

1106

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

21

Poesía Mexicana del Siglo XX

A. Reyes
Gorostiza
Quem
Peñicor
Bonifaz Huño



30 AÑOS
Institución de Estudios de Posgrado en Letras
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 2, 2009

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

21



División de Ciencias Sociales y Humanidades
SEMESTRE 2, 2003

Imágenes de la portada

**Grabado de Stella Fabbri
(fragmento) *Y la mar va*, 1981
37 X 33.5 cms.**

Diseño: Ernesto Iván Mendoza Pérez

Poesía mexicana del siglo xx

Coordinador:

José Francisco Conde Ortega

INIRECTORIO

Rector

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

Secretario General

Dr. Ricardo Solís Rosales

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

Secretario de la Unidad

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Secretaria Académica de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Dra. Susana Núñez Palacios

Jefe del Departamento de Humanidades

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

Consejo Editorial

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Carlos Gómez Carro

Ezequiel Maldonado

Óscar Mata

Joaquina Rodríguez Plaza

Alejandra Sánchez Valencia

Severino Salazar

Tatiana Sorókina B.

Vicente Francisco Torres

Coordinación editorial del número
José Francisco Conde Ortega

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36
e-mail: lourdesreyes@yahoo.com
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades
Col. Reynosa, Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2003 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de licitud de título y contenido
ISSN 1405-9959

Pre-prensa e impresión:
Tinta Negra, Editores.
Presidentes 142
Col. Portales
C.P. 03300 México, D.F.
Tel.: 57-40-72-10

Lectura ortotipográfica
Marissa Madrigal Pingarrón y
Raúl Contreras

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación	11
El “Cielito lindo” en la cultura mexicana Carlos Gómez Carro	15
El poema en prosa <i>Visión de Anáhuac</i> , de Alfonso Reyes: una evocación de la añoranza Cecilia Colón Hernández	29
Gilberto Owen y su <i>Sinbad el Varado</i> Evelin Acosta Cruz	45
Xavier Villaurrutia: una aliteración poética. Fiesta de culto Raúl Renán	75
Hielo ardiente; fuego yerto Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama	91
La celebración en la vejez erótica de Carlos Pellicer Reyna Lorena Rivera Juárez	105
Reflexiones en torno a la muerte y el tiempo en <i>Muerte sin fin</i> Silvestre Manuel Hernández	145

El círculo y la espiral. La representación del tiempo en la poesía de Octavio Paz Ociel Flores Flores	159
La llama erótica de Octavio Paz: una aproximación a su poesía amorosa Estela García Galindo	197
Testamento político y literario de Efraín Huerta Jesús Tomás Licea Hernández	211
Rubén Bonifaz Nuño: el orgullo imprudente de ser hombre José Francisco Conde Ortega	247
Alí Chumacero: de amor y literatura Arturo Trejo Villafuerte	255
En redes lánguidas cautiva. Cinco sonetos eróticos de Concha Urquiza Leticia Romero Chumacero	269
José Emilio Pacheco y los elementos de la escritura Sergio Segura Estrella	297
Memoria y ciudad: dos obras poéticas de José Emilio Pacheco Tomás Bernal Alanís	313
Acerca del poeta y su mundo y en torno a la poesía mexicana Yvonne Cansigno G.	327

La poesía de Rolando Rosas Galicia, una búsqueda en los ancestros Ofelia López	343
Héctor Carreto y el imposible regreso a Itaca Óscar Mata	373
Luis Miguel Aguilar. Paciencia y reticencia Ernesto Herrera	383
Poesía México-americana: recordatorio de nuestra otredad Alejandro Sánchez Valencia	389

Con la aventura estética del Modernismo la poesía mexicana entendió perfectamente que la hora de su madurez había llegado. Al apropiarse de la lengua —de la norma de uso americana—, los modernistas desbrozaron el camino para una empresa que daría sus más sazonados frutos durante la vigésima centuria. Y si bien el movimiento Modernista comenzó sus indagaciones de ritmo y esmero formal en la prosa, es en el poema donde se advierte con inusitada claridad ese “acto moral” de cuidar la forma hasta la extenuación. No otra cosa es *Lascas*, de Salvador Díaz Mirón, publicado en 1901 y, de hecho, el primer libro de poemas importante en el siglo xx.

Poco después vendrán las aportaciones de Ramón López Velarde y José Juan Tablada; y la certera serenidad de Enrique González Martínez, cuya longevidad le permitió compartir el arranque y la maduración de la expresión poética mexicana. El terreno se convirtió, entonces, en verdad asumida y compromiso con la palabra.

Al mismo tiempo que cada grupo, cada generación, proponía su versión de los hechos, su manera de trabajar el poema, su forma de ver y decir el mundo, las tomas de posición le confirieron una particular coloratura a la primera mitad de la pasada

centuria; y a la segunda, desde luego, pero con otros matices. Así, Estridentistas y Contemporáneos definieron sus propuestas y establecieron una pugna saludable. Es cierto, aquéllos casi no dejaron herederos; y éstos comienzan a ser leídos con la renovada pasión que suponen los nuevos tiempos. Todo es parte de la historia que se decanta y enriquece. Esta discusión, ejemplo de una tensión que permea toda historia literaria, es ilustrativa de la manera mejor de combatir contra el imperio del tiempo.

