

Augusto dos Anjos: Orígenes de una poética.

Alexei Bueno¹

[Traduc. Zulay González]

SINTESIS: El presente trabajo aborda el estudio de la poesía de Augusto dos Anjos, poeta del siglo XIX, mostrando la visión de un hombre inmerso en la época del cientificismo y la ilusión del progreso, con las posturas místicas y totalizadoras del universo, que adoptó a partir de su adhesión a la filosofía Monista. Analiza, en los poemas, la idea del hombre perecedero y efímero que sólo forma parte de una cadena biológica de seres que habitan en este planeta, a través de un vocabulario científico.

La poesía de Augusto dos Anjos nos impresiona, hasta hoy, por la extrema especificidad del individuo que contiene, por el carácter de independencia extrema, casi de generación espontánea, con que ella irrumpió en el panorama de la literatura brasileña. De hecho, esa independencia del individuo

pensante, tanto o más espantosa que la del poeta que él era, justifica inmediatamente el título de *Eu* (yo), probando así la aguda autoconsciencia de su autor.

Por más que haya influencias del inconsciente en la génesis de esos poemas, cómo en general siempre hay cuando se trata de la gran poesía, es innegable que, una vez realizada, cada obra de Augusto dos Anjos es fríamente aprehendida por su cortante inteligencia. Este autor no dejó de percibir, entre características mucho menos obvias, la extrañeza profunda que causó a sus contemporáneos, lo que posibilitó en él la creación de dos significativos poemas, «O poeta do hediondo» y «*Noli me tangere*», crueles y exacerbados autorretratos, y casi una justificación previa de quien se sabía responsable de traspasar las fronteras temáticas de lo recomendable y de lo aceptado.

En muchas cosas, sin embargo, el poeta de «Os Doentes» es visiblemente un hombre de su época y de su medio; sus características de pensador y de poeta, son encontradas en algunos de sus contemporáneos, como fácilmente observamos. Una de las bases primordiales de su visión del mundo, y, por consiguiente, de su obra y de su propagado cientificismo, distingue bien al individuo educado en los últimos años del siglo XIX, siglo por excelencia del ufanismo científico, de la euforia del conocimiento y de la ilusión del progreso ilimitado, creador de una relativa omnipotencia del hombre sobre la materia (creencias cruelmente frustradas por el advenimiento bárbaro de la Primera Guerra Mundial), año de la muerte de nuestro poeta.

Entre las posibles generalizaciones filosóficas que se encontraban en boga en aquel momento, desde el positivismo hasta el marxismo, Augusto dos Anjos, de manera bastante sintomática, adoptó como creencia personal los sistemas que más darían oportunidad a una visión predominantemente mística y totalizadora del universo, o sea, el Evolucionismo, venido de Darwin pero sobre todo filtrado por Spencer y, más

decisivamente, el Monismo, el gran sistema unificador de la fenomenología universal fervorosamente difundida por su creador, Ernest Haeckel, racionalización materialista cargada de gran posibilidad de expansión religiosa, y construida además sobre diversas premisas biológicas falsas o erróneamente interpretadas.

Lo que nos parece innegable en el caso de Augusto dos Anjos, es la sinceridad primordial de su adhesión intelectual y emocional a los postulados de esa visión del mundo, residiendo allí, inclusive, su capacidad espontánea de escribir alta poesía a partir de los mismos, hecho que elimina cualquier sospecha de un temperamento de *poseur* o de pedante en su exhibición del pensamiento científico. Si en lo referente al léxico, sobretodo en su prosa, nos parece que el poeta sucumbió a una irresistible compulsión de *épater le bourgeois* con su abrumadora cultura, nos parece que en su poesía el uso del mismo vocabulario, mitigado de otro modo en la última fase, es fruto de un flujo de sensibilidad absolutamente auténtico, no sólo en los conceptos inherentes a los vocablos, sino también en el poder encantador extraño y musical de su armazón fonética. La presencia de semejante uso hasta en su correspondencia personal, escrita sin ninguna intención de hacer literatura, nos prueba, además, cuán natural era para él tal proceso, a pesar del tono extrañísimo que adquiere en la esencia de una epistolografía familiar.

