

DIÁLOGOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS

Actas del VI Congreso Internacional de
ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica
Celebrado en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
entre el 27 y el 30 de abril de 2009

Comité Editorial

Ângela Fernandes
Fátima Fernandes da Silva
José Pedro Sousa
Isabel Araújo Branco
Isabel Dâmaso Santos
Margarida Borges
Rita Bueno Maia
Sara Rodrigues de Sousa

Edición

ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica

&

Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

LISBOA

2010

DIÁLOGOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS

© De los autores, 2010

ESPAÑA

ISBN: 978-84-96915-76-3

Dep. Legal: VG 73-2010

PORTUGAL

ISBN : 978-989-96677-0-9

Dep. Legal: 307728/10

LA ACTUALIZACIÓN DE LA CONCEPCIÓN AMOROSA TARDOMEDIEVAL Y RENACENTISTA PORTUGUESA EN LA POESÍA DE HILDA HILST

Alva Martínez Teixeira

Universidade da Coruña

Palabras clave: Hilda Hilst, Poesía Brasileña, Poesía Trovadoresca, Poesía Renacentista.

La escritora brasileña Hilda Hilst pertenece a la generación de autores frecuentemente designada como “emparedada” (Hollanda, 2003: 285) entre los ecos aún vibrantes del canon modernista, el radicalismo de vanguardias como la Poesía Concreta y el lirismo comprometido surgido bajo el impacto de la dictadura.

La poesía amorosa de Hilda Hilst presente en las obras *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) y *Cantares de perda e predileção* (1983) retoma una cuestión que ya había asombrado a la generación del 45: la posibilidad de recuperar una dicción elevada para la poesía brasileña (Pécora, 2002: 7), sacudida tanto por la informalidad del primer modernismo, como por el núcleo duro del segundo modernismo (encabezado por Carlos Drummond de Andrade), o, a mediados de los años 70, por la valorización del coloquialismo propia de esa poesía militante surgida durante la dictadura, así como de la denominada poesía marginal.

Constatamos, por tanto, una evidente relación de falta de compromiso y de diferenciación con respecto a la experiencia poética contemporánea, pues como ha indicado la profesora M^a do Amparo Tavares Maleval (2002: 57), Hilda Hilst fue la primera mujer que escribió un libro en clara referencia, empezando por el título, a los trovadores del pasado como es *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

En su diverso itinerario poético su poesía amorosa girará sobre la asimetría ‘amo pero no soy amado’ de los amores desgraciados, pecaminosos o imposibles propios de las varias formas de tradición poética en que se inspira, desde la feminizante *cantiga de*

amigo gallego-portuguesa medieval hasta la poética petrarquista, que la autora recibe por vía camoniana.

Aquello que se configura inicialmente como retorno poético a un período anterior a la modernidad, tendrá por base una doble operación de *imitatio* y de *retractio*, singularizándose gracias a aquello que Heloísa Buarque de Hollanda (2003: 285) ha denominado “sensibilidad *selvagem*”, que impulsaría el *aggiornamento* de dichas concepciones amorosas y sus respectivas convenciones.

En este sentido y ya de inicio, podríamos afirmar que Hilda Hilst, a respecto de la poesía medieval y renacentista ibérica, supo apropiarse *ad hoc* de la doble entidad del poema – enunciada por Wellek y Warren en su emblemática *Theory of Literatura* – como *perpetuum mobile* sometido a un incesante proceso de crecimiento, pues, como ha demostrado el Profesor Martínez Pereiro (1996: 28-29), tal principio, aplicado a los discursos amorosos medieval y renacentista de los que la escritora se sirve, conserva todo su potencial de saber, reflexión y alargamiento de la experiencia, en tanto en cuanto la comprensión retrospectiva y actualizada de lo distante implica también autoconocimiento.

Son varios los elementos que estructuran una visión unificada de esta propuesta lírica. El primero de ellos sería la presencia de la figura femenina como sujeto, que nos permite establecer una inmediata correspondencia con uno de los arquetipos de la tradición explícitamente aceptado como modelo.