También parece ser cierto que en nuestra poesía no hay saltos mortales, sino apropiación y maduración. Una curiosidad extrema ha señalado los distintos momentos de nuestra historia literaria. El conocimiento de otras literaturas y audaces formas de expresión le han permitido a nuestros poetas adquirir su propia voz. Hay que insistir: decantación y arduo conocimiento del idioma han conseguido que no se encuentren Mediterráneos a cada momento, sino que se construyan espacios certeros y, ahora sí, originales en la acepción más pura del vocablo.

De este modo, *Tema y variaciones de literatura*, en su número 21, se ha propuesto indagar en ciertos momentos y ciertos autores de la labor poética del siglo XX mexicano. No se propone un recuento cronológico ni mucho menos. Su carácter no pretende ser exhaustivo. Es, más bien, una suerte de encuentro, amorosamente lúdico, con algunos de los hitos que le han dado ese carácter de madurez y hondura a la poesía mexicana del siglo anterior. Es, de muchos modos, reconocernos en ese modelo del español que es la casa que habitamos.

Veinte ensayos de otros tantos autores conforman este número. Modos de acercamiento, metodología y fines son, asimismo, diversos. No obstante, una constante los acerca y los señala: la pasión. Así, la vena de la poesía “popular” a través de una canción —el “Cielito lindo— que todos, alguna vez, hemos cantado es abordada por Carlos Gómez Carro. Por su parte, Cecilia

Colón Hernández indaga en el poema en prosa —ese híbrido feliz— en uno de los textos más entrañables de Alfonso Reyes: *Visión de Anáhuac*.

Evelin Acosta Cruz se compromete con *Sinbad el varado*, de Gilberto Owen, y su minuciosa y lúcida bitácora de amor; el poeta Raúl Renán escribe su versión de su encuentro con las aliteraciones de Xavier Villaurrutia; y Gloria Hito se acerca también a esta inteligencia en llamas. Y otros dos miembros de Contemporáneos son revisitados: José Gorostiza y Carlos Pellicer. A aquél lo estudia Silvestre Manuel Hernández en la andadura de *Muerte sin fin*; a éste, Reyna Lorena Rivera lo enfrenta a partir de la celebración de su erotismo extremo en la vejez.

Estela García Galindo y Ociel Flores Flores dedican sus esfuerzos a la obra poética de Octavio Paz. El erotismo y el tiempo, respectivamente, son el móvil de estas reflexiones. De Efraín Huerta, compañero de viaje de Paz, Tomás Licea Hernández vuelve a poner en relieve la irrenunciable certeza de convicciones del gran “cocodrilo” a partir de su testamento político y literario.

Dos testimonios sobre dos poetas mayores —Alí Chumacero y Rubén Bonifaz Nuño— son presentados a partir de la religión del amor. Del primero escribe Arturo Trejo Villafuerte, y del segundo quien pergeña estas líneas. Y Leticia Romero aborda cinco sonetos de una de las poetas de mayor intensidad: Concha Urquiza.

Sergio Segura Estrella y Tomás Bernal Alanís ofrecen sus pesquisas a propósito de José Emilio Pacheco. Los elementos de la escritura y la ciudad y la memoria, respectivamente, son los puntos de asedio.

Yvonne Cansigno propone algunas reflexiones acerca del poeta y su mundo. Estudio de conjunto, este texto es una aproximación a las producciones de autores de la segunda mitad del siglo

que nos ocupa. Después vienen los trabajos de algunos autores nacidos en la década de los cincuenta. Luis Miguel Aguilar, Rolando Rosas y Héctor Carreto. Ernesto Herrera, Ofelia López y Óscar Mata son los ensayistas que se arriesgan con autores aún no tan estudiados, pero que ya ostentan una obra de madurez y certeza poéticas.

Finalmente, Alejandra Sánchez Valencia nos ofrece la oportunidad de mirarnos en otro espejo: el de la poesía México-americana. ¿Otra lengua? ¿La posibilidad de una lengua que hemos querido olvidar? Quizás la suerte de re-conocer otras habitaciones de esta casa que es nuestra lengua.

José Francisco Conde Ortega
Coordinador del volumen.

Ciudad Nezahualcóyotl, otoño del 2003.

EL "CIELITO LINDO"

EN LA CULTURA MEXICANA

CARLOS GÓMEZ CARRO*

Uno de los aspectos más significativos de la cultura del siglo XX fue la anulación paulatina, inconclusa y diferenciada, de las fronteras entre la "alta" cultura (para la que, de hecho, se reservaba, y en muchos casos aún se reserva, el término) y la cultura popular (conjunto heterogéneo de manifestaciones de carácter marginal) en el ámbito de Occidente. Tal redefinición de fronteras terminó por modificar el concepto mismo: de expresión última del Espíritu a construcción de imaginarios colectivos íntimamente ligados entre sí. El detonador inicial de toda esta transformación conceptual y anímica fue, posiblemente, de orden político. José Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*) hablaba, hacia los años veinte del siglo pasado, de la divulgación en Europa de lo acontecido en el ámbito norteamericano, acerca de la masificación a la que había sido sometido todo tipo de bienes (mercantiles y culturales), incluyendo a las ideas, que terminaban por difundirse como productos de consumo accesibles a cualquiera. Democracia para todos y cultura para todos era la consecuencia simple del *american dream* que se volvía sueño europeo, al menos como uno de los aspectos más destacables de

* Área de Literatura del Departamento de Humanidades, UAM-A.

la transformación social habida en Norteamérica a partir de su fundación y difundido en el ámbito europeo en el curso del siglo XX.