Parte de la incomprensión que se generó en torno al uso del vocabulario científico en sus poemas, más específicamente nombres de especies y términos filosóficos nace, en verdad, de una cierta pereza mental del lector en relación con los vocablos que le causan extrañeza y cuya utilización le parece sin propósito e inútil. La incorporación, sin embargo, de esos seres ínfimos, de esos microorganismos tan extraños como los nombres que los designan, está perfectamente en los planes del poeta, porta-voz de la esencia de todos los seres, y no sólo del hombre. La originalidad de esa posición es subrayada por la originalidad

sonora de los nombres de las especies. Así, cuando en «Budismo moderno» el poeta se refiere a las «diatomáceas da lagoa» (cuya cápsula criptógama es bruscamente deshecha por el contacto involuntario de una mano humana en la superficie del agua), crea una original metáfora de su propia fragilidad, al mismo tiempo que se identifica, en solidaridad con los condenados a muerte, con esas vidas mínimas. Es lo que ocurre en «Alucinação à beira-mar», donde los «malacopterígio subraquianos/ que um castigo de espécie emudeceu» le «pareciam também corpos de vítimas/ condenadas à Morte, assim como eu!». Como podemos ver, no hay ningún exhibicionismo gratuito, ninguna proximidad de lo *bestialógico*, sino apenas un uso radical de las infinitas posibilidades del léxico, para justificar la fama inmerecida de delirio vocabular que muchas veces se le imputó.

Es importante resaltar la manera cómo el Monismo evolucionista se transformó en las manos de Augusto dos Anjos, en una especie de sistema místico totalizador, que le sirvió de base legítima para el ejercicio estético, así como los diversos sistemas religiosos, sirvieron de base a los poetas místicos de todos los tiempos. La sensibilidad exacerbada para la percepción de la energía potencial oculta en toda la materia («O lamento das coisas», «As montanhas», «Numa forja», «O pântano»; «A floresta», etc.) es una de sus características más resaltantes. En contrapartida, no obstante, a ese mecanismo casi optimista del carácter evolutivo del universo, sobrevive en su espíritu, un fuerte elemento de negación de la vida en tanto generadora del sufrimiento, un budismo de origen claramente schopenhaueriano, como encontramos también en Antero de Quental o Raimundo Correia («A um germen», el «Soneto» al hijo nonato, etc.), que se incluye igualmente entre las influencias generales del pensamiento finisecular. De esa manera, lo que verdaderamente podemos detectar en la visión del mundo del poeta, es un movimiento pendular entre la adhesión a un postulado filosófico y la incredulidad parcial o total en su eficacia, así como en otros sistemas, cuando son confrontados

con la simple e implacable presencia de la mayor de las evidencias de la vida y del universo: la muerte, destructora paciente y cruel de todos los esfuerzos y devaneos humanos.

Este carácter pesimista de la poesía de Augusto dos Anjos en relación al supuesto poder de la ciencia frente al misterio del universo, esa falta de creencia en la eficacia de todo el esfuerzo humano, es una de sus características que más lo aproximan a nosotros, exiliados hace mucho tiempo del ingenuo ufanismo científicista del siglo pasado. Tal como Fernando Pessoa quien concluía “*não procures nem creias. Tudo é oculto*” y afirmaba “*louca, a ciência a inútil gleba lavra*” (“Natal”), el poeta paraibano, convencido igualmente de la impotencia de la cognición, escribía:

Em vão, com a bronca enxada árdega, sondas
A estéril terra...

(“As cismas do Destino”)

Augusto dos Anjos revela aquí, mucho más que el rostro de “poeta de la muerte”, con el que popularmente se le conoció, el de “poeta del fracaso del enfrentamiento con el misterio”, de la impotencia ante lo incognoscible, conclusión igual a la que llegaría cualquier místico. La muerte, para ese gran radical, constituye así el último y mayor de todos los fracasos, la más absoluta y definitiva forma de impotencia. Poema central de esa tendencia, entre innumerables fragmentos, es el soneto “O mar, a escada e o homen”, así como el “Solilóquio de um visionário”.

Como ejemplo de la primera tendencia en poetas contemporáneos a él, es decir, en la percepción panteísta o potencial del universo, podemos citar el bello soneto del poeta minero Augusto de Lima (1860-1934), poema en el cual, con un tratamiento más clásico, encontramos un tema muy caro a nuestro poeta:

Nostalgia Pantelsta

Um dia, interrogando o nívoo seio
De uma concha voltada contra o ouvido,
Um longínquo rumor, como um gemido,
Ouvi plangente e de saudades cheio.

