

El intercambio poético entre Murilo Mendes y Jorge Guillén: posibilidades interpretativas

The Poetic Exchange between Murilo Mendes and Jorge Guillén:
Interpretative Possibilities

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
orcid.org/0000-0003-2159-9297

Fecha de recepción del artículo: 11-03-2026

Fecha de aceptación del artículo: 07-07-2026

Resumen

La amistad entre Murilo Mendes y Jorge Guillén, atestiguada por abundantes *rapports de faits*, dejó huella en la obra de ambos autores. El presente artículo aborda el diálogo poético que entablan, rastreando las marcas paratextuales y las referencias explícitas para analizar los poemas resultantes. Atiende especialmente a las posibilidades interpretativas de los textos intercambiados, teniendo en cuenta las respectivas poéticas y el contexto interno general. En el caso de la recepción guilleniana de un poema de Murilo, desvela un ejemplo de lectura fragmentaria e incluso de réplica. Además, el artículo presenta un ejemplo de la convergencia literaria hispanobrasileña que se desarrolló en las décadas del 60 y 70 del siglo XX, fase de gran apertura en España a las letras y la cultura de Brasil.

Palabras clave: Murilo Mendes – Jorge Guillén – posibilidades interpretativas – lectura fragmentaria.

Abstract

The friendship between Murilo Mendes and Jorge Guillén, attested by numerous factual accounts, left its mark on the work of both authors. This article examines the poetic dialogue they established, tracing paratextual markers and explicit references in order to analyse the resulting poems. It pays special attention to the interpretative possibilities of the exchanged texts, taking into account their respective poetics and the broader internal context. In the case of Guillén's reception of a poem by Mendes, it reveals an instance of fragmentary reading and even of poetic response. Furthermore, the article presents an example of Hispano-Brazilian literary convergence that developed during the 1960s and 1970s, a period of significant openness in Spain to Brazilian literature and culture.

Keywords: Murilo Mendes – Jorge Guillén – interpretative possibilities – fragmentary reading.

1. Introducción

Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto fueron los poetas brasileños más conocidos en España en el medio siglo, porque ambos vivieron en la península, viajaron por sus tierras y por Europa, ocuparon puestos de responsabilidad y se codearon con artistas, intelectuales y escritores. En las décadas del 40, 50 y 60 del siglo XX se suscitó en España un gran interés por las letras y el arte del país sudamericano, que se manifestó en la fundación y actividad de órganos de difusión como la *Revista de Cultura Brasileira* y, dentro del terreno que nos ocupa, en las traducciones de textos al español –a cargo de intelectuales de la talla de Dámaso Alonso, Rafael Santos Torroella, Ángel Crespo, etc.– y en la sucesión de antologías (Cano 1949, 1962; Rivas Máximus Denis, 2006).

La obra lírica y ensayística de Murilo Mendes apareció en la *Revista de Cultura Brasileira*, *Hora de poesia*, *Syntaxis* y en diversas compilaciones (Rivas Máximus Denis 2006: 72-73). Fue fuerte la vinculación de este profesor-poeta a Europa, continente donde residió en su etapa final. Llegó a confesar que su ciudad favorita para vivir era “Madrid o Lisboa em outras circunstâncias” (Mendes 1994: 51), aludiendo a las dictaduras ibéricas de entonces, a las que rechazaba, no en vano confesó en su autorretrato “Murilo Mendes por Murilo Mendes”: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] pela minha aversão à tirania –manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior o menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário.” (Mendes 1994: 45).

En sus respuestas al cuestionario de Laís Corrêa de Araújo, Murilo describió su periplo vital por el Viejo Continente:

Estive na Espanha em 1952, em viagem de turismo; depois em 1953, como professor visitante da universidade de Madrid; mais tarde, muitas vezes, sempre como turista. Entre 1953 e 1955 trabalhei, como *chargé de conférences*, nas universidades de Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris, sobre temas de cultura brasileira. [...] Em 1956 passei todo o ano no Brasil (Corrêa de Araújo 1994: 48).

En enero de 1957, Mendes inauguró el curso en la Universidad de Roma, ciudad donde acabó estableciéndose y donde frecuentó a escritores y figuras de la cultura en muy diversas vertientes, dado su confesado “defeito” de ser “terriblemente eclético” (Mendes 1994: 49). Precisamente en Italia entabló amistad con Jorge Guillén, según manifiesta la correspondencia entre ambos que se extiende desde 1959 a 1974 (Souza de Carvalho 2006: 77). Murilo le envía veinticuatro cartas, seis tarjetas postales, cinco tarjetas y dos tarjetas de visita, corpus epistolar que está depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid¹. En la información contenida en este conjunto documental

¹ Disponible en el Archivo personal de Jorge Guillén. OCLC: (OCoLC) 796355690. Sede Central BNE (Paseo de Recoletos). Sala Cervantes (MSS.MICRO/152239). Serie 2. Correspondencia.

consta el intercambio de libros, indicio de la lectura mutua. Según Souza de Carvalho (2006: 79), en esta correspondencia Murilo resume las afinidades poéticas con Guillén: “Espírito dialético por inclinação e cultura, diria que reúne pontos irreconciliáveis: subjetividade e objetividade, abstrato e concreto, imanência e transcendência”.

Testimonios del afecto mutuo se rastrean en cartas de Guillén a otros escritores y editores, como el milanés Vanni Scheiwiller, en las que informa de contactos con su “carísimo” Murilo en Italia y en España. En estas misivas también habla de celebraciones y reuniones conjuntas, como la acaecida en el domicilio romano del escritor brasileño, acompañados por Dámaso Alonso y su esposa². El gran comparatista Claudio Guillén confirmó asimismo la amistad de Mendes con su padre. En una entrevista realizada en la Universidad de São Paulo en 1991, Claudio señala que solía ayudar a su progenitor a traducir del portugués algunos textos para el libro *Homenaje*, en el que abundan las referencias a autores (Araújo 2015: 88-89).

