serlo.

Entonces, ¿y en Brasil? El primer poema que quiero considerar está caracterizado como “barroco” por su primer hermeneuta. Se trata de *Invenção de Orfeu* (1952), que Jorge de Lima escribe entre los años de 1940 y 1951, y el crítico es Murilo Mendes, su buen amigo y el más cosmopolita entre los poetas brasileños, a quien el poema, además, viene dedicado. *Invenção de Orfeu*, por su evidente desmesura y exceso, desde luego se insertaría en una lectura que buscase hallar rasgos de la permanencia del barroco en la cultura brasileña ---en su “Nota preliminar”, Murilo Mendes llega a decir que “*Invenção de Orfeu* é o máximo documento literário da natureza barroca do Brasil”.<sup>8</sup> Por otro lado, se podría también, y acertadamente según mi punto de vista, interpretar como una reacción a deshoras a la referida compactación de la palabra poética preconizada por los de la generación del 22. En su comentario a la noción de barroco, Murilo Mendes suma las de complejidad y de diálogo con las demás artes, hasta llegar a un punto que en este momento me interesa subrayar: su carácter épico. De hecho, la épica viene ya señalada en una nota marginal, en la que Jorge de Lima lo define como “biografía épica, biografía total y no una sencilla descripción de viajes o aventuras. Biografía que sondea; relativa, absoluta y una. Hasta el mayor canto es denominado *biografia*”.<sup>9</sup> Este “mayor canto” es el octavo entre una división de diez, a su vez subdivididos (o no) en un número desigual de unidades. Esta partición de *Invenção de Orfeu* en diez cantos remite directamente al poema-clave de la tradición poética moderna de la lengua portuguesa: *Os*

<sup>8</sup> Además de eso, en su nota a *Invenção de Orfeu*, Mendes clasifica el poema como “um verdadeiro labirinto de temas, faturas, imagens e tendências, uma espécie de poema cíclico, poema-no carregando tantas formas díspares em sua densa correnteza [ ] Desde logo, entretanto, uma idéia manifestou-se em meu espírito a do caráter essencialmente barroco do livro”, São Paulo, Círculo do Livro, s.f., que reproduce la ed. Aguilar, Río de Janeiro, 1952, pp. 13 y 7-8, respectivamente

<sup>9</sup> La traducción es mía “Biografía épica, biografía total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras. Biografia com sondagens; relativo, absoluto e uno. Mesmo o maior canto é denominado *biografia*”, como se lee en el frontispicio de la referida edición en portugués

*Lusíadas*, que Luis de Camões (1524-1580), el “archi Orfeo”, llamémoslo así si se puede, del mundo de habla portuguesa, publica por primera vez en 1578 y es un modelo europeo de la épica y la estética manieristas.

Así, *Os Lusíadas* se ven elevados a la condición de intertexto principal de *Invenção de Orfeu*, al tiempo que el poema mismo parece confundir en su horizonte temático mutante, resbaladizo, la construcción de un *modus* órfico del decir con el nombrar de una realidad también onírica, una “isla” siempre soñada y siempre en la inminencia de descubrirse, que termina por no tener nombre pero que se refiere implícitamente a Brasil. No debemos olvidar que la gestación de *Invenção de Orfeu* antecede en algunos años el importante ensayo *Visão do Paraíso* de Sérgio Buarque de Hollanda, que trata de la “invención de Brasil” en la mentalidad europea durante los siglos de la expansión ultramarina, lo que caracteriza una tendencia del pensamiento brasileño en la mitad del siglo xx, así sea en la poesía como en la reflexión académica.<sup>10</sup> *Invenção de Orfeu*, poema excepcional en la literatura brasileña, permanece como un ejemplo solitario de un texto proliferante y Camões, que no Orfeo, se erige en él como su *numen* literario. En tanto, dígase de paso, Jorge de Lima está lejos de encontrarse aislado en las literaturas que se escriben en portugués.