Esse rumor tristíssimo, escutei-o:
É a música das ondas, é o bramido,
Que ela guarda por tempo indefinido,
Das solidões marinhas de onde veio.

Homêñ, concha exilada, igual lamento
Em ti mesmo ouvirás, se ouvido atento
Aos recessos do espírito volveres.

É de saudade, esse lamento humano,
De uma vida anterior, pátrio oceano
Da unidade concêntrica dos seres.

(Símbolos, 1892)

O el poema siguiente, de Hermes Fontes (1888-1930), uno de los literatos que mejor comprendió el *Yo* cuando apareció:

A Primeira Pedra

- Corpo que se encontrou abandonado de alma,
Corpo que não se pôde à ação do ar decompor -
Uma pedra é uma vaga imóvel ...É uma calma
Recordação do mar de que foi leito a estrada,
Uma vaga do mar dos Tempos, retardada,
Que por aí ficou sem sentidos, parada,
Adormecida por um íntimo torpor.
É a Impassibilidade esculpurada. Dorme.
Secou-lhe o sangue, e não consegue apodrecer.
Vive? É possível. Morre? É provável. Conforme
A Vida e a Morte...A pedra é um ponto de partida.

É o princípio da Morte, é o princípio da Vida...
É um gesto contrariado, é uma força contida,
É o Ser que adormeceu em caminho do Ser...

(Gênese, 1913)

Prueba, en definitiva, de la índole esencialmente mística del *soi disant* materialista de Augusto dos Anjos, encontrado en el bellissimo soneto "Última visão", al final de "Os Doentes", o en arrebatadas e impresionantes estrofas como ésta:

Quando eu for misturar-me com as violetas,
Minha lira, maior que a *Bíblia* e a *Fedra*,
Reviverá, dando emoção à pedra,
Na acústica de todos los planetas!

o como esa otra (que juzgamos mucho más apropiada para ser escrita en su tumba, que la que está, "O poeta do hediondo"):

As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnavais,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!

Ese sentimiento de omnipotencia, ese éxtasis de lo absoluto que es parte inseparable del espíritu de Augusto dos Anjos, dio origen a la contradicción trágica, que constituye la base de toda su poética. Materialista, creyendo racionalmente en un evolucionismo panteísta donde sólo la generalidad de las formas universales avanzaba y sobrevivía, el poeta se asumía conscientemente como efímero, aleatorio e ínfimo accidente genético en la gran cadena de las especies, condenado sin remedio a la desaparición total en cuanto especificidad individual. Esto que era una convicción racional, no podía sin embargo ser vivencia subjetiva. Sabio, por lo tanto, de la muerte implacable, y creyendo en ella con la fe con que creía en su bien construido sistema, jamás indiferente a ese o a cualquier otro

hecho, como ser indagador de las esencias, aliado a una sensibilidad desmedida, dotada de una capacidad de representación elevada, podemos sentir con una nitidez casi solidaria el paroxismo de angustia que tal inadecuación entre el raciocinio y la sensibilidad debe haber causado al poeta de la "Eterna mágoa".

Si esa vivencia trágica es, a nuestro parecer, el fundamento de la obra de Augusto dos Anjos, otro de los elementos de su poética sirve para dar a su dolor la resonancia universal y cósmica que la caracteriza. Cargando en sus espaldas la misión de ser la conciencia y la voz del Dolor universal, desde las formas inorgánicas hasta el hombre y el cosmos, el poeta se hace poseedor empático y exasperado del tesoro de las miserias sociales, fisiológicas y genéticas que la realidad brasileña le entrega como espectáculo cotidiano y terrible. Aquí se inicia el desfile expresionista de los borrachos, idiotas, tuberculosos, tontos, leprosos, prostitutas, maltratados, abortos, malvados y muchos otros que invaden con gran frecuencia parte de su poesía. El mismo fenómeno puede ser explícitamente encontrado en fragmentos de Antônio Nobre ("Lusitânia no Bairro Latino"), o en Cesário Verde ("Em petiz"). De hecho, sentimos muchos elementos de la temática y de ritmo de Augusto dos Anjos en estrofas como estas:

Outros pedinçam pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas!