No resulta difícil entender este proceso. Las fuentes del sueño americano tuvieron sus bases en gran medida en lo que había sido el proceso de desarrollo del pensamiento europeo, sólo que dispuesto de una manera radicalmente distinta a lo que había sido la experiencia occidental hasta entonces, experiencia que, en el caso norteamericano, podría muy bien llamarse pragmática. Puesta al revés. Si el pensamiento europeo se había especializado en la *distinción*, y para lo mismo había servido la cultura: para distinguir a los que son de los que no son ni podrían ser; el pragmatismo norteamericano convertido en sueño (el “sueño” propuesto como filosofía) partiría de la *inclusión*, al menos como ideal: la cultura como un bien de consumo que cualquiera pudiese adquirir (a partir del siglo pasado somos, cada uno, lo que consumimos). Este salto cualitativo, sin duda lo era, fue decisivo para el desarrollo de Occidente en su conjunto, en el curso del siglo XX, y para darle a Norteamérica una primacía universal en diversos campos, en lo social, en lo político y aun en lo militar, que, esencialmente, no ha perdido desde entonces.

Lo que comienza a adoptar Europa del mundo norteamericano a principios del siglo XX, en un proceso lento, constante y contradictorio, lo expresa Ortega y Gasset, es la popularización de lo que antes era para algunos privilegiados. Los finiquitos de la cultura, diría López Velarde. La gran cultura, sus privilegios y sutilezas, al servicio de las personas de la calle y ya no sólo de las élites. Hacer, al final del proceso, de la cultura del hombre de la calle, de la gente, la verdadera cultura. Esto es, sin duda, uno de los orígenes fundamentales de la cultura contemporánea y de la alteración misma de lo que entendemos ahora por este término.

En América Latina el proceso adoptó sus singularidades. Carlos Monsiváis (“Civilización y coca-cola”) lo ha analizado a partir de la anulación paulatina de la oposición típica, gestada desde los orígenes de este espacio geográfico, entre civilización y barbarie (“El dúo dinámico, la pareja atómica de la cultura y la política de América Latina”), como el dilema central del pensamiento político latinoamericano. El proyecto político esencial de la derecha del subcontinente, aunque no sólo de la derecha, ha sido, en este sentido, de contención. Atribuirse a sí misma el papel de garante de los valores de Occidente, sean los que éstos sean, y suprimir a los que considera, aun hoy en día, ajenos. “Civilizado” es lo “occidental”; “bárbaro”, lo que parecía y parece tener algún atisbo prehispánico o “negro”. La naturaleza misma, en tal imaginario, parecía formar parte de esa barbarie. Resulta inquietante que tareas como la desecación del lago de Texcoco (lo mismo que la devastación del Amazonas, digamos) se haya visto, a lo largo de los últimos siglos, como una tarea civilizatoria, de contención de la naturaleza y de “humanización” del medio ambiente. Ocultar bajo las piedras y el lodo las ruinas de México Tenochtitlan y desecar el lago de Texcoco parten de la misma comprensión de la realidad y de una misma manera de imponerle al medio y a la sociedad el imperio de la “razón”.

La prohibición de matrimonios entre indígenas y españoles en la Nueva España (que dejaba sin derecho alguno a sus hijos), el prohibir de igual manera la ordenación de sacerdotes indígenas, el cierre del colegio de Santiago Tlatelolco (alucinante y único intento de diálogo intersubjetivo entre indígenas y españoles, el que habría que retomar en el México actual), que funcionara durante un breve periodo del siglo XVI, la supresión de la música “negra”, bajo sospecha de generar deseos inaceptables, en los atrios de las iglesias en la Cuba colonial, la expulsión de la orden jesuita, en el siglo XVIII, debida al nacionalismo em-

brionario que parecía estimular en el conjunto de la América española; en fin, el montaje de todo un aparato ideológico represivo, con la Inquisición como medio, que además de suprimir cualquier intento de sincretismo (la sobrevivencia de la imagen de la Virgen de Guadalupe es la excepción, casi “milagrosa”, de la regla) que creó las condiciones del analfabetismo endémico que aún padecemos. Si examinamos de manera sintomática, por ejemplo, lo que era el son, género musical ligado íntimamente con los orígenes de la cultura popular mexicana, lo que observamos en el sentido de cómo se asumían este tipo de expresiones dentro del discurso de la cultura dominante, vemos que tenía en el ámbito colonial un significado intermedio entre “ruido y música”, nos dice Thomas Stanford (*El son mexicano*). “Parecía que estuviera involucrada una especie de ‘distinción de clase’”, y es lo que explica que tanto el Diccionario de Autoridades como el de la Real Academia lo definían, en el siglo XVIII, como “ruido organizado”.