Las relaciones de Murilo Mendes se extendieron a diversos escritores e intelectuales españoles, según él da cumplida cuenta en el nutrido conjunto de dedicatorias y menciones que vetean sus dos obras sobre el país, *Tempo espanhol* y *Espaço espanhol*, erigidas sobre la base memorialística y de libro de viajes, el primero en verso y el segundo en prosa³. Este haz de vínculos favoreció la divulgación de la obra de Mendes en suelo europeo y le confirió un aura cosmopolita que actuó como revulsivo para conseguir estatus canónico en Brasil. Así lo muestra el prestigioso poeta Carlos Drummond de Andrade (1994: 37) cuando, al celebrar la obtención por parte de Murilo del Premio Etna-Taormina de poesía, lo alinea con galardonados de uno y otro lado del Atlántico, entre los que destacan Jorge Amado, Quasimodo, Ungaretti y Jorge Guillén.

2. Paratextualidad

Los principales nexos entre Mendes y Guillén sobrepasan el nivel personal y se cifran en el fruto literario que producen. Ambos autores dejan una impronta recíproca en sus obras, perceptible sobre todo a través de la paratextualidad, fenómeno

² En una carta fechada el 24 de marzo de 1961 que Guillén envía al editor Vanni Scheiwiller, le dice que, junto con Dámaso Alonso y su esposa, cenó en casa de Murilo Mendes (Arribas Esteras 2012: 155). En otra misiva a idéntico destinatario, fechada el 31 de julio de 1962 en Albufeira, Guillén comenta su sorpresa de encontrar “a 90 km de aquí [...] a nuestro carísimo Murilo Mendes y a su señora. Nos volveremos a ver en Lisboa” (Arribas Esteras 2012: 170).

³ En las páginas dedicadas a Madrid en *Espaço espanhol* se observa la relación de Murilo con los siguientes artistas e intelectuales: Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gregorio Marañón, Julián Marías, Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, Gabino-Alejandro Carriedo, Carlos Bousoño, Gloria Fuertes, Antonio Novais, Jesús López Pacheco, el pintor Juan Genovés, los críticos de arte Moreno Galván y Santiago Amón (Mendes 1994: 1126-1133).

que a continuación estudiaremos sobre la base de citas literales, dedicatorias de poemas y de libro, además de menciones⁴. Aunque someramente, constatamos también el epitexto, es decir, el material relativo al texto pero no anexo al mismo (Genette 2001: 295), tal y como muestran los *rapports de faits* hallados en epistolarios, entrevistas, etc.

2.1. Referencias paratextuales a Jorge Guillén en textos de Murilo Mendes

2.1.1. Dedicatorias

Un foco de interlocución entre los dos poetas profesores surge cuando Murilo Mendes dedica textos a Jorge Guillén, como sucede en el poema “Monteserrate” de *Tempo espanhol*, libro publicado en Portugal en 1959:

A Jorge Guillén

Anteriormente ao primeiro homem,
Ásperos cumes desarticulados
De Espanha que ainda não achara
O prumo, o signo e a oliveira.

Eis o território disforme
Onde o espírito sincopado
Tenta escalar Deus e a pedra:
Espanha por se construir.

A Virgem negra, românica,
Preside o caos. E das grimpas
Intervém com sua medida
Na terra bruta do homem.
(Mendes 2008: 22).

Murilo desea vincular España a sus habitantes, en especial a quienes admira o ha tratado. En *Tempo espanhol* dedica poemas a bastantes escritores, entre los que se hallan miembros de la Generación del 27⁵. Salvo excepciones, no se advierte una

⁴ Según Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* y después en *Umbrales*, el paratexto se refiere al conjunto de elementos que rodean de forma liminal y acompañan a un texto principal, contribuyendo a guiar a los lectores en el sentido del mismo (Genette 1989: 11).

⁵ El poema “Ávila” va dedicado a José Bergamín (Mendes 2008: 44), “Toledo” a Dámaso Alonso (Mendes 2008: 60-64), “Chuva en Castela” a Gerardo Diego (Mendes 2008: 98), “Sevilha” a Vicente Aleixandre (Mendes 2008: 116-119). “O sol de Granada” va destinado “À memória de Manuel Altolaguirre” (Mendes 2008: 142) y “Jardins do Generalife” (Mendes 2008: 144) a Rafael Alberti. Asimismo, existe un “Canto a García Lorca” (Mendes 2008: 146) y “Palavras a Miguel Hernández” (Mendes 2008: 150). Las dedicatorias se extienden a poetas más jóvenes: “Pueblo” se destina a Blas de Otero (Mendes 2008: 114), “O passante

relación evidente entre las ciudades y lugares mencionados con los poetas cuyos nombres deambulan en textos y paratextos. Tampoco parece obvio que el castellano Guillén, aunque también con residencia en Madrid, en Murcia y en algunas ciudades de Andalucía –además de en Norteamérica–, sea relacionado con el monasterio más representativo de Cataluña. Según Patricia Riberto Lopes, en el poema reproducido “Se verbaliza a idéia da construção de Espanha enquanto articulação de elementos” (2008: 81). Más adelante, añade:

Esta é a terra da Espanha a ser construída e também a matéria humana, *a terra bruta do homem*. Ambos se constroem em um processo paralelo, terra e homem em união intrínseca, terra e homem de Espanha indissociáveis em sua unidade. O tema que se desenvolve neste primeiro tempo é o da formação, não da Espanha somente, mas do homem espanhol, destacando-se diversas vezes no livro a justeza entre ambos a partir da idéia de que esta é uma cultura feita à medida de seu povo (Riberto Lopes 2008: 82).