Camões presenta, así, un verdadero problema para el establecimiento del canon poético moderno, al menos en Portugal, y en menor escala en Brasil. Hace algunos meses, en Río de Janeiro, presenté un trabajo que versaba sobre la figura de Camões y las obras poéticas de dos poetas portugueses, Cesário Verde (1855-1888) y Fernando Pessoa (1888-1935).<sup>11</sup> En las obras de Verde y Pessoa, señalé algunas estrategias para ubicar la presencia, en imágenes o textualmente, de Camões, en el momento anterior a la afirmación del modernismo (Verde) y en su auge (Pessoa). En el caso de Brasil, allende *Invenção de Orfeu*, la presencia textual camoniana se transparenta, por ejemplo, en uno de los poemas más importantes de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), quien fuera, con Murilo Mendes, un poeta central en la segunda generación modernista, la de 1930, a la que suelo

<sup>10</sup> Sérgio Buarque de Hollanda. *Visão do Paraíso*, Río de Janeiro, José Olympio, 1959

<sup>11</sup> El ensayo en cuestión es “CV, FP y LC: apontamentos sobre a formação do cânone da poesia portuguesa moderna”, presentado en el XX Congresso da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, Universidade Federal Fluminense, Niterói, del 23 al 25 de agosto del 2005; publicado en DE: <No limite dos sentidos-Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa; Instituto de Letras da UFF, 2005>

aproximar con la mexicana de Contemporáneos por factores que no viene al caso subrayar en este momento, pero que pasa por el tono diccional mucho menos optimista y vanguardista de ambas en relación ya sea con la del 22 en Brasil, ya con la de los estridentistas en México.

El poema que señalo es “A máquina do mundo”, que Drummond de Andrade publica en *Claro enigma*, un importante poemario suyo de 1951. Este otro poema largo parte del “Canto x” de *Os Lusíadas*, en el que Venus ofrece a Vasco da Gama la contemplación de la maqueta del universo, en un recóndito lugar en la Isla de los Amores (probablemente, una de las islas de la bahía de Bombay —“boa baía”, en portugués—, en la India lusitana). Evidentemente, Camões tenía ni más ni menos que la estructura de *La divina comedia* dantesca en su mente (y así, a Virgilio...), al designar un premio de tal alcance al descubridor del camino náutico para el oriente.

Justamente, es esta visión cósmica lo que Drummond de Andrade niega —o refuta— en su poema: la situación narrativa de “A máquina do mundo” es la de un viandante, un *yo*, que se encuentra con la maqueta del universo en una “estrada de Minas, pedregosa”, y tanto duda frente a la oferta de la misma al abrirse, que por fin ella termina por cerrarse y deshacerse, al tiempo que el viandante sigue con las manos vacías, “evaluando lo que había perdido”.<sup>12</sup> Metafóricamente, no es difícil percibir que tal anécdota se relaciona con el existencialismo y la decantada “condición humana” de la modernidad; de hecho, el poema en cuestión se hizo tan popular en Brasil que muchos poetas lo recordaron, y hasta yo mismo le rendí homenaje en un poema mío, “Cuadrágésimo”.<sup>13</sup>

De este famoso poema de Drummond de Andrade, que comenta a Camões, que comenta a Dante, sale igualmente el último poema ante el que quiero detenerme aquí, *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, publicado en São Paulo significativamente en el año 2000.<sup>14</sup> Antes de más nada, conviene señalar que este linaje poético se encuentra absolutamente incorporado al texto, ya sea en la forma del poema, escrito en una dantesca *terza rima* —aba, bcb, cdc, etc.—, que lo vincula directamente a *La divina comedia*, ya sea en situaciones narrativas o aun en imágenes intertextuales precisas, parti-

<sup>12</sup> Así se lee el final de “A máquina do mundo” en portugués: “enquanto eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de mãos pensas”, en Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, p. 305.

<sup>13</sup> Véase *Quadrágésimo/Cuadrágésimo*, ed. bilingüe, México, Aldus, 1996, o *Quadragésimo*, São Paulo, Ateliê, 1999.

<sup>14</sup> São Paulo, Ateliê, 2000, 97 págs.

cularmente la que acabo de señalar en el poema de Drummond de Andrade, y a varios momentos de *Os Lusíadas*, principalmente con el ya mencionado “Canto x”.