Sólo que la supresión radical —que se intentó— de todo lo no occidental en América Latina implicaba, en rigor, incluir la anulación completa de la fuerza de trabajo sostén de esa sociedad (el etnocidio como política), lo que resultaba un gran absurdo económico, aunque en una parte considerable de este espacio geográfico así se hizo (en el Caribe, en su totalidad, en vastas regiones de lo que es México y casi en la totalidad del cono sur de América), la mano de obra nativa eliminada fue sustituida, en parte, por esclavos o por nuevos inmigrantes más acordes con el ideal occidental. Puesto que tal cultura de rendición de cuentas incondicional a un Occidente idealizado, y en gran medida deformado, ha sido en un alto grado estéril (el sentirse “europeo” es una de las fantasías preferidas de una parte de la élite y aun de considerables sectores de las clases medias de América Latina), en contraste y, de manera constante, en pugna con las

construcciones imaginarias concebidas por los grupos étnicos sobrevivientes de la Conquista, el sincretismo mestizo y criollo (en lo étnico, racial y cultural, no existe, a fin de cuentas y por fortuna, “pureza” alguna) —y las aportaciones de la América negra— que han sido los factores esenciales para concebir una identidad mexicana, en particular, y latinoamericana, en general. La cultura alterna ya no sólo resultó un ejercicio de sobrevivencia de una identidad puesta en entredicho, sino prácticamente el manantial más pródigo de nuestros imaginarios. Esto es una situación más o menos reconocida, pero no tanto por un ejercicio pragmático, al modo norteamericano, sino por una especie de fatalismo, dada su condición inevitable, casi como el desbordamiento de un río o la catástrofe producida por algún huracán.

Ha sido la prohibición, en este sentido, el incentivo fundamental para gestar una verdadera cultura distintiva en América Latina (su sola existencia teórica, pues la región no tiene realidad política, es en sí misma la mayor prueba de su existencia vedada), que ha sido la fuente fundamental de nuestras identidades. Una historia de las prohibiciones en América Latina, de los libros a la cultura popular; de las creencias a la concepción de su historia, nos revelaría esa lucha entre un proyecto “civilizatorio”, que adoptaría la forma de un corsé cultural, y las expresiones de lo prohibido en todos los ámbitos. En muchos momentos de su historia se ha pretendido hacer de América Latina una enorme cárcel de la imaginación. En parte, la literatura habría expresado ese dilema entre civilización y barbarie en obras que irían del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Ariel* de José Enrique Rodó, pasaría por obras como *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *La vorágine* de José Eustacio Rivera hasta *Un viejo que leía historias de amor*, de Luis Sepúlveda, en donde las “novelas de amor” resultan el refugio último del protagonista frente a las calamidades de la naturaleza, como si el sentimenta-

lismo amoroso (al modo “occidental”) operara como una vacuna contra alguna fiebre contagiosa.

En México, esa cultura alterna, que ha terminado por ser la cultura mexicana a secas, ha consistido, como punto de partida, en la inclusión del otro. Esto es, negar de manera consciente las distinciones étnicas y sociales que impone el código dominante. Esa es la más grande, permanente, prohibición bajo la que se ha desarrollado la construcción cultural en México: la inclusión del que no se es, para ser lo que no se ha sido (para ser con quien no se ha sido). No obstante, hacia 1950, en su *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz señalaba que a pesar de lo estentóreo de las celebraciones mexicanas, había muy pocos que tenían conciencia de lo que implicaba el ser mexicano (el mirarse desde el otro, desde quien no se es); apenas una minoría, decía, que, pese a esto, estaba moldeando al resto de la población. México se había creado, en términos políticos, a partir de la negación de la Nueva España, como la Nueva España se había erigido sobre la negación del mundo indígena; la Revolución era la primera afirmación vigorosa que habíamos concebido y que nos regresaba al centro de la historia universal y de Occidente, de la que habíamos permanecido al margen. A su vez, América Latina se había erigido no bajo la idea de construir un “Nuevo Mundo” (que es lo que los Estados Unidos sí se habían propuesto), sino bajo la simple negación del “Viejo”, negación que termina por diluirse bajo el esquema de la dicotomía “civilización y barbarie”. En un momento de su historia, México convierte este dilema en lo que Paz llama la dialéctica de lo “abierto” y lo “cerrado”. Ser “cerrado” en términos culturales significa, a fin de cuentas, la manutención de lo occidental como occidental y de lo indígena como indígena, en donde lo espurio es la construcción de un mestizaje cultural. Por consiguiente, “abrirse”, que es visto como un riesgo de consecuencias cósmicas en nuestro

ámbito cultural, equivale al diálogo intersubjetivo entre “civilización” y “barbarie” y no su negación. Esta construcción dialéctica se ha desarrollado en México bajo diversas nomenclaturas, entre otras, la de nacionalismo frente a cosmopolitismo o la de hispanismo frente a indigenismo que tanto daño nos ha hecho y que derivó, aparte de la división interna y su secuela de caudillos, en la diversa gama de intervenciones militares que fracturaron nuestra geografía política durante el siglo XIX.