Vícios, sezões, epidemias, furtos
Decerto, fermentavam entre os lixos;
Que podridão cobria aqueles bichos!
E que luar nos teus fatinhos curtos!

De igual manera el sistema narrativo del paseo nocturno, de uso tan general en la obra del poeta del *Yo*, es el mismo utilizado por Cesário Verde en "Sentimento de um ocidental". Todos los poetas mencionados (como Antônio Nobre quien exclama, "qu' é dos pintores do meu país estranho?! Onde estão eles que não vêm pintar?", refiriéndose al cromatismo de las dermatosis y a lo pintoresco de los pordioseros), poseen esa comprensión post-baudelairiana de las posibilidades estéticas de lo horrible, que tocó a la poesía occidental después de "*Une charogne*". Su origen, no obstante, incluso siendo marginal al clasicismo, es viejo como el arte, por lo menos tan ancestral como el pie de Filoctetes, explotando periódicamente en el *memento mori* del arte cristiano, o en la morbidez del manierismo y del barroco, en muertos cubiertos de gusanos o en las moralidades en claroscuro de un Valdés Leal.

Desde Poe hasta Baudelaire, pasando a través de todos los "decadentes", de un Richepin de la *Chanson des gueux*, o de un Rollinant de *Les névroses*, esa audacia poética del enfrentamiento con lo terrible, se hace común en la prosa a través del análisis social de los naturalistas, y llega a la poesía brasileña por medio de nuestros propios "decadentistas", una prueba más de la filiación simbolista del expresionismo de Augusto dos Anjos. Basta, para la comprensión de esto, el examen de un poema como "Ébrios e cegos" de Cruz e Sousa, el último de *Faróis*, poema bajo todos los aspectos extraordinario, donde, de manera personalísima, el Poeta Negro alcanza un expresionismo torturado, trágico, casi surrealista.

La unión entre esa libertad para tratar de la manera más cruda el espectáculo de la miseria humana, y la adhesión a un sistema científico totalizador y ateo, sin que haya en el hacedor de tal conjunción ninguna posibilidad de apaciguamiento subjetivo es, en nuestra opinión, el origen primordial de la poética del *Yo*.

Formalmente, esa esencia fue vaciada en una sonoridad rígida y tensa, con recursos extremos en la búsqueda de la expresividad sonora —uso primordialmente simbolista—, todo aprisionado, sin embargo, en una métrica ortodoxamente parnasiana. Augusto dos Anjos es, de hecho, el rey de la sinéresis implacable en la poesía brasileña, más que cualquier parnasiano (quien se le aproximó más en ese aspecto tal vez sea el poco recordado Luís Carlos), siendo también, más que cualquier simbolista, el rey de la aliteración. Raramente encontramos un hiato sobreviviente a su métrica despiadada.

De un virtuosismo en el verso prácticamente insuperable, aunque poco variado, el ropaje normal de la poesía de Augusto dos Anjos es su sonorísimo y persistente decasílabo, donde las metáforas más espantosas y exactas se amontonan casi claustrofobicamente, dándonos siempre la impresión de una fuerza reprimida, de un preso dentro de una camisa de fuerza en la inminente espera por liberarse; se trata de un perfecto y mínimo registro de su temática: el ansia incurable de lo absoluto y la desesperación por lo concreto.

Dentro de ese ritmo implacable, inseparable del autor, el lector encuentra el núcleo estético de esta obra, una exactitud léxica sin paralelos, iluminadora, que va mucho más allá del uso estándar del lenguaje poético, casi como si el autor escribiese en una lengua original, con una percepción virgen del sentido de las palabras y con una mirada virgen del espectáculo del mundo, fenomenológicamente puro e indagador. Efectivamente, el poeta que crea casi en cada verso expresiones de inolvidable exactitud, un “espionagem fatídica dos astros”, un “corpo ubiqüitário do Criador”, o esa espantosa “*noumenalidade do NÃO SER*”, entre centenas de otras, tenía que forzosamente producir un libro con la fuerza del *Yo*, cuya uniformidad de gran poesía supera, en su conjunto, incluso a los mayores libros de la poesía brasileña.