El acertado juicio puede matizarse a la vista de la mención de Jorge Guillén en el paratexto. En el poema, Murilo reflexiona sobre el ensamblaje de la pareja de opuestos materia-espíritu, un asunto capital para él, según veremos. Toma como punto de arranque el macizo montañoso catalán que se humaniza al alojar con el paso del tiempo el monasterio de Monserrat, proceso que él conecta con la configuración de España y de sus ciudadanos. Por tanto, se deduce que la identidad del país y de las personas se consigue por la religión, que contribuye a ordenar el primitivo caos. Estos planteamientos son muy conservadores, sobre todo desde la perspectiva del siglo XXI.

El sujeto lírico que representa a Murilo viajero contempla las crestas rocosas como símbolos del estado previo a la intervención humana en la naturaleza, de ahí los sintagmas “cumes desarticulados” y “território disforme” que aluden por metonimia a la aún no constituida España. Por eso, precisa que esas montañas eran “anteriores ao primeiro homem”. Dentro de la retórica metonímico-simbólica, se enumeran la plomada, el signo y la aceituna como figuraciones de la capacidad humana de construir edificios y de dominar las matemáticas y la escritura, además de la agricultura, sugerida esta última a través del olivo, cultivo mediterráneo clave.

Murilo Mendes responsabiliza al espíritu y a la religión de la estructura social y de la posibilidad humana de una trascendencia sugerida por un vocabulario con sema ascendente (“escalar”), tal y como se usa en la mística y también en las teorías de evolución de las especies. La última parte del poema versa sobre la Virgen de Monserrat, homónima a la montaña, cuyo aspecto se describe mediante finos hilos de écfra-sis (“negra, românica”) que insisten en el retrato y en la antigüedad de la imagen, dada

de Sevilla” a Carlos Bousoño, “Niebla vermelha” a Gabriel Celaya (Mendes 2008: 134). Murilo Mendes menciona a escritores del siglo XX en poemas como “Pedra de Unamuno” (Mendes 2008: 110-13) y “Pausa de Antonio Machado” (Mendes 2008: 120).

la importancia del tiempo en unos versos que tratan de un larguísimo itinerario de constitución de formas sistemáticas de organización social y de ciudadanos.

La expresión “das grimpas” es ambivalente pues, ya conformada la cultura, la Virgen “preside o caos” desde las cumbres montañosas y desde el simbólico cielo. Los dos versos de cierre convierten el texto en una oración mariana al plasmar la intercesión de la Virgen “na terra bruta do homem”, perífrasis de España y también del hombre que, según la Biblia, fue creado del barro. Con formas expresivas y modos de pensamiento de los años cincuenta, fechas de los principales viajes de Murilo por España, la palabra “homem” equivale a las personas en general, sin especificar a las mujeres.

Tras la lectura detallada, cabe preguntarse ¿por qué Murilo Mendes dedica un poema a Jorge Guillén en *Tempo espanhol*, un libro publicado en Portugal en 1959, que versa sobre la formación de la identidad de España y de los españoles? Quizás porque considera al crítico y poeta amigo un reflejo del espíritu del país, del orden espiritual que puede vencer al caos (anhelo guilleniano) y de ese intento de “escalar Deus e a pedra”, es decir, de conseguir la trascendencia. Subyace un elogio a Guillén en plena dictadura, previo a su vuelta definitiva a España, retorno que se produciría tras concluir este sistema político en 1977, aunque esporádicamente visitara la península en diversos años anteriores.

Otra muestra de paratextualidad se localiza en la dedicatoria “A Dámaso Alonso e Jorge Guillén, Grandes de Espanha” (Mendes 1994: 1120) que antecede a *Espaço espanhol* (Roma, 1966-1969). En vez de centrarse en el arte, en artistas e intelectuales como hizo en los versos de *Tempo espanhol*, ahora el objetivo de Mendes es dar cuenta en prosa de tierras y gentes, que le sirven también para rememorar a figuras y personajes del pasado y del presente ligados a los enclaves que ha visitado.

No es extraña la dedicatoria a los dos poetas de la Generación del 27, a Jorge Guillén por la relación explicada y a Dámaso Alonso porque lo frecuentó en Madrid y en Roma, y además mantuvo con él una correspondencia desde 1959 a 1969 (Souza de Carvalho 2006: 75). Dámaso Alonso fue un gran propulsor de la literatura brasileña en España a partir de estudios y traducciones, entre las que se encuentran las obras de Mendes publicadas en la *Revista de Cultura Brasileira*⁶. También tradujo la poesía de otros poetas brasileños importantes, como Drummond de Andrade y Manuel Bandeira. En la sección de *Espaço espanhol* dedicada a Madrid, Murilo recrea sus visitas a la casa de Dámaso Alonso, repitiendo que es “um dos grandes de Espanha do nosso tempo” (Mendes 1994: 1130). Dentro del retrato doméstico y profesional del autor de *Hijos de la ira*, destaca: “Transmite-nos também seu interesse carinhoso pelo Brasil; estuda e traduz alguns dos nossos poetas modernos” (Mendes 1994: 1131).

⁶ “Poemas de Murilo Mendes”, Madrid, 1962, consta de una “Nota preliminar”, pp. 1-3 (separata); y “Poemas inéditos de Murilo Mendes”, con traducción y notas de Dámaso Alonso y Ángel Crespo. Madrid, nº 12, 1965.

La elogiosa denominación de “Grandes de España” que Murilo Mendes aplica a Alonso y a Guillén juega con la alusión a la máxima dignidad nobiliaria para resaltar otro tipo de nobleza que no tiene que ver con escudos heráldicos sino con altura literaria y personal.