En el conjunto de América Latina, el *impasse* que ocasiona la falta de resolución de tal dilema es el que ha propiciado, quizás de manera insospechada, el fracaso general que se ha dado en los planos cultural, político y económico. Un desarrollo que ha querido fundarse en la premisa que excluye al otro. Sean éstos los indígenas, en el caso mexicano, o los criollos “negros” (como así también los identifica Alejo Carpentier, *América Latina en su música*), en otras zonas latinoamericanas. La historia mexicana, en este sentido, es muy similar al del resto de América Latina hasta finales del siglo XIX. El movimiento revolucionario de 1910, frágil en su concepción ideológica, desata los esquemas de represión cultural que sólo permitían la expresión de las fuentes culturales europeas y da pauta para un vigoroso, aunque parcial, renacimiento cultural de fuentes populares. En el resto de América, y no sólo de América Latina, opera un proceso similar de reconocimiento de la cultura negra, de cultura negada o marginada a representativa; lo que distingue, posiblemente, al caso mexicano es que el sincretismo cultural y el mestizaje se convierten en los elementos centrales del proyecto social de la Revolución que busca terminar, al menos desde la perspectiva cultural, con el sistema colonial heredado.

La Revolución reinventa México, a pesar de la falta de cohesión de sus propuestas políticas. Es el gran colage en el que se entremezclan todos los sabores, tonalidades y sonoridades exis-

tentes, bajo pautas que emergen de lo más profundo de un ser casi desconocido (“una patria que ni siquiera sabemos definir”, dice López Velarde en su “Novedad de la patria”). Si la Revolución falla como proyecto político y económico, no lo hace como propuesta de renacimiento cultural, pues redescubre el sentido de nuestra originalidad. Se inventa el arte público, se bailan las danzas tradicionales (que en el pasado reciente apenas si se toleran), la pintura y la música se hacen mexicanas. Aparece una verdadera poesía y, en general, una literatura mexicanas.

Si el logro más relevante del movimiento revolucionario fue poder descubrir la autenticidad de nuestro proyecto cultural, esto lo consigue acompañado por un terrible baño de sangre que evoca y renueva los antiguos poderes telúricos del Anáhuac, y le da plena vigencia a esa vieja fascinación del nuestro pueblo por la muerte, y que de manera quizá sorprendente contagiará a buena parte de la “inteligencia mexicana” y aun foránea que se extenderá a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

La “fiesta de las balas”, imagen que nos propone Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*) acerca de la Revolución mexicana y que le sirve para bosquejar el tema de su libro de crónicas, o la de “bajo el volcán”, que emplea Malcom Lowry, además de darle título a su célebre novela, para situar su narración en el contexto de una cultura “regida por la muerte”, de acuerdo a lo que nos hace reflexionar, acerca de las percepciones que sobre México tenía el escritor inglés, Óscar Mata (“El México de *Bajo el volcán*”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 20). Un potlatch de muerte (un modo de regreso a los sacrificios humanos), en donde el exceso, el consumo de vida, sugiere George Bataille (*La parte maldita*), tendría como finalidad el llamado a una profunda renovación existencial, aunque, quizás, no sólo eso. Sea como sea, lo que Paz llama la inteligencia mexicana se hunde con fervor casi universal, en las décadas iniciales del si-

glo XX, a recuperar las extraviadas raíces de la cultura ignorada, pues existe el convencimiento de que en el México profundo se encuentran las claves para trascender en definitiva el sistema de castas heredado por el sistema colonial y que ha sido, quizás, la causa que ha ocasionado que la región, y no sólo México, sea el “patio trasero” del imperialismo norteamericano, de ese “sueño americano” convertido para nosotros en pesadilla.

Dentro de este contexto de búsquedas culturales en México, en la segunda década del siglo XX, Quirino Mendoza y Cortés (1858-1957), hijo de humildes agricultores, ex militar villista, profesor de música y feminista en tiempos difíciles, originario de Tulyehualco, pero que vivió casi toda su vida en Xochimilco, ámbito, como es sabido, preponderantemente indígena, compone una melodía que ha servido como un himno sentimental y un punto de referencia de la mexicanidad fuera de México. Lo que hace Mendoza y Cortés es retomar un tema de “dominio público”, el “Cielito lindo”, composición posiblemente del siglo XIX (estaba de moda hacer lo que hacía Manuel M. Ponce en el sentido de recuperar y actualizar la canción popular mexicana, en la que de cualquier manera y en los hechos nunca ha existido un texto “fijo”), y hace con aquélla una melodía con un sentido completamente nuevo. A diferencia de las canciones del entorno revolucionario, “Cielito lindo” no es exactamente un son, género preferido de la canción popular en México. No se concibe con los octosilabos característicos del género, sino a partir de la cadencia alternada de siete y cinco sílabas y que corresponde a la estructura musical de una “habanera” (“Sia-tu venta-na-lle-ga/u-na-pa-lo-ma/Trá-ta-la-con-ca-ri-ño/ques-mi-per-so-na...”), género de origen cubano, muy popular en el siglo XIX.