Se trata de la cantiga de amigo propia de la tradición lírica peninsular, pues su protagonista surge, formal y explícitamente en la poesía hilstiana, de modo totalmente estable, por contraposición con otras ocurrencias ocasionales presentes en la poesía brasileña contemporánea como, por ejemplo, la composición «A amiga deixada» de Cecília Meireles o las varias cantigas de amigo compuestas por Stella Leonardos.

Además del protagonismo femenino de la voz lírica, Hilst aprovecha de la lírica profana gallego-portuguesa la concepción del poema como explicación lírica del universo mental del yo, concepción que se amplía también a las formas poéticas petrarquistas, donde la perspectiva de la amiga aprovechará la comprensión del soneto, siguiendo la denominación de Spiller, como “instrumento forense” (Moreira, 1998: 27) para analizar sentimientos como el sufrimiento, el martirio o la *saudade*.

La diversidad de actitudes encuentra una cierta correspondencia con la tipología psicológica de la cantiga de amigo. En primer lugar, nos encontramos con una amiga dominada, sumisa en su propuesta amorosa, a veces próxima de la abnegación de los propios trovadores, como observamos en numerosas composiciones del poemario – incluido con posterioridad en el volumen *Exercícios* de las obras reunidas por Alcir Pécora – *Trovas de muito amor para um amado senhor*: “Nave / Ave / Moinho / E tudo mais serei / Para que seja leve / Meu passo / Em vosso caminho” (Hilst, 2002: 175).

Esta veneración convivirá con una postura más imperativa y segura, que nos revela al yo lírico como poseedor de un *ethos* fuerte, como ocurre en los primeros poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, en los que llega a cuestionarse si el amigo preferiría una “amiga mais pacífica” (Hilst, 2003b: 22), menos constante en su canto amoroso.

En un poderoso crecimiento y multiplicación de las representaciones emocionales, la firmeza de la amiga puede derivar en una actitud vengativa contra el amigo, a causa de la condición adulterina del amor, o combativa, presente, por ejemplo, en los *Cantares de perda e predileção* – incluido con posterioridad en el volumen *Cantares* de las obras reunidas por Alcir Pécora –, donde el amor es cantado como lucha y también en la “Ária única, turbulenta”, donde un yo lírico desafiante y distante ya de la convencional amiga trovadoresca conmina al amigo en un poema-ultimátum a corresponder a su amor “ou se refaz em ira a minha luxúria / Me desfaço de ti, muito a contento” (Hilst, 2003b: 101).

Son frecuentes los poemas en los que la mujer se distancia de la perspectiva medievalizante, constatando, en paralelo a la función expresiva, otra línea analítica más intelectualizada donde el amor se vuelve un ideal portador de felicidad, como ocurre en los seis poemas que componen “Moderato Cantabile”: “E quanto mais te penso, de si mesma / Se encanta a minha idéia. Vertiginosa / E tensa como a flecha, contente de ser viva” (Hilst, 2003b: 54).

Este discurso confesionalista favorece una actitud evocativa, que lleva al sujeto a entonar la palinodia de su pasado concreto: siendo su vida rica en amores era triste y vacía hasta que se convirtió en “leve”, “quieta” y “cantada” (Hilst, 2002: 189).

Esta nueva mujer no ama en exclusividad y, por eso, como el sujeto camoniano, canta a varios amados, distanciándose de las convenciones del trovadorismo gallego-portugués.

La tensión camoniana entre espiritualidad y carnalidad aparece también en la poesía hilstiana. El sujeto rechaza la figura de Laura y opta por una oscilación entre la posición del sujeto poético masculino presente en la lírica camoniana y la de una mujer representada de un modo más naturalista, como caza y cazador en los jardines de Venus. Esta tensión permite conjugar los dos polos antinómicos de la concepción amorosa, pues en la poesía hilstiana “o corpo pede à alma / Que respirem juntos” (2003b: 98) para conseguir una idealización más realista, gracias a las raíces instintivas, y una realidad más idealizada, como han indicado António José Saraiva y Óscar Lopes (1979: 336) con respecto a la poesía lírica de Camões.