Libros como *Espumas flutuantes*, *Ultimos sonetos*, y *Ultimos cantos*, son obras máximas donde, sin embargo, la fuerza del *Yo* a veces desciende un poco, en comparación con otros libros como *Clepsidra* o *Mensagem*. Para la comprensión técnica de esa forma eficaz y original en la que se expresó el poeta, deberemos referirnos siempre al ensayo clásico de Manuel Cavalcanti Proença, *O artesanato em Augusto dos Anjos*.

Esa limpieza de visión que mencionamos, esa capacidad de ver, libre de cualquier ropaje eufemístico o *real*, es el origen, una vez que se basa en la más plena eficacia verbal, del poder emocional de la poesía del *Yo*. Veamos, por ejemplo, el gran poema escrito a su hijo muerto a los seis meses de gestación:

Soneto

Ao meu primeiro filho nascido morto
com 7 meses incompletos. 2 de fevereiro
de 1911.

Agregado infeliz de sangue e cal,
Fruto rubro de carne agonizante,
Filho da grande força fecundante
De minha brônzea trama neuronal,

Que poder embriológico fatal
Destruiu, com a sinergia de um gigante,
Em tua *morfogênese* de infante
A minha *morfogênese* ancestral?!
Porção de minha plásmica substância,
Em que lugar irás passar a infância,
Tragicamente anônimo, a feder?!

Ah! Possas tu dormir, feto esquecido,
Panteisticamente dissolvido
Na *noumenalidade* do NÃO SER!

A no ser por aquellos que irremediablemente se resisten a creer en el lado relativo, frágil, trágico, y no obstante tan diariamente presente, de la existencia humana, estamos delante de una obra de arte de extrema exactitud, tanto en la percepción de lo *real* como en el sentimiento que se deriva de ella. Estamos, al contrario de todo lo vago, de todo lo hermético, frente a una iluminación casi excesiva, una claridad superior a la de la aprehensión normal de la consciencia, una poesía directa e iluminadora. El soneto se inicia, crudamente, con dos definiciones en secuencia, cada una un verso, donde cada palabra, o mejor aún cada sílaba, cumple una insustituible función conceptual y emocional.

Luego de un perfecto desarrollo, llegamos entonces a los tercetos, donde la presencia trágica y la eficacia del vocabulario apuntan al ápice de la gran poesía, desde la definición exacta y casi táctil del 9º verso, hasta la pregunta terrible de los dos siguientes, “Em que lugar irás passar a infância./Tragicamente anônimo, a feder?!” ¿Hay acaso mayor ironía que esa palabra “infância”, usada en un sentido puramente cronológico, para quien nunca la tendrá? ¿qué puede haber más doloroso que ese anonimato, sin retorno, de quien nunca recibió un nombre? Y por si fuera poco, para horrorizar a los defensores de ese concepto estéticamente indefinible llamado “buen gusto”, finaliza la frase con el verbo “heder”. ¿Pero qué otra cosa puede hacer ese “agregado infeliz de sangre e cal” si no eso? Si hay allí algo de mal gusto, es la propia vida, y extraer de eso la gran obra de arte es la única superación que ella nos permite.

Finalmente, en el último terceto, después del sueño augurado a ese “feto esquecido”² (y qué dolor hay en ese profético “esquecido”, como si supiese el poeta que vivirá pérdidas implacablemente mayores), el insuperable verso 13, “panteísticamente dissolvido”, compuesto apenas de dos palabras que, en su concentración excesiva, reproduce sonoramente la idea que refiere. A continuación sigue el verso que ya mencionamos, “Na

noumenalidade do NÃO SER!". No todos los lectores, desafortunadamente, tendrán la posibilidad de aprehender ese verso, que Medeiros y Albuquerque criticó como un disparate filosófico, en toda su profundidad de concepto y sobre todo de emoción.

Esa cualidad de adecuación léxica, característica de la gran poesía en todos los tiempos, recorre la totalidad de la obra madura del poeta de "O lamento das coisas". Veamos, por ejemplo, el siguiente verso, "A sucessividade dos segundos". ¿Hay un verso más "sucessivo" que éste, con su permanente cadena de sibilantes? "Ouço, em sons subterrâneos, do orbe oriundos". ¿Habrá verso más "hondo" que éste? En todos esos momentos de perfecta realización, encontramos la marca de ese fenómeno de genialidad, específica del mundo del arte, que consiste en un grado superior de cualidad intelectual, un estado absolutamente personal, involuntario, irrepetible, intransferible e inaccesible de colaboración del inconsciente con el consciente, un milagro que se confunde con un hombre y no se repite. llámese éste Camões, Gil Vicente, Pessanha, Castro Alves, Antônio Nobre, Pessoa, Sá-Carneiro, Cruz e Sousa, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, etc. De ahí la importancia, humanamente hablando, de las corrientes genealógicas y fecundantes en la historiografía de una literatura.