Asimismo, se puede percibir en *A máquina do mundo repensada* la reafirmación por parte de Haroldo de Campos de un concepto suyo, importante para la cultura brasileña contemporánea, sobre lo fundamental de la herencia del barroco (y por continuidad, del manierismo) en lo que atañe al *modus* de la literatura brasileña, contra una corriente académica opuesta, que hace coincidir el surgimiento de la misma con la independencia política en el siglo XIX. Me refiero, específicamente, al ensayo *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989, sobre el que escribí una nota en el momento de su publicación), en que él se contrapone al *logos* “formativista” conceptualizado en un clásico de la crítica literaria en Brasil, *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1959).<sup>15</sup>

Súmese a lo anterior el que *A máquina do mundo repensada* es de hecho un poema que incorpora los hallazgos y algunos postulados de la física contemporánea. Por ejemplo, el mismo proyecto gráfico del libro está ilustrado con fotografías a colores captadas ya sea por el telescopio Hubble o por la cápsula *Voyager*. A su vez, en una nota agregada al poema, Haroldo de Campos señala un tupido número de obras científicas que le asistieron en su escritura, entre las que se cuentan algunas de los astrofísicos brasileños Mário Schenberg y Marcelo Gleiser (el primero, cuyo nombre de pila aparece una vez en el poema, fue equivocadamente interpretado por la crítica como “Mário de Andrade”, con lo que Haroldo se reía y decía: “Él nunca se preocupó con el universo...”), y los pensadores Ilya Prigogine y Jacques Monod, entre otros, al lado de los poetas referidos hace poco, en un esfuerzo claro por vincular los imaginarios poético y científico en la contemporaneidad.

¿Cuál es el sentido de la operación de Haroldo? Por un lado, evidentemente, el que acabo de mencionar así como el de proseguir con este linaje de poetas/cosmonautas en la poesía escrita en portugués en la actualidad. Por otro lado, uno más sutil: al traducir directamente del

<sup>15</sup> Haroldo de Campos, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira o caso Gregório de Mattos*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989; Horácio Costa, “Haroldo de Campos: seguimiento de una (irreprochable) trayectoria”, en *Mar abierto. ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana* [n. 7], pp. 93-97; Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 2ª ed revisada, São Paulo, Livraria Martins, 1964.

hebreo al portugués el Génesis, Haroldo hizo de sus especulaciones sobre la “Escena del Origen” (del hebreo *Bere shith*)<sup>16</sup> una especie personalísima de pasaporte para la discusión no sólo del origen, sino de la posteridad. La escena bíblica del origen se aproximaría, como deja entrever el poema, al Big bang, y este origen cósmico problematizado por la física moderna, al grano mismo de la escritura poética. La percepción de la cosmogonía, en los sentidos mitológico-religioso y físico, más propiamente cosmológico, equivaldría a la misma aventura de su desvelamiento, en poesía. De ahí que no sea tan sólo un capricho la afirmación que alegóricamente hace Haroldo de Campos en *A máquina do mundo repensada*, de la posibilidad de unificación de los discursos de las ciencias exactas y de la poesía, en una especie de “campo unificado” epistemológico que sería la realización del proyecto o del *insight* einsteiniano.

Para tales derivaciones, para tales alturas o anchuras del decir poético de José Gorostiza y Octavio Paz y de Jorge de Lima y Haroldo de Campos, la extensión o el campo usual del poema moderno, delimitado a unas cuantas determinadas líneas en busca de la eficacia, ya sea estética o comunicacional, no era, sencillamente, adecuado. Su regreso y, en buena medida, su rescate de las tradiciones poéticas y lingüísticas en cuestión no se da en términos restringidos, sino de búsqueda de ecos de origen en los modelos más cercanos e influyentes dentro de un universo de referencias poéticas locales. Desde cualquier punto de vista es intrigante y significativo el papel que los poemas de sor Juana y de Camões tienen en este rescate y, de modo más directo, en la textualidad misma de los poemas enfocados.

Todo eso explica que los poemas estudiados aquí sean largos, así como lo fueron los de los predecesores que ellos privilegian en su constante dialogar con esas dos vertientes de la gran cultura iberoamericana, la mexicana y la brasileña.

<sup>16</sup> Haroldo de Campos, *Bere shith a cena da origem*, São Paulo, Perspectiva, 1993. 117 págs