El autor agrega al “cielito lindo” de la composición del XIX (que igual alternaba el patrón silábico de una “habanera” y que nos permite situar la melodía en aquel siglo, al menos algunas de

sus estrofas características), estribillo con el que coqueteaba de manera sutil con el habla popular mexicana, otro diminutivo, el de “ojitos negros”, que hace que la melodía adquiera un tono definitivamente popular, dada la peculiaridad que tienen en el ambiente cultural de donde proviene el autor. A diferencia del español convencional, en el Altiplano mexicano, más allá de lo afectuoso, los diminutivos tienen muchas veces un propósito reverencial, de manera que el “cielito lindo” debe escucharse como referido al cielo sagrado, lo mismo que los “ojitos negros”. Hundido en esa “cultura de la muerte”, a la que se refiere Malcom Lowry, el sentido último de la melodía es una afirmación de lo divino frente a lo terrenal y es lo que le imprime su originalidad a la melodía del xochimilca que no contemplaba el “Cielito lindo” decimonónico.

En la melodía del XIX se dice: “De domingo a domingo/te vengo a ver/Cuándo será domingo/Cielito lindo/para volver/Ay, ay ay ay ay...”, aquí el interés amoroso se enmarca en el contexto de la misa, como si el encuentro “fortuito” anunciara un necesario desenlace matrimonial (¿si lo quiere Dios, por qué tú no?); el “Cielito lindo” de Mendoza y Cortés, en cambio, lo que expresa no es el amor por una mujer de firmes convicciones religiosas, sino por Aquélla que ciñe en su ser lo divino y que decide descender del mismo cielo, ser Ella misma el cielo que descende: “De la Sierra morena/Cielito lindo/vienen bajando/un par de ojitos negros/cielito lindo/de contrabando...” El amor por la “Señora del cielo”, otorga la gracia de descender y posar sus ojos en quien la contempla y por extensión en todo aquel que participa del Acontecimiento. Aquí, la “Sierra Morena” (que igual puede leerse: de la sierra, Morena,...”) es en realidad un artificio, un juego retórico referido en realidad a la Sierra de Guadalupe (funciona de la misma manera que cuando se habla de la “Virgen Morena” en realidad se hace referencia indudable

a la Virgen de Guadalupe), expresión que carece de la eufonía requerida para conseguir el ritmo de la melodía (algunos han querido probar a partir del toponímico el origen español de la canción, sin considerar su sentido figurado, el lenguaje empleado, ni su estructura musical, a caballo entre un son y una habanera) y, más específicamente, al cerro del Tepeyac, centro religioso en el que, como sabemos, se sincretizan la fe prevaleciente en el antiguo Anáhuac y la católica; esto, para conseguir la rima asonante necesaria para desarrollar el ritmo melódico. Habría otra razón, posiblemente más relevante, para crear el sutil disfraz retórico propuesto: a excepción del zapatismo, las facciones revolucionarias eran muy escépticas, cuando no antagónicas, de las manifestaciones religiosas, aunque, en contraste, es dentro del villismo en donde se advierte el uso de la música popular como instrumento ideológico revolucionario (funcionaba como una muy efectiva estrategia militar que alimentaba el furor guerrero de los combatientes), sin el cual a lo mejor no tendríamos “Cielito lindo”. Lo que recrea, a fin de cuentas, la melodía de Mendoza y Cortés, es el encuentro visual entre la “Virgen Morena” y el indio Juan Diego y el descenso de Aquélla, “de contrabando”, del cielo. El amor que se entrega a lo divino y la fe en su reciprocidad. La misma fe que debiera cobijar la suerte de los combatientes villistas: en este sentido, su tarea se legitima no sólo por la historia sino también por el mito.

La relación del “arriba-abajo”, entre lo divino y el devenir humano, que en el contexto de la antigua percepción indígena, mitigaba las penalidades de la existencia humana al darle a la vida individual una finalidad astronómica. El “Ay ay ay ay, canta y no llores”, muta el dolor en alegría, al advertir un fin trascendente que lo justifica y, como en los antiguos tiempos, es el corazón, literalmente, lo que, como una flor, se entrega a cambio (“Porque cantando se alegran/cielito lindo/los corazones”).

La guerra vuelve a ser, en un mimetismo asombroso, la “guerra florida” (corazones que se sustancian en “flor y canto”), conversión ritual en la que los sacrificios humanos se convierten en el instrumento necesario para que el “dios trabajador” (empleo la denominación que utiliza Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad*, para identificar al numen mesoamericano) mueva la rueda del universo. Es la magia que, a fin de cuentas, evoca la melodía al expresar el secreto mito que la envuelve, puesto que, como señala Denis de Rougemont (*El amor y Occidente*), los mitos (sobre todo los esenciales) conversan a través nuestro, aun si lo ignoramos. Y vaya si lo ignorábamos: la evocación del mito del Tepeyac y la primitiva manducación entre lo humano y lo divino en el contexto de la Revolución mexicana, evocados en una melodía de tintes “ingenuos”.

De nueva cuenta, la cultura negada florece con la sangre y los corazones de los sacrificios humanos, por una cultura que percibe la vida como consecuencia de la muerte; porque la vida, como advertirá después Xavier Villaurrutia, es “nostalgia de la muerte”. La Revolución es re-evolución, regreso a los orígenes, nueva fundación, fundición de lo antiguo con lo nuevo, del “viejo mundo” en el “nuevo”. Manducación. Manducar es el método que redescubre la Revolución y que envuelve el secreto sentido del “Cielito lindo”. “Nostalgia de la muerte” que es nostalgia por el dios que ha muerto, por la “muerte sin fin” de Dios (la experiencia mexicana acerca de la “muerte de Dios” que acompaña la visión indígena de la Conquista es previa a la occidental que se construirá en el contexto del “Siglo de las Luces”). Sólo que el fin de la manducación no puede ser ya un tributo al insaciable “dios trabajador” sino la recuperación de la dignidad humana extraviada en los avatares del “tiempo mexicano”.