En relación con las influencias de esas corrientes en el poeta, y que quedaron registradas visiblemente en su obra, nos parecen lejanos los autores de otras lenguas, aunque no estemos tratando ni de la temática ni de la genealogía de éstos, sino de una concreta presencia en su forma característica.

Ni Rollinat, a quien ya lo aproximaron no pocas veces, ni Poe, seguido por muchos, aún perteneciendo a la misma familia de sensibilidad, merecen ser citados en este caso. No ocurre lo mismo con Cruz e Sousa y con Cesário Verde. La influencia del poeta de los *Broquéis*, sobretodo en sus últimos sonetos, es innegable en Augusto dos Anjos, especialmente en la primera

fase. Creemos que en el origen de ambos hay algo de Antero de Quental, el verdadero iniciador del post-arcadismo en el soneto, como gran forma en la literatura de lengua portuguesa.

Veamos, por ejemplo, la construcción de esos dos famosos sonetos, el sublime “Sorriso interior” de Cruz e Sousa, su último poema, escrito tres días antes de su muerte, y “Eterna mágoa” de Augusto dos Anjos, con un título que recuerda mucho a los del Poeta Negro:

Sorriso Interior

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da nobre fé tranqüila.

Os abismos carnaís da triste argila
Ele os vence sem mágoas e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo en derredor oscila,

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe essa glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo en flores...
E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio.

Ahora, el soneto del Yo:

Eterna Mágoa

O homem por sobre quem caiu a praga
Da tristeza do mundo, o homem que é triste,
Para todos os séculos existe
E nunca mais o seu pesar se apaga!

Não crê em nada, pois nada há que traga
Consolo à mágoa a que só ele assite.
Quer resistir, e quanto mais resiste
Mais se lhe aumenta e se lhe afunda a chaga.

Sabe que sofre, mas o que não sabe
É que essa mágoa infinda assim não cabe
Na sua vida. é que essa mágoa infinda

Transpõe a vida do seu corpo inerme;
E quando esse homem se transforma em verme
É essa mágoa que o acompanha ainda!

Como podemos ver, encontramos la misma estructura basada en un desarrollo conceptual que atraviesa todo el soneto hasta resolverse en el último verso, el mismo andamiaje severo, clásicamente solemne, a pesar de la diferencia esencial entre el pensamiento luminoso del primero y la conclusión sombría del segundo.

Más decisiva, sin embargo, por operar no sobre la fase de una forma fija, sino más exactamente sobre los cuatro versos decasílabos que se convirtieron en el instrumento por excelencia de la expresión del poeta, nos parece que los cuatro versos decasílabos de Cesário Verde, incorporan un léxico cotidiano, material y prosaico, e inclusive el vocabulario científico, encontrado en Augusto dos Anjos. Cronológicamente, en el caso de nuestro autor, el contacto con Cesário Verde debe haberse dado a partir de la segunda edición del *Livro*, de 1901 (publicado en su primera edición en 1887 con doscientos ejemplares, y muy poco divulgada). Es probable, por lo tanto, que algo de su poesía haya llegado a Brasil antes de la edición popular (lo que puede ser estudiado), como podemos rastrear en poetas como B. Lopes, ya es difícil concebir la existencia de un poema como "Inverno", incluido en *Brasões*, de 1895, sin la lectura de la obra de Cesário Verde. La selección, entre los versos del poeta de Lisboa, de algunas de sus estrofas más llenas de las características lexicales que ya mencionamos, pero sobretodo más sonoramente aproxi-

madras a la manera de Augusto dos Anjos, causará a cualquier lector experimentado del poeta del *Yo* una impresión de evidente familiaridad, a veces inclusive de identidad sonora. Veamos algunos ejemplos, entre los muchos posibles:

Era a desolação que inda nos mina
(Porque o fastio é bem pior que a fome)
Que a meu pai deu a curva que o consome,
E a minha mãe cabelos de platina.