2.1.2. Menciones

El relato del paso de Murilo Mendes por Valladolid contenido en *Espaço espanhol* comienza con el recuerdo del autor de *Cântico*:

Pergunto em vão o endereço da casa onde nasceu Jorge Guillén, *vallisoletano*, meu amigo, agora célebre mas talvez ainda ignorado na cidade natal. No caso de Guillén não foi felizmente necessário verificar-se a observação de Dámaso Alonso: para que um grande poeta espanhol atinja a fama internacional é preciso que o assassinem (Mendes 1994: 1148).

La velada sugerencia a Lorca encierra una crítica a la ingratitud patria por el olvido de las personas ilustres cuando están vivas, en el sentido del refrán “nadie es profeta en su tierra”. Aparte de dedicatorias y menciones del nombre, no se detectan citas textuales de la poesía de Jorge Guillén en la obra de Murilo Mendes, algo que sí sucede en otros poetas brasileños de la época, como el también viajero por España João Cabral de Melo Neto, quien utiliza como epígrafe de su libro *Psicologia de la composição* (1946-1947) un verso guilleniano, “Riguroso horizonte”, con el que se inicia el poema “El horizonte” de *Cântico* (Extremera Tapia 2008: 10).

2.2. Versos de Murilo Mendes que se integran como paratexto en un poema de Jorge Guillén

2.2.1. El “Poema espiritual” de Murilo Mendes como hipotexto

En 1938 Murilo Mendes publica *A poesia em pânico*, donde inserta el “Poema espiritual” cuyos dos últimos versos serán usados por Jorge Guillén en una composición propia:

Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco de água dos mares
O braço desgarrado de uma constelação.
A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.

A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.

A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia. (Mendes 1994: 296-297).

En un primer acercamiento, asistimos a una celebración ortodoxa del Dios creador de la persona y ordenador del universo, Yavé del *Génesis* que se hace hombre en Jesucristo y tiene a la Iglesia como su imagen. En tal cosmovisión cabe la idea de poesía ligada indisolublemente a la divinidad, tal y como se expresa al final del poema, que deviene entonces un homenaje a la procedencia sagrada de la palabra artística. Este concepto, de larga trayectoria desde la Biblia y los clásicos grecolatinos, emerge con fuerza en las poéticas contemporáneas que enfatizan el misterio de la creación y la singularidad de los creadores, como el romanticismo, las tendencias visionarias y el surrealismo, orientaciones próximas a las preferencias de Mendes (López Martínez 2003).

El sujeto lírico, que preside el texto ya desde el pronombre inicial “Eu”, manifiesta su identidad con Dios, siguiendo el primer libro bíblico, pero, en un tono de exultación, desgrana tal analogía mediante sucesivas similitudes con un cosmos que también es reflejo de Dios. Estas equivalencias del yo recogen los elementos fundamentales de la naturaleza, según la antigua Grecia, salvo el fuego. Son las fuerzas esenciales que, sustentando la materia y el universo, sostienen la vida. Murilo canta la consciencia de la unidad, de su comunión con el todo, y así lo evidencia el paralelismo que liga los sucesivos términos comparativos del símil en la primera agrupación estrófica. No obstante, asimismo insiste en su individualidad y, para rebajar la impresión de soberbia, en los progresivos semas de fracción y pequeñez de su persona (“Eu me sinto”, “fragmento”, “resto”, “pouco, desgarrado”). La mezcla del ser humano con el universo se corrobora por los cambios de categoría, pues el yo se cosifica al ser raíz

vegetal y agua marina, pero, en correspondencia, la constelación está personificada y tiene brazo.

La fase central del poema es una reflexión sobre las características de la materia ligada a Dios. Según el *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, la primera acepción de “matéria” es ‘Qualquer substância sólida, líquida ou gasosa que ocupa lugar no espaço’, mientras que su acepción 15 es: ‘Corporalidade, carnalidade: o espírito e a matéria’ (Buarque de Holanda Ferreira 1986: 1103). Desde este punto de vista, si al principio el yo como ser humano se enlaza con el cosmos, ahora, en un movimiento hacia lo general, todo lo que contiene configuración física en el universo se vincula a Dios. Pero, en la combinación de contrarios grata a Mendes, no falta el opuesto y, en consecuencia, se personifica la materia al atribuirle pensamiento “por ordem de Deus”. Lo abstracto y lo concreto se mezclan y evolucionan, porque en la variedad está el gusto y en la amalgama, la belleza; de ahí la antítesis que preside el verso: [la materia] “É uma das formas visíveis do invisível”. Volviendo al planteamiento religioso y en concordancia con el sentido de evolución del todo, Cristo es encarnación de Yavé y compendio de la perfección humana en tanto que supone el sumo nexo con el Creador.

A continuación, en el reflejo especular que proyecta la metáfora de la persona que es imagen de Dios, Mendes personifica a la Iglesia, desmembrándola en mutilaciones de eco surrealista con cierta distancia irónica: sus miembros están incluso “até nos altares”, donde obviamente deberían encontrarse. Extasiado por la naturaleza, Murilo reitera después su percepción de tierra y mar ligados entre sí y con los pensamientos divinos, es decir, subraya la supremacía de lo que no es corporeidad, pero sí principio que rige y da unidad en la *varietas*. Las enumeraciones se suceden, al igual que la *gradatio* de sinónimos (“se entrelaçam e se casam”) y rebosa el plural en los versos para sugerir la grandeza de los vínculos incluso amorosos del universo y Dios.

Los versos finales (“A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia.”), que son los elegidos por Jorge Guillén, suponen un giro metapoético porque, como epifonema de cariz gnómico, reciben el cauce semántico anterior. Sin las partes precedentes, parecen reforzar el valor supremo de la materia, de lo corpóreo y físico. Sin embargo, nunca ha desechado Murilo el dominio del espíritu. La poesía necesita materia porque precisa concretarse, aunque no olvida que su origen es divino.