Por oposición a este nuevo sujeto no idealizado, las otras figuras femeninas continúan diseñándose dentro del tópico tradicional trovadoresco. La protagonista, gracias a la libertad conquistada en su hacer poético, se permite realizar la *laudatio* física de otras damas, como su rival: “vossa senhora. / E sua cintura alada” (Hilst, 2002: 180), declarándose representante y portavoz de los anhelos de las “donzelas” en un poema compuesto a modo de cantiga de refrán (modulado): “Canto eu por elas”, “Fico eu por elas”, “Saio eu por elas”, “Velo eu por elas” (Hilst, 2002: 192).

Surge así un comportamiento novedoso con relación a la dama en una poesía inspirada por un lirismo acentuadamente femenino en el que, sin embargo, las observaciones a respecto del arte poético eran puestas en boca de la amiga únicamente para loar las cualidades artísticas del trovador.

Ahora es la dama quien se apropia del espacio tradicionalmente masculino, recordándole al amigo su fortuna al encontrar “A um só tempo / Mulher / Vate / Trovador” (Hilst, 2002: 177), al ser favorecida con los dones del hacer trovadoresco como el *conhecer*, el *entender* y el *saber* (Hilst, 2002: 176) o la sinceridad poética: “Não sei dizer-vos / Amor, amigo / Mas é nos versos / Que mais vos sinto. E na linguagem / Desta canção / Sei que não minto” (Hilst, 2002: 176).

Como ha indicado la profesora Tavares Maleval, estas gracias poéticas definirían la condición superior de esta nueva amante-trovadora, substituyendo a las cualidades retóricas que adornaban a la *senhor* y la convertían en digna del tópico del

merecimento (Maleval, 2002: 59): “Amo e conheço. / Eis porque sou amante / E vos mereço” (Hilst, 2002: 176).

La segunda de las constantes en que se concretiza la unidad compositiva sería la estructura apelativa que elige principalmente al amante en una línea argumentativa en la cual observamos, de modo preponderante, una exposición de los agravios provocados por el amor no correspondido.

Este apelo constituye además otro indicio evidente de la ascendencia medievalizante de la lírica amorosa hilstiana al escoger, con frecuencia, uno de los dos indicativos convencionales casi exclusivos, y por ello creadores del “horizonte de espera” en las cantigas (Gonçalves, 1983: 22), como eran las fórmulas apostróficas y auténticas palabras-clave de género *amigo* y *senhor*. De igual modo, se incluyen en esta genealogía los eventuales apóstrofes a *Deus*, combinados con interrogaciones y exclamaciones vinculados a la *coita d’amor* o al pedido de *bem*, pues la *interrogatio*, como en la cantiga de amigo, es utilizada por la poeta con un valor amplificador o de súplica: “Deus Nosso Senhor conceda / Mercês e graças a quem / (Por ser assim delicada) / Pode perder o seu bem” (Hilst, 2002: 181).

El antagonismo derivado de la negación del *bem* por parte del amigo-amante surge nivelando textos de naturaleza radicalmente diferente en cuanto a la actitud de la dama. El objeto del canto es un sujeto indiferente, caracterizado como como “Frígido, esquivo”, “fugitivo” (Hilst, 2003b: 86) y también, con frecuencia, como enemigo: “O inimigo atroz não me acompanha” (Hilst, 2003b: 43) en una recuperación del tópico del amado hostil propio también de la lírica camoniana.

Las composiciones hilstianas son pródigas en presentar una panoplia de personajes masculinos: el/los sujeto(s) oculto(s) bajo las diferentes fórmulas genéricas y los amantes explícitamente individualizados en algunas de las composiciones de inspiración clásica como Dionísio, interpelado en la “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o Túlio presente en “Moderato cantabile”, susceptible de desdoblarse en diferentes pseudónimos para mantener la convencional reserva de la identidad: “Te chamarás, quem sabe, Rufus, Antônio / Se outros olhos se abrirem sobre o verso.” (Hilst, 2003b: 54) ya que, como se explica en una composición, cuya inspiración son los versos de Bernardim Ribeiro citados en epígrafe, “Não sou casado, senhora, / Que ainda que dei a mão / Não casei o coração” (Hilst, 2002: 180), la

“justiça dos homens, essa trama imprecisa / Me puniria a mim, me chamaria ilícita / Se o verso se mostrasse com teu nome” (Hilst, 2003b: 54).