Era a clorose, esse tremendo mal,
Que desertou e que tornou funesta
A nossa branca habitação em festa,
Reverberando a luz meridional.

.....

“Moléstia negra” nem “charbon” não era,
Como um archote incendiando as parras!
Tão pouco as bastas e invisíveis garras,
De enorme legião do filoxera!

.....

Nos vinhatórios via fulgurar,
Com tanta cal que torna as vistas cegas,
Os paralelogramos das adegas,
Que têm lá dentro as dornas e o lagar!

.....

A impressão doutros tempos, sempre viva,
Dá estremeções no meu passado morto,
E inda viajo, muita vez, absorto,
Pelas várzeas da minha retentiva.

Então recordo a paz familiar,
Todo um painel pacífico de enganos!
E a distância fatal de uns poucos anos
É uma lente convexa, de aumentar.

(“Nós”, *Livros* de Cesário Verde)

Como vemos, hasta en el uso de palabras esdrújulas, como en el segundo de los últimos cuatro versos, o en el uso de expresiones de las ciencias naturales, como en el tercero, sin contar las metáforas audaces y sobre todo la cadencia del verso, observamos la gran proximidad entre el extraordinario poeta portugués y el admirable paraibano, lo que nos parece, a pesar de la innegable influencia del primero sobre el segundo, un caso de sensibilidades afines, fraternamente próximas, donde la primacía cronológica es más un accidente ocasional que un orden implacable, y donde tal vez una simple inversión de prioridad provocó una inversión de influencia.

De la misma manera, es justamente con Cesário Verde en Portugal y con Augusto dos Anjos en Brasil que la incorporación de un vocabulario violentamente apoético en relación con los cánones clásicos, de un léxico de la realidad concreta, sin valor, diaria, mezquina, abre las puertas para una invasión del arte en el campo de la realidad en su sentido más concreto. Si hay algo de realmente específico, original, en la poesía mundial del último siglo y medio, es esa conquista del territorio de lo banal, esa capacidad nueva y extraordinaria de extraer lo sublime de las áreas más fútiles de la realidad. Como dijo Baudelaire: "*J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or*". Y eso hicieron en nuestra lengua estos poetas.

Mucho más importante que el vocabulario científico, mucho más característico y decisivo para la historia de nuestra poesía, es el uso dado por el poeta paraibano a esas palabras, reflejos de la realidad en sí, que difícilmente encontraríamos en un poema de Alberto de Oliveira, de Martim Fontes o de Olavo Bilac: *fogão, bacia, ferrolho, escarradeira, cuspo, querosene, colher, lixo, mulambo*, entre muchísimas otras. Sin ser de ninguna manera un realista, consciente de que la simple reproducción de lo real no alcanza la esencia de la realidad, sin valerse de los artificios del arte, el poeta del Yo apunta, tal como lo hace el poeta de Lisboa, a ese manantial virgen e inagotable de creación estética y comprensión humana.

A Augusto dos Anjos, correspondería hacer la afirmación casi goethiana que hizo Serguei Eisenstein: “Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade”. O el ejemplo pictórico extremo y decisivo de un Van Gogh. De esa manera, incrementando al tono y al repertorio elevado del arte clásico, la libertad manierista y barroca, y alcanzando una vastedad temática nunca imaginada, el arte contemporáneo penetró en los más defendidos baluartes de lo real, en sus manifestaciones internas o externas, tanto a través de lo ilimitado y profundamente esencial de un Rilke, de un Valéry o de un Pessoa, como a través de la visión inéditamente totalizadora de la realidad material de un Cesário Verde o de el extraordinario artista que estamos analizando.

Lo que, a pesar de todo esto, de toda esa intrincada y secundaria red de afinidades y orígenes, es incomunicable y primordial en Augusto dos Anjos, y que constituye su mayor grandeza, es su muy personal y desesperada empatía con la limitación universal, o sea, su casi mística ansia de lo absoluto, que produjo para la poesía brasileña la manifestación más dolorosamente trágica de toda su historia.

NOTAS:

- 1 Poeta brasileño, es autor de diversos libros entre los que se cuentan *A chama inextinguível* (1992), *Lucernário* (1995), y el más reciente *Poemas Reunidos* (1998)
- 2 Feto olvidado (N. de la T.)