La lectura anterior es aséptica al contexto del libro en que se inserta, *Poesia en pânico*, volumen que recoge piezas compuestas entre 1936-1937. A mi juicio, una sucinta revisión del poemario puede ampliar el sentido del “Poema espiritual” a la luz de su contexto interno e incluso inocular ciertas sospechas sobre la ortodoxia de la interpretación panenteísta cristiana. Si hay un rasgo general de este libro con dosis visionaria, es la activación de oposiciones que afectan a numerosos planos y se entrecruzan: disociaciones del yo en lucha de opuestos, personajes antagónicos, calma y

movimiento, etc. Murilo Mendes se había autorretratado insistiendo en las antinomias de su identidad, que paradójicamente persiguen una *discordia concors*: “Pertencço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato. [...] Dialogo com a minha própria negação” (Mendes 1994: 46).

Algunos textos son metapoéticos e iluminan la interpretación de conceptos del “Poema espiritual”, también de signo reflexivo. De este modo sucede en “Poema visto por fora”, donde se modula la idea de vate como demiurgo y miembro de un cosmos con formantes interrelacionados: “Não sou Deus porque parto para Ele, / Sou um deus porque partem para mim. / Somos todos deuses porque partimos para um fim único” (Mendes 1994: 285). E igualmente acaece en el texto titulado “O poeta julga sua poesia” (Mendes 1994: 307). Aunque se ha reiterado que Murilo es uno de los grandes poetas católicos y él mismo lo afirma, el dios que aparece en muchos versos de *Poesia em pânico* no es exactamente Yavé o Cristo, sino un personaje literario con caracteres ficticios, a veces concomitantes con el ser sagrado y otras dotado de extrañas peculiaridades. En el recorrido por figuras bíblicas relativas al origen y a la creación, el yo poético se encarna incluso en Adán por la curiosidad prístina que comparte con él. En el poema “O primeiro poeta”, perífrasis que define a Adán, la identificación es clara: “E eu com os olhos desmedidamente abertos, / O coração aberto desde o amanhecer da vida” (Mendes 1994: 291).

Lo anterior va en sintonía con lo acontecido en la instancia vocal que atraviesa el libro, un yo lírico que en unos casos es referencial e incluso con apoyos biográficos y en otros es una figura de papel, hecho que provoca profusos desdoblamientos de un sujeto que se encarna en personajes distintos y antagónicos. El punto de partida para la analogía poeta-dios tiene orígenes bíblicos en el lema del *Génesis* (1: 26-27) que Murilo repite por intertextualidad: “No nosso espírito cresce dia a dia em volume / A idéia que fomos criados à imagem e semelhança de Deus / E que o universo foi feito para nos servir de cenário” (Mendes 1994: 298)⁷.

Dentro de la lid de contrarios y de las disrupciones patentes en *A poesia em pânico*, la persona –y el rol de poeta concretamente– también refleja al diablo, dada la complejidad del yo, del arte y del mundo. En “A Danação”, la voz lírica afirma: “A fulguração que me cerca vem do demônio. // Não reconheço a paternidade divina. / Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da Igreja” (Mendes 1994: 286). Para mostrar la cara negativa, con herencia romántica y del malditismo literario, el sujeto se equipara a protagonistas fuera del sistema, como el impenitente, el exiliado, el condenado, el renegado, el gran inquisidor. En el fondo, los versos desvelan a un poeta en proceso

⁷ La cursiva es mía.

de búsqueda de su identidad que asume rasgos de otros seres en su afán por autodefinirse y encontrar el nombre propio, tal como señaló Murilo en dos aforismos sucesivos de *O discípulo de Emaús* (1945): “Um grande artista deve conciliar os opostos”. “Nós não conhecemos o nosso verdadeiro NOME” (Mendes 1994: 822). Además, Murilo se autodefine “pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos dispares” (Mendes 1994: 45).

El texto “Somos todos poetas” de *A poesia em pânico* transmite ese discurrir de sucesivas bifurcaciones dentro del sujeto que ahora se extienden a la comunidad de poetas. Al igual que el yo se conecta con la divinidad generadora, también es una anilla de la gran cadena histórica de vates. Como si el escritor estuviera sumergido en alucinaciones, los desdoblamientos se suceden y también la posibilidad de autocontemplar la disolución de la unidad de los sentidos y de la mente para favorecer la percepción, algo que algunos *poètes maudits* provocaban con la ingesta de drogas: “Assisto em mim a um desdobrar de planos. / As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move. / [...] Companheiro, [poeta] / Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma. / Sou todos e sou um.” (Mendes 1994: 299).

Las dualidades bien/mal se proyectan al ámbito afectivo y, por ello, la mujer, que puede ser pura como la Virgen María, es asimismo la pecadora Magdalena (Mendes 1994: 290) y sobre todo la voluptuosa Berenice, personaje reiterado en *A poesia em pânico* que representa a la amada. En suma, la mujer condensa en sí misma los contrarios, es carnal y “o mais terrível e vivo dos espectros” (Mendes 1994: 291), siguiendo el movimiento disruptivo pleno de exageraciones destinadas a plasmar un mundo deconstruido. Las imágenes distorsionadas son la base, según Stegagno Piccio (1994b: 1639), del “surrealismo lúcido” de Mendes, que también es “visionário” (1994a: 24), pero, según Walimir Ayala (1962: 224) está “muy bien punteado”. A mi juicio, más que provenir directamente del movimiento liderado por André Breton, las imágenes parecen propias de los lenguajes visionarios de procedencia múltiple, pero se apoyan en criterios de organización.