A pesar de esta variedad de objetos amorosos, la poesía se muestra más atenta al análisis de la interioridad del sujeto que a la enunciación de su objeto pues, fatalmente, todos los nombres llevan consigo el vacío, no existiendo nada más allá del espejismo de la dualidad.

En consecuencia, el amante individualizado tiene únicamente un papel secundario, nunca cercano pues, como sabemos, una de las vivencias más comunes de la tónica amorosa consiste en la *saudade*. Así, el amante será evocado a través de *topoi*, como la referida identificación del amado enemigo que, a veces y de modo paradójico, harán más real, más banalmente cotidiano al objeto de amor, prescindiendo de la “supuesta y efectiva perfección convencional de lo amado” (Blanco Valdés, 1996: 10).

El objeto del canto es un hombre “imaturó” (Hilst, 2003b: 41) y a menudo distante por sus ocupaciones burguesas, es un hombre que “Sabe apenas de si, e das notícias / Supremas da política, dos homens” (Hilst, 2003b: 42), y del “trabalho, a casa / E fidalguias” (Hilst, 2003b: 32), lo que hará que el sujeto tema que en su banalidad este no comprenda su canto poético y piense “Que o amor do poeta é coisa vã” (Hilst, 2003b: 32).

Así, a pesar de las comparencias puntuales de los amigos como asistentes o consejeros, evocando las funciones de la madre y de las amigas de la cantiga de amigo, en rigor, son tres los términos en conflicto: el yo, el otro y el vacío.

Ese vacío será la causa de que en la mayoría de las composiciones sea establecida entre la pasión amorosa y el sufrimiento una relación de causa y efecto, reutilizando estos tópicos dentro del contexto de la poesía contemporánea y de una experiencia *ad hoc* – como vimos al mencionar al amado burgués – creando un nuevo universo amoroso formado por acumulación y amalgama.

El tema clave de la lírica medieval – la *coita d’amor* – y sus derivaciones en la lírica renacentista se presentan a través de motivos recurrentes que permiten admirar la gradación y la complementariedad que caracteriza cada uno de los poemas en relación a los otros: el sujeto lírico constata la condición del amor entendido como crueldad, engaño y dolor, adivinando incluso en la actitud del amado “brilhos do teu sadismo”

(Hilst, 2004: 79), en una infiel y traspuesta prolongación de la erótica trovadoresca sado-masoquista de la *cantiga de amor* masculina gallego-portuguesa.

Es un amor que elimina toda la fuerza y potencia vital del amante y adopta, ocasionalmente, a la muerte como aliada, retomando el *topos* desarrollado a lo largo de la poesía trovadoresca, del Dolce Stil Nuovo y de la herencia camoniana, pues la meditación sobre el sentimiento amoroso y sus efectos es abundante, como veremos, en traducciones o paráfrasis de temas camonianos.

El sentimiento de amor es algo que a veces también produce en el sujeto ansiosos temores – ya referimos anteriormente el recelo de que el amado interpretase el amor del poeta como una cosa banal. Se trata también de un tópico presente en toda la tradición poética amorosa: Ovidio en su *Arte de amar* se mostraba enfático en relación con este tema, lo mismo que la literatura medieval latina y románica, el Dolce Stil Nuovo y su especial interés en el canto del miedo (Blanco Valdés, 1996: 163) ante la pérdida.

Encontramos igualmente en la lírica amorosa hilstiana el tema de la soledad espiritual, pues el sujeto, como acontecía en el Dolce Stil Nuovo, se siente desposeído de todo aquello que compone su existencia como amante, sentimiento expresado a través del campo semántico del abandono, de la soledad espiritual y de toda una imagética que aflora como protagonista.

De la tradición trovadoresca, lacónica en cuanto a imágenes se refiere, la poeta retoma su emblemática simbólica, bien expresiva y universalmente reconocida, a veces para subvertirla, como sucede con las “aves cantoras” – que en lugar de representar el renacer continuo del encantamiento amoroso, son recuperadas para representar la condición destructora del amor que convierte al poeta en “Um sudário de asas” (Hilst, 2004: 90) –, a veces para reasumirla, como ocurre en la rehabilitación de la imagen de la noche (dilatada o condensada bergsonianamente según el desamor o el amor, en la línea de las conocidas como “cantigas nocturnas” del poeta medieval Juião Bolseiro), utilizada además desde una diferente perspectiva temporal.