El son mexicano, advierte Thomas Stanford, es, en principio, un canto a la Virgen María (en el adagio popular, recuerda, “To-

das las mujeres son María”). El conjunto que lo interpreta, prosigue, el “mariachi”, es un término compuesto de “María” y el diminutivo “che”, de la voz nahua “tzin” (“Malintzin”, la “lengua”, aliada y amante de Cortés, se convierte, por ejemplo, al españolizarse en “Malinche”), que es como decir “venerada María” o “Mariquita”. El son mexicano contempla, por lo regular, agrega, tres aspectos o niveles distintos: el musical, el literario y el coreográfico. El sentido de la melodía, por lo tanto, se produce en la transición que se da entre los tres. En relación con el último, se monta una tarima (“huapango”, que es una variante del son, significa literalmente “tablado”) en la que los bailadores simbolizan un cortejo en el que el zapateado representa su culminación. Una erótica que va de la vista al oído. “Oír y ver” es, entonces, lo característico del son, en contraste con el “oír y sentir” de las habaneras y de la música cubana y afroantillana, en general, puede decirse. En el “Cielito lindo” de Mendoza y Cortés, dado su propósito “metafísico”, la tarima o tablado es sustituida conscientemente por el campo de batalla, y los bailadores se metamorfosean, así, en guerreros que combaten en honor de María y por la Revolución. Una melodía, pues, que “alimenta” la “guerra sagrada”. Los guerreros “cantan”, que en esta retórica significa pelear, para no “llorar”, que sería tanto como ser derrotados. Su poder de evocación emana de sus tres niveles de representación y de su vinculación con el mito. En el 98, durante el Mundial de fútbol de aquel año, en los varios estadios donde jugaba la Selección nacional en Francia, los espectadores mexicanos durante los encuentros de su equipo cantaban las estrofas de la melodía y evocaban, sin saberlo, el mito. La tarima sustituida por el campo de batalla ahora dejaba a la cancha de fútbol como su “zona sagrada”.

Sin duda, el “sueño mexicano” no es el “sueño americano”, pero el método (manducación que es sincretismo, síntesis, mes-

tizaje) que nos gesta como cultura distintiva nos dice que no nos haría mal hincarle el diente a éste, aplicar la capacidad del “sueño mexicano” para asimilar e incorporar nuevos sabores a su dieta, pues, sin duda alguna, hay ingredientes, conviene reconocerlo, en el “sueño americano” (movilidad social, derechos de las minorías, el pragmatismo incluyente del que hablamos, sobre todo) de los que apenas si hemos comenzado a saber.

CIELITO LINDO

Quirino Mendoza y Cortés

De la Sierra Morena,
 cielito lindo, vienen bajando
un par de ojitos negros,
cielito lindo, de contrabando.

Ay, ay, ay, ay,
canta y no llores,
porque cantando se alegran,
cielito lindo, los corazones.

Pájaro que abandona,
cielito lindo, su primer nido,
si lo encuentra ocupado,
cielito lindo, bien merecido.

Ese lunar que tienes,
cielito lindo, junto a la boca,
no se lo des a nadie,
cielito lindo, que a mí me toca.

Ay, ay, ay, ay,
canta y no llores,
porque cantando se alegran,
cielito lindo, los corazones.

EL POEMA EN PROSA *VISIÓN DE ANÁHUAC*

DE ALFONSO REYES: UNA EVOCACIÓN DE LA AÑORANZA

— CECILIA COLÓN HERNÁNDEZ*

Hablar de una ciudad que sólo se conoce a través de los estudiosos, de los vestigios arqueológicos que quedan de ella no es fácil. Se necesita mucha imaginación para reconstruir algo que jamás se ha visto y que es casi imposible de vislumbrar.

Sentarse en medio del Zócalo capitalino y tratar de pensar que algún día eso fue una isla y que estaba completamente rodeada de agua, que se comunicaba por medio de puentes, se antoja muy difícil; es necesario ver mapas, consultar libros y echar a volar la imaginación para completar el cuadro. Sin embargo, Alfonso Reyes nos muestra que sí se puede hacer una recreación de algo que forma parte de nuestra historia, de nuestro origen.

Cuando analizamos y nos metemos de lleno a la *Visión de Anáhuac*, tratamos de ver y sentir todo lo que el escritor propone, nos dejamos llevar a ese lugar que es parte esencial de la génesis de cada uno de los mexicanos. El viaje al Anáhuac resulta interesante y lleno de sorpresas; asombroso, como debió serlo para los conquistadores que se encontraron con esta ciu-

* Departamento de Humanidades. UAM-Atzacapotzalco.

dad tan distinta a las que ellos conocían, pero que los dejó maravillados por su grandeza y majestuosidad.

Este texto resulta muy interesante porque está inscrito, como género literario, en el poema en prosa. Al respecto, Luis Ignacio Helguera dice que:

...*Visión de Anáhuac* [es un] largo canto en prosa, entre la crónica histórica y el fresco poético...¹

Es mucho lo que se puede decir sobre él, pero antes hay que explicarlo.