En todo caso, el lector asiste a una muestra de la disolución del yo compacto y estático que, mediante la fragmentación y la disgregación, constituye una línea capital de las representaciones del sujeto en la poesía contemporánea y de la cultura postmoderna, porque es una herramienta expresiva para mostrar la nueva concepción de la persona. El poeta se interroga de manera agónica acerca de su identidad, a la que sitúa entre el bien y el mal, entre el sentimiento de ser desgajado y la pertenencia a una unidad general: “Quem sou eu? Um cérebro deixado em pasto aos bichos, / Sou a fome de mim mesmo e de todos, / Sou o alimento dos outros, / Sou o bem encarcerado e o mal que não germina” (Mendes 1994: 301).

Operando con el sustrato religioso tan importante en el autor, Berenice (o la voluptuosidad) es la némesis de la Iglesia en el poema “A usurpadora” (Mendes 1994: 296), adjetivo aplicado a la mujer porque suplanta el lugar en el pecho del sujeto que correspondería a lo sagrado. El yo herético que ha profanado el cuerpo de la Iglesia se muestra, sin embargo, miembro activo del mismo: “Sou o membro destacado de um vasto corpo” (Mendes 1994: 269). En una simplificación reductora, se entrevé en los versos la lucha interior del poeta entre la creencia y el impulso desbocado de los sentidos que le conducen al mal. Un nudo de la red general de contrastes es la equivalencia entre amor carnal y religioso, especialmente clara en el poema “Igreja mulher”, cuyos primeros versos consuman el tono herético: “A igreja toda em curvas avança para mim, / Enlaçando-me com ternura –mas quer me asfixiar. / Com um braço me indica o seio e o paraíso, / Com outro braço me convoca para o inferno.” (Mendes 1994: 303).

Como hemos señalado, las observaciones anteriores delinean el contexto interno de *Poesía em pânico*, donde términos como “Deus”, “Igreja” y “eu” poseen un sentido múltiple y complejo. A la luz de este marco semántico, podemos preguntarnos: ¿en el “Poema espiritual” el autor plantea de manera unívoca y trascendente la idea del origen divino de poeta y poesía, la sacralización de la persona y la alabanza a la Iglesia como representante de Dios en la tierra? ¿O se advierten brechas deconstructivas y menos ortodoxas? Jorge Guillén desgaja del texto muriliano solo los dos últimos versos, aislándolos del libro y del resto del poema, y efectúa una lectura parcial pero perfectamente lícita por la potencialidad significativa de los lenguajes literarios.

2.2.2. El poema “La materia” de Jorge Guillén como hipertexto.

El último tomo de *Aire nuestro* de Jorge Guillén se denomina *Final* y recoge composiciones elaboradas desde 1973 hasta 1983, en el ocaso de la vida del poeta, pues había nacido en Valladolid en 1893 y murió en Málaga en 1984. En *Final* abundan las referencias a otros autores, cuyos antropónimos explícitos constituyen muestras de homenaje y “configuran el tejido culturalista que es uno de los más importantes de toda la poesía guilleniana” (Gómez Yebra 1984; Díaz de Castro 1987: 210, 211). Estos testimonios se imbrican en uno de los vectores que orientan el sentido general del poemario: el recuerdo de las obras literarias que han configurado las bases de la labor poética de Guillén y, por ende, de su vida, dada la relevancia de las letras desde el punto de vista profesional y creativo.

La aproximación de Guillén a otros textos descubre su trayectoria como lector y, cuando se trata de poesía foránea, su manera de interpretar a autores de lengua extranjera e incorporarlos a su quehacer. A la vez, va ofreciendo información sobre aspectos de su teoría poética suscitados al conocer los planteamientos de otros autores. En esta línea, cuando él elabora un poema con intertextos, la metapoesía le permite el

debate sobre cuestiones conceptuales. Díaz de Castro (1987: 210) señaló que Guillén entabla con los autores de paratextos e intertextos un diálogo creador en el que destaca el espíritu de afinidad, pero tampoco falta la intención polémica.

Profesionalmente, Jorge Guillén y Murilo Mendes presentan ciertas afinidades, pues ambos ejercieron como profesores universitarios, eran cosmopolitas y, desde el punto de vista estético, les interesaba en grado sumo la concentración de conceptos y el cuidado de la forma. Confiesa el brasileño: “Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. [...] Sou um *torturado da forma*. Desde há longos anos trabalho duramente com meus papéis” (Mendes 1994: 50). Curiosamente, en una carta que Murilo Mendes envía a Guillén desde Roma el 14 de febrero de 1963, alaba la capacidad del vallisoletano para la síntesis. Al referirse a *Según las horas*, cuya primera edición acababa de salir en la Editorial Universitaria de San Juan de Puerto Rico en 1962, afirma: “é a poesia em cápsulas, uma revalorização moderna de haikai, resumo da sabedoria guilleniana” (Souza de Carvalho 2008: 63). Como indicará en el libro posterior *Poesia Liberdade* (1943-1945), a la par que se desarrollan sus ansias de exactitud y precisión, Mendes contempla un universo en transformación que persigue el equilibrio de esa “arquitetura perfeita” que implica también a los poetas, sucesores de aquellos israelitas que en su éxodo babilónico colgaron las liras de los árboles: “Cada novo poeta que nasce / acrescenta-lhe uma corda” (Mendes 1994: 410)⁸. Guillén también anhela la arquitectura perfecta de la obra, aunque no la subordina a factores religiosos.

La lectura por parte de Jorge Guillén del “Poema espiritual” de Murilo Mendes inspira la composición de “La materia”, texto inserto en *Final*:

*A matéria e forte e absoluta
Sem ela não ha poesia
(MURILO MENDES, Poesia em pânico)*

Poesía, espiritual conato.
Por entre las palabras y el espíritu,
Intuiciones, visiones, sentimientos,
Jamás pura abstracción. Se apoya siempre
Sobre eso que está ahí, total materia,
Compacta de elementos muy concretos
Que nos salvan: rehúsan el vacío. (Guillén 1987: 281).