La dialéctica entre el bien del pasado y el mal del presente – representado con frecuencia por la imagen de las noches y las tardes solitarias –, en términos amorosos en la tradición del *Florebat olim*, estudiado por Curtius, hace que la poesía hilstiana, se afirme a veces retóricamente como una poesía de inspiración retrospectiva, por

oposición a otras composiciones donde la poesía tiene un carácter claramente epifánico propio de la poesía contemporánea.

Como ya ha sido afirmado por Michael Hamburger:

Lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies, moments in which experience or vision is concentrated and crystallized (1972: 65).

Estas epifanías nos permiten conocer una visión personal, microscópica del amor en sí, diferente de las definiciones amorosas entre las que la poesía hilstiana se mueve.

Si en las cantigas de amigo que tienen como ambiente la casa no deja de ser interesante y profundamente psicológica la notación del tiempo, principalmente de la madrugada, el sujeto hilstiano se manifestará “Contente do instante” (Hilst, 2003b: 73) cuando el fuego ilumine la casa para discernir sobre la claridad de la hierba el amor redescubierto.

El mismo modo epifánico estará presente, por ejemplo, al afirmar: “Aprendo a tua demora / Como a noite paciente / Conhece a madrugada // E obscura elabora / A salamandra rara” (Hilst, 2003b: 83) en un más que posible homenaje al pasaje drummondiano de “Mineração do outro” – donde la salamandra ardía en una llama fría – que, además, como ha indicado el poeta y estudioso Gilberto Mendonça Teles (2001: 272), guarda un cierto parecido por la temática y la retórica antitética con el famoso soneto camoniano “Amor é um fogo que arde sem se ver”.

El mismo doble provecho aparece en relación al tópico de la intimidad afectiva con la naturaleza, donde observamos idéntica tensión entre convención y transgresión: ora observamos la amenidad del paisaje medievalizante o revestido de una flora de inspiración clásica, ora las amarguras del sentimiento amoroso hacen que el bosque inhóspito y salvaje petrarquista (y camoniano) mute en una “manhã de tintas / Amarelo e ocre / Pulsando no meu sangue” (Hilst, 2003b: 90) en una proyección de sentimientos semejantes.

No obstante los tópicos de origen trovadoresco hasta ahora referidos, la poesía de Hilda Hilst no se restringe a la sugerente simplicidad estilística de la cantiga de amigo, un género que “se presenta desprovisto de detalles gráficos” (Brea & Lorenzo

Gradín, 1998: 116), sino que revela un evidente esfuerzo por recrear también el estilo camoniano.

Así, la poeta utiliza un tema muy convencional en la figuración del amor como es el amor como fuego, comparación efectiva para resaltar su poder: “Porque há dentro dela um sol maior: // Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (Hilst, 2003b: 64), aunque también sea cantado para evocar su capacidad de destrucción, como al presentarse el sujeto lírico femenino “Incendiada, coroada de espinhos” (Hilst, 2003b: 40).

Encontramos igualmente la concepción del amor enemigo, desdoblándose en la imagen amorosa concebida como una batalla, como en los poemas camonianos “Tomou-me vossa vista soberana” o “Se tanta pena tenho merecida”, pero con una actitud más combativa, distanciada de las convenciones amorosas que obligaban al poeta a sentirse honrado por ser vencido por su dama, como demuestra el poema presente en “Quase bucólicas” donde afirma que no es tiempo de alboradas ni clarines sino “Antes, da baioneta nas muradas” (Hilst, 2002: 126).

A través de ese imaginario bélico el sujeto expone la contingencia, la incoherencia de las pasiones humanas, ora en contrastes, ora en paradojas o a través de antítesis de inspiración *maneirista*: “E, sem poder, traduzo: // É punhal cintilante / Esta minha morte. / Como se fosse dor / Sem se fazer ferida” (Hilst, 2003b: 89).

Resta aún una última especificación particularizante: el amor cantado no es espiritual, sino sensual, como demuestra, en primer lugar, la recuperación simbólica del agua y sus connotaciones eróticas como poder fecundador y fertilizante: “E era como se a água / Desejasse / Escapara de sua casa que é o rio / E deslizando apenas, nem tocar a margem” (Hilst, 2003b: 17). Una vez más, al subrayar el carácter estable y repetible del símbolo, la poeta opta por transgredirlo en paralelo¹: “As águas, meu ódio-amor. / Uma boca de seixos / Um oco de palavras [...]. Teu ódio-escama / Sobre o meu desejo [...]. Mulheres afogadas / Eu-muitas [...]” (Hilst, 2004: 68).

¹ La simbología del agua, principalmente de las tan codaxianas *ondas*, es muy frecuente en la poesía brasileña contemporánea de inspiración trovadoresca, como ciertas composiciones de Manuel Bandeira, Stella Leonardos o Francisca Nóbrega, siendo las composiciones de Duda Machado “Margem de uma onda” y de Paulo Lebéis Bonfim en “Poemas esparsos” aquellas que presentan una proximidad temática con la poesía hilstiana al cantar, respectivamente, la imagen amorosa del mar desierto – “areia empedran- / do até os ossos” (Maleval, 2002: 372) – y el paisaje interno de la angustia – “De cais deserto, / – És o oceano” (Maleval, 2002: 232).

Completando esta erotología cortés, si del repertorio de tropos del cancionero de amigo el tipo de sinécdoque más utilizada era la conocida como *toto pars*, en la que ojos y corazón equivalían a la totalidad de la persona amada, continuando una larga práctica poética, en la poesía hilstiana surgirá como órgano privilegiado, como *locus amoris* el “imenso Coração-corpo” (Hilst, 2003b: 85) del sujeto lírico.

Esta línea amatoria que se extendería desde el trovadorismo, incidiendo especialmente en la herencia camoniana, surgiría del impulso nacido de la parte corpórea, de la “voragem” (Hilst, 2003b: 52), de la “convulsão de dentro, ilharga”, provocada por la necesidad centrípeta, pasiva y absorbente del hambre presente también en la lírica del poeta portugués.

Son los instintos de la carne los que dominan parcialmente al yo lírico y por eso la carne domina una parte del simbolismo en el que, con la finalidad de exaltar los valores individuales de su poesía, Hilda Hilst hace surgir elementos físicos poco convencionales, como la carne o los nervios, en composiciones dotadas de una gran densidad expresiva – “Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca / Austera. Toma-me AGORA, ANTES / Antes que a carnadura se desfaça em sangue” (Hilst, 2003b: 71) – o se apoya en la identificación poética con Catulo para potenciar la poetización de la compleja y ya referida tensión en la concepción amorosa.

Debemos resaltar a este respecto que es en los *Cantares* donde más virulentamente se manifiesta esta espesura retórica que también se servirá de la imagen de la camoniana fiera humana y del lobo simbolizando la opresión que el poeta experimentaba.

Esta imagen retomada por Drummond – del que Hilda Hilst se manifestó frecuentemente bebedora – en “Os poderes infernais”, donde el poeta brasileño establecía una identificación entre el lobo y el amor que sentía en el pecho, es recuperada aún por Hilst en sus profusas referencias a las fieras-amantes en los *Cantares*, simbolizados por los tigres, lobos o leopardos: “Lobo / Leopardo-cadela ... // Tu e eu” (Hilst, 2004: 36).

Las consecuencias de ese amor hostil serán, evidentemente, las consabidas heridas de amor, prodigalizando la exposición de diversas muestras del tormento: “E quantas gotas de sangue / Pretendes / Desta amorosa ferida” (Hilst, 2004: 100).

Esta lucha encarnizada convive en los versos hilstianos con la visión más amena de los otros poemarios, como la idea próxima del amor-caza, menos fisiológica y más erotizante, explícitamente imitativa de la poética renacentista: “Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor / Não me sabendo nunca perseguida / Mas sendo caça, indo à frente / E perseguindo o caçador” (Hilst, 2003b: 38).