⁸ En un fragmento del “Poema dialéctico”, Murilo insiste en la búsqueda de la armonía universal: “Tudo no universo marcha, e marcha para esperar: / [...] A terra terá que ser retalhada entre todos / e restituída à sua antiga harmonia. / Tudo marcha para a arquitetura perfeita: / A aurora é coletiva” (Mendes 1994: 411).

Como hemos señalado, Jorge Guillén realiza una interpretación de la coda del texto muriliano que no atiende al contexto del poema del que se extrae ni al libro de origen que fue publicado más de treinta años antes. Posiblemente le atrajo el carácter cuasi gnómico del par de versos seleccionados, dado su preferencia por la síntesis. Separadas de su matriz, las palabras de Mendes funcionan como *dicta*, modalidad de la escritura fragmentaria referida a los dichos de personajes ilustres que, por lo regular, se citan aislados.

Tras tantas pruebas de reconocimiento a lo largo del tiempo por parte del amigo, Guillén le da la réplica brindándole un homenaje que se vierte en un condensadísimo ejercicio de reflexión metaliteraria sobre la dualidad materia-espíritu en poesía. Ello es una señal de la relevancia de la metapoesía en la obra de Guillén, también activa en *Final*, libro que puede orientar la comprensión del conjunto y servir de balance poético, pues se trata de escritura tardía (Díaz de Castro 1987: 211). En *Final* el vallisoletano sopesa, recuerda a autores y piezas que han dejado huella en él, entre los que se halla el nacido en un lugar tan lejano, Minas Gerais, pero tan próximo en el afecto.

En solo siete endecasílabos Guillén resuelve la ambivalencia materia-espíritu mediante presupuestos en apariencia contradictorios que después aclara. Así, el título realza la materia, pero ya la sucinta frase nominal del primer verso (“Poesía, espiritual conato”) establece el movimiento de diapasón, porque modula la tesis platónica de la inspiración como empuje, aunque ahora este impulso no provenga del *furor divinus* o arrebatado por la musa, sino de la fuerza interior. La intimidad incita a crear poesía.

El valor del espíritu está enfatizado por la derivación léxica, pero seguidamente se destaca la meta del proceso creativo: hallar la palabra. Guillén se detiene en los apoyos para lograrla, expuestos en la enumeración de sustantivos “Intuiciones, visiones, sentimientos”, ninguno de los cuales posee el sema de corporeidad, pero todos indican presencias que intervienen en el transcurso de la escritura, y de ahí la negación con carácter de axioma “Jamás pura abstracción”. El anciano escritor aboga por el intimismo, las sensaciones internas y externas e incluso el onirismo y las percepciones instantáneas, elementos tan estimados por el romanticismo y por las estéticas que defienden el misterio generativo. Pero, sobre todo en su escritura *de senectute*, él reclama también lo concreto, las vivencias, el mundo. Si Shelley clamaba en su *Defensa de la poesía* que el cultivo de esta se resiente en épocas de acumulación de materiales de la vida exterior, Guillén no elimina los gajos de existencia, sobre todo en unos años de vejez en que desea aferrarse a la práctica, a la sensación y a interpretar el mundo y el ser desde planteamientos ontológicos.

Al contrario que Mendes, Guillén despoja de trascendencia religiosa el nexo entre poeta y poesía, pero ello no significa que opte solo por la materia, como se ha sostenido. Souza de Carvalho mantiene que “Guillén justamente *recortou* os

contundentes versos que lhe interessavam, sem a mensagem católica, pois o seu poema volta-se à *materia*" (Souza de Carvalho 2006: 81). A mi entender, el poema de Murilo no está en la órbita del catolicismo ortodoxo –se le ha tachado de "herético" (Salomão Khéle 2024)–, sino en el concepto que este tiene del mismo y en su dimensión literaria. Además, apuesta por conjugar materia y espíritu.

Es cierto que Guillén reitera la importancia de lo perceptible, cuya presencia subraya por recursos *de evidentia* como los deícticos ("Sobre eso que está ahí, total materia,"), pero con matizaciones. A la apreciación de Murilo de que la materia es fuerte y absoluta responde Guillén añadiendo su rasgo de abarcadora totalidad. Su explicación difiere de la ofrecida por el brasileño, quien ligaba la totalidad al poder de la naturaleza para ensamblar lo múltiple dentro de la armonía unitaria, representación al fin y al cabo de Dios. Guillén omite esta *varietas* e hiperboliza el carácter compacto de la materia como unión fuerte de elementos, algo que refleja su visión de un mundo orgánico y también su concepto de poesía como revelación de ese universo organizado, tal como diseño desde sus primeros pasos en la escritura de *Cántico*. El poeta del 27 desecha la perspectiva religiosa *sensu stricto* en este poema, no en *Final*, donde discurre sobre este asunto. No obstante, en el último verso traslada la trascendencia hallada en el texto de Murilo Mendes a la función salvífica que él atribuye al verbo poético. Cuando el escritor es consciente de la cercanía del fin y le inquieta el sentido de la escritura, expone esta afirmación resolutive.

Aunque parezca distante, Murilo Mendes también había propuesto un planteamiento afín en otro de sus libros, *Poesía Liberdade*, al emplear la metáfora de la rosa para representar lo abstracto. Sobre el sustrato metapoético de Juan Ramón Jiménez en su advertencia "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" (Jiménez 1968: 5), escribe el brasileño: "Minhas idéias abstratas, / de tanto as tocar, tornaram-se concretas: / São rosas familiares / que o tempo traz ao alcance da mão," (Mendes 1994: 434). Según Mata Induráin (1997: 80), para Jorge Guillén en *Final*, "La materia, por medio de una contemplación atenta, alcanza características esenciales", tal y como propugna en el poema que analizamos y en otros próximos. O quizás sucede lo contrario: las ideas forman parte del mundo, se convierten en cosas y acciones al representarlas o llevarlas a efecto. Hemos señalado que *Final* recoge textos de la década 1973-1983 y sabemos que Murilo muere en 1975. Por tanto, a la vista del contenido es probable que el poema guilleniano posea tonos elegíacos y sea un diálogo retrospectivo en conmemoración del amigo y una manera de contribuir a perpetuar la palabra literaria del poeta brasileño en España, país que tanto le había atraído, no en vano Murilo confesó: "Itália é um país traduzido, a Espanha um país a traduzir. Quantas vidas eu deveria viver para elucidar seu obscuro segredo" (Mendes 1994: 1149).