Estas profundas contradicciones expresadas por la *persona* poética por medio de la varia experiencia del amor hasta ahora referidas, como son la tensión entre la fascinación del amor como sentimiento y la atracción tenaz del amor carnal, se verán ampliadas aún por una tercera perspectiva poética.

El sujeto hilstiano afirmaba que “O anjo que impulsiona o meu poema / Não sabe nada da minha vida descuidada” (Hilst, 2002: 218), sugiriendo otro modo de protagonismo del amor en su poesía, derivado del residuo intelectual, también operante y presente en la poesía de la autora, de la comprensión camoniana del Amor en sus formas más depuradas e idealizadas.

Como ha sido indicado para la lírica de Camões (AA.VV, 1998: 33), estas dos maneras de desenvolver el concepto del amor no se dan radicalmente separadas, sino que con la introducción de ciertos ecos del concepto de Amor como potencia en su poética, asistimos a una armonización de razón y deseo en el verso, pues “dupla vida é o que vive o poeta: / Entendimento e amor, duplo perigo” (Hilst, 2003b: 55).

No obstante, si Jorge de Sena hablaba del genio camoniano, resaltando su naturaleza abstracta que “reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são ideias, mas a vivência intelectual delas” (Sena, 1980: 26), en la poesía de Hilda Hilst, el proceso racionalizador será idéntico, pero menos dilatado y desarrollado. El concepto, la reflexividad y la psicología amorosa serán con asiduidad sometidos a un proceso condensador, como demuestra la siguiente reflexión con relación a su naturaleza o esencia: “E se amor morre com o tempo / Amor não é o que sinto / Neste momento” (Hilst, 2002: 194).

Se trata de la exaltación de un amor perfecto, verdadera energía que, aunque cruel, muestra el camino de la perfección a quien lo experimenta. Es un amor que provoca temor porque “Afasta o que aos meus olhos aproxima”, lo que hace desear al sujeto poético “Esquecer que existe amor tão puro” (Hilst, 2002: 220), del mismo modo que el sujeto camoniano lamentaba en los versos citados en *Cantares do sem nome e de*

partidas y que funcionan como poética en relación a la comprensión amorosa hilstiana de inspiración humanista: “Ó tirânico Amor, ó caso vário / Que obrigas um querer que sempre seja / De si contínuo e áspero adversário” (Hilst, 2004: 15).

La doble perspectiva amorosa es, pues, claramente identificable: el amor “potencia” (Blanco Valdés, 1996: 25) será un objeto para reflexionar mientras que el amor sentimiento será un objeto por conquistar.

Esta propuesta poética coincide con el surgimiento del nuevo sujeto de la poesía lírica americana, por ejemplo, la antipoesía de Nicanor Parra, donde la imagen del poeta vuelve a ser la de un hombre común, o la poesía de César Fernández Moreno, a respecto de la cual, la poesía amorosa de Hilda Hilst se posicionará en un polo opuesto.

El sujeto de los tres poemarios que nos ocupan es la “poeta prodigiosa” (Hilst, 2003b: 45), cuyo extraordinario don permitirá superar las vicisitudes del sentimiento y eternizar el recuerdo del amor a través de la poesía:

Se uma ave rubra e suspensa, ficará
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.
Também eu

Intensa e febril sobre o teu plexo.

Se catarão Catulo, e depois dele
Meu canto vigoroso de mulher?
Hão de cantar.
Mais do que pensas o meu verso puro.

Entrelaçados o meu nome e o teu
Depois da morte? A desventura.
E as ambigüidades.

Distraído de mim, em desapego,
Eternamente cego? Claro que sim
Amado, eterno, corajoso amigo” (Hilst, 2003b: 33)².

Asistimos a la tensión provocada por la síntesis buscada durante toda la lírica amorosa hilstiana, a veces entrevista, pero nunca consumada, entre aquello que hay de infinito y de finito, de ideal y de real en su ansia más consciente, la del amor.

² Esta certeza de perdurabilidad del amor en la poesía parece recuperar la aspiración de resistir al tiempo destructor plasmada en el conocido soneto que reproducimos a continuación, aunque resulte evidente la disonancia existente entre las dos composiciones, por ser la primera de ellas un canto del sentimiento, del amor no correspondido, mientras que el modelo camoniano se edifica como una celebración del amor potencia: “E se meus rudos versos podem tanto / que possam prometer-te longa história / daquele amor tão puro e verdadeiro, / celebrada serás sempre em meu canto. / Porque, enquanto no mundo houver memória, / será minha escritura teu letreiro” (Camões, 1998: 124).

En dicha armonización comprendemos, finalmente, la importancia real de la propia expresión poética que, para salvaguardar el canto del tiempo, se pretende eternizar en tradición literaria.

En la propuesta amorosa hilstiana no sólo asoma la sublimación intelectual del amor potencia, sino también la glorificación del propio acto poético, al final, más tenaz y constante que la reflexión sobre el propio Amor que impulsa el poema: “Se é morte este amor / Porque se faz sozinho / Este meu canto? / Antes diria sorte / Poder cantar morrendo / A minha morte” (Hilst, 2003b: 82).

Así, la percepción última de la poesía amorosa de Hilda Hilst no es la continuación de una tradición sucesiva en el tiempo, lineal, ni la de una herencia, en la que cada poeta, o antes, cada escuela tiene un lugar fijo y definitivo. Su proceder es inverso: reconoce a partir del presente una trama posible, pero no exclusiva, dentro de una tradición donde la figura del poeta tenía un gran peso en el interior del poema en su condición dual como sujeto-amante y como sujeto-poeta y, a partir de ahí estructura su presencia de modo discontinuo, componiendo una constelación poética armoniosa, donde percibimos de modo intermitente la influencia de las diferentes escuelas y discursos amorosos de otrora.

Como ha indicado Michael Schmidt con respecto a la poesía moderna: “Tradition may not be a simple continuum, and yet it embodies a kind of progression. It is possible to allude to things in it, to take things from it, but to go back is not allowed” (1989: 71).

Por ello, la preocupación central por la celebración de la figura del poeta en la propuesta amorosa de la poeta brasileña conforma una trama de lecturas que remite a su actualidad, paradójicamente, al recordar su genealogía, pues la figura de la amante-poeta dilata su perfil extraordinario y singular al acomodar su servicio amoroso a un mundo burgués donde el amado esquivo, como se indica en el poemario hilstiano *Balada do festival*, huye “de passaporte na mão.” (Hilst, 2003a: 119).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1998): “O doce canto de Camões”, en CAMÕES, Luís de: *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*, ed. M. Ferreiro, C. P. Martínez, F. Salinas, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, pp. 11-46.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1996): *El amor en el “Dolce Stil Novo” – fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BRAGA, Dulce Salles Cunha (1996): *Autores contemporâneos brasileiros – Depoimento de uma época*, São Paulo, Editora Giordano.
- BREA, Mercedes & LORENZO GRADÍN, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- CAMÕES, Luís de (1998): *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*, ed. M. Ferreiro, C. P. Martínez, F. Salinas, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- GONÇALVES, Elsa (1983): “Apresentação crítica”, en *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- HAMBURGER, Michael (1972): *The Truth of Poetry – Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, Middlesex, Penguin Books.
- HILST, Hilda (2002): *Exercícios*, São Paulo, Globo Editora.
- _____ (2003a): *Baladas*, São Paulo, Globo Editora.
- _____ (2003b): *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, São Paulo. Globo Editora.
- _____ (2004): *Cantares*, São Paulo, Globo Editora.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (2003): “Notas de pé de página”, en *Puentes / Pontes – Antología bilingüe*, ed. J. Monteleone, Hollanda, Heloisa Buarque de, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 277-95.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (2002): *Poesia medieval no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996): *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.

- MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon (1998): *Os Sonetos Amorosos de Camões – Estudo Tipológico*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- PÉCORÁ, Alcir (2002): “Nota do organizador”, en HILST, Hilda: *Exercícios*, São Paulo, Globo Editora, pp. 7-10.
- SCHMIDT, Michael (1989): *Reading Modern Poetry*, London, Routledge.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (1979): *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SENA, Jorge de (1980): *Trinta Anos de Camões 1948-1978 – I Volume*, Lisboa, Edições 70.
- TELES, Gilberto Mendonça (2001): *Camões e a Poesia Brasileira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.