3. Conclusiones.

El intercambio paratextual mantenido por Murilo Mendes y Jorge Guillén desempeña diferentes funciones: como homenaje mutuo tiene consecuencias en la canonización de los autores, porque se acomete un doble proceso de divulgación e incluso de canonización en la cultura receptora que afecta a cada uno de los dos poetas cuando es mencionado en las obras del otro; además, las lecturas y reconocimientos suponen un motor creativo y brindan al poeta receptor la posibilidad de reflexionar sobre el texto primario y al lector general la oportunidad de asistir a una *mise en abîme* de interpretaciones.

Los dos escritores establecen una comunicación a través de sus poemas, pues Murilo Mendes ofrece un tributo a su amigo y, por su trayectoria humana y literaria, lo eleva a representante genuino de la esencia española. Jorge Guillén contesta reinterpretando versos de su colega, que le dan pie para meditar sobre el concepto de poesía y sobre la importancia de sus componentes, además de constituir un elogio. Por lo tanto, en el plano hermenéutico, los análisis de los textos recíprocos desvelan el sentido de estas composiciones vinculándolas al libro al que pertenecen y, por otra parte, también desgajadas. En esta cadena comunicativa, las intervenciones de ambos son fructíferas, porque suponen nuevas creaciones, impulsadas por el texto o las circunstancias a que responden. Son productos de la afinidad de ideas poéticas, aunque con margen de réplica, y del trato personal en un período propicio al intercambio literario.

4. Bibliografía

- Araújo, Ricardo (2015): "Entrevista com Claudio Guillén", *Revista Cerrados*, n. 7(8), pp. 81-90. Disponible en <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/968> (último acceso 16/2/2026).
- Arribas Esteras, Alicia (2012): *Jorge Guillén, Vanni Scheiwiller. Un epistolario*, Roma, Aracne Editrice.
- Ayala, Walmir (1962): "La nueva poesía brasileña", *Revista de Cultura Brasileira*, 1, diciembre, nº 3, pp. 221-230.
- Buarque de Holanda Ferreira, Aurelio (1986): *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Editora Nova Fronteira. 2ª edición.
- Cano, José Luis (1949): "Antología de poetas brasileños de ahora", *Ínsula*, n. 46, p. 5.
- Cano, José Luis (1962): "La poesía brasileña en España", *Revista de Cultura Brasileira*, n. 2, pp. 116-121.

- Corrêa de Araújo, Laís (1994): "Resposta [de Murilo Mendes] ao Questionário de Laís Corrêa de Araújo, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 48-51.
- Díaz de Castro, Francisco J. (1987): "El tema de la poesía en *Final* de Jorge Guillén", *Caligrama*, n. 2, pp. 167-222.
- Drummond de Andrade, Carlos (1994): "Murilo Mendes, Premio Etna-Taormina", en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 37-39.
- Extremera Tapia, Nicolás (2008): "João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27", *Artífara*, Addenda, pp. 9-27.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (2001): *Umbralles*, México, Siglo XXI.
- Gómez Yebra, Antonio (1984): "Los nombres propios en *Final*, de Jorge Guillén", *Analecta Malacitana*, n. VII (2) pp. 249-265.
- Guillén, Jorge (1987): *Aire nuestro*, Valladolid, Diputación Provincial-Fundación Jorge Guillén.
- Jiménez, Juan Ramón (1968): *Piedra y cielo*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed.
- López Martínez, María Isabel (2014): *La llave de escribir. Teoría y creación en los Siglos de Oro*, Sevilla, Renacimiento.
- Mata Induráin, Carlos (1997): "La cuarta parte de *Final* de Jorge Guillén: *En tiempo fechado*. Ordenación temática", *RILCE*, n. 13 (1), pp. 74-101.
- Mendes, Murilo (1994): *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Mendes, Murilo (2008): *Tiempo español*, edición bilingüe con traducción y epílogo de Pablo del Barco, Córdoba, Almuzara.
- Riberto Lopes, Patricia (2008): *À beira do tempo e do espaço: Tradição e tradução da Espanha em Murilo Mendes*, Tesis de postgrado, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Rivas Máximus Denis, Carmen (2006): *La literatura brasileña traducida en España*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Salomão Khéle, Raphael (2024): "O catolicismo herético de Murilo Mendes a través das cartas inéditas (1930-1953) escritas para Alceu Amoroso Lima", *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, n. 14, pp. 49-66.
- Souza Bouzelli, José Leonardo (2014): *Murilo Mendes e a Matéria de Espanha*, Tesis doctoral, Unicamp, IEL.
- Souza de Carvalho, Ricardo (2006): *Comigo e contigo a Espanha: Um estudio sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*, Tesis doctoral, Universidade de São Paulo.

- Souza de Carvalho, Ricardo (2008): “Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis”, *Revista de Literatura Brasileira*, n. 8/9, São Paulo, pp. 56-67.
- Stegagno Picchio, Luciana (1994a): “Vida-Poesia de Murilo Mendes”, en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, pp. 23-31.
- Stegagno Picchio, Luciana (1994b): “Notas e Variantes”, en Mendes, Murilo: *Poesia completa e prosa*, Organização, Preparação de Texto e Notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, p. 1639.