EL POEMA EN PROSA

Intentar marcar los límites de un género literario que se deriva de otros a veces resulta complicado... La historia del poema en prosa es muy reciente, comparada con la del poema, que data de siglos atrás, o la de la prosa, que también cuenta con una historia extensa. El poema en prosa, como tal, comienza, apenas, en la segunda mitad del siglo XIX, específicamente en Francia, con la obra *Gaspar de la Nuit* de Aloysius Bertrand (1807-1841). No obstante, su mejor y más famoso exponente es Charles Baudelaire (1821-1867) con sus inmortales *Pequeños poemas en prosa*. En la carta que el poeta le envía a Arsène Houssaye, le dice lo siguiente:

Una breve confesión he de hacerle. Al hojear, lo menos por vigésima vez, el famoso *Gaspar de la noche*, de Aloysius Bertrand [...] se me ocurrió la idea de intentar algo semejante y aplicar a la descripción de la vida mo-

¹ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, p. 31.

derna, o más bien, de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él aplicó a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?²

Efectivamente, retomando lo que dice Baudelaire, el poema en prosa es una nueva opción para quien quiere escribir un poema inmerso en la prosa, es cierto que debe tener musicalidad, como una poesía, pues es parte de su herencia, sin embargo, no se constriñe a las reglas rigurosas de la versificación y la rima.

Los teóricos y estudiosos del tema aceptan que es muy difícil marcar los límites formales del poema en prosa. En tanto que el lenguaje tiende a ser ritmo, la prosa lo posee, y el poema en prosa, con mayor razón, pues además del ritmo natural, es suya la musicalidad del poema.

La poesía le era natural al hombre, empero al paso de los años y los siglos, dejó de ser así para convertirse en un género literario elitista, no tan socorrido por quienes querían escribir. A pesar de esto, de esa práctica ancestral, nos queda cierto ritmo al hablar, un “cantadito” que distingue a los habitantes por regiones y países.

Octavio Paz nos dice que a la poesía se le ha comparado con la danza y a la prosa con la marcha, para hacer una distinción entre la musicalidad suave de la una y la dureza de la otra. No obstante, yo me cuestiono algo, ¿acaso la marcha no tiene un ritmo y hasta una cadencia y sonoridad que le son propias? Cuando escuchamos a un grupo de personas marchando, inmediatamente sabemos que hacen eso y no otra cosa como bailar o

² Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, p. 11.

caminar, así que la marcha, más sonora, más fuerte, más dura en su paso, también tiene cadencia y ritmo.

Nuestro poeta agrega que la frase poética debe tener ritmo, imagen y sentido, de esta manera, el poema y la prosa se pueden fundir en un solo género.

Luis Ignacio Helguera agrega lo siguiente:

[...] en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía. Al romper con el verso, que puede convertirse en un corral para la intemperie lírica del poema, y fundarse en el ritmo de la prosa, el poema experimenta una libertad de escritura y expansión radicales.³

Otra característica es el tamaño. Aunque puede haber poemas en prosa de unas cuantas líneas hasta varias cuartillas, se supone que su extensión no será la de una novela, siempre resultará mucho más breve.

En México, el poema en prosa tiene en los modernistas a sus mejores representantes. Recordemos que ellos volvieron sus ojos a Francia y la influencia de este país en todos los órdenes fue definitiva en aquella época. Cabe recordar que esto coincidió con el porfiriato. A finales del siglo XIX, don Porfirio Díaz, presidente de México, era un gran admirador de todo lo francés, tan en boga en aquellos días.

La influencia de este afrancesamiento era enorme, llegaba a todos los ambientes, como lo retrata Ángel de Campo “Micrós” (1868-1908) en su texto “La buena intervención francesa”:

¡Cuánto debieron a París los niños de mi tiempo!

No hubo etapa en mi vida que no tuviera relación con el bello país de Francia en general y con París en particular. Otro tanto acontecía con mis

³ Luis Ignacio Helguera, *op. cit.*, p. 15.

amigos y coetáncos a un grado tal, que si se hubiera abierto nuestro corazón —nuestro corazón donde la vida va esculpiendo uno como mapa prometido de tierras y de tierras malditas— seguramente entre las primeras limitrofes con la gran patria, con México, se habría encontrado una amplísima zona de las vidas generosas, las abejas imperiales, los lises heráldicos, las lilas bohemias y el anacreóntico y venerable río donde se copia Nuestra Señora de París...⁴

Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), el padre del Modernismo, es quien empieza a escribir en México los primeros poemas en prosa, aun y cuando muchos de sus contemporáneos todavía no lo vislumbraban como un género literario, no obstante, la influencia que tenían de Baudelaire era incuestionable.

En su *Antología del poema en prosa en México*, Luis Ignacio Helguera propone tres títulos de Gutiérrez Nájera para ilustrar el género: “Una cita”, “Historia de un dominó” y “La vida ferrocarrilera”. Ante un escritor tan prolífico y poético es difícil hacer una selección. Yo hubiera agregado también “La mañana de San Juan”, cuya primera parte, que es precisamente la descripción de esta “mañana”, resulta muy poética. El autor recurre a ciertos artificios utilizados por los poetas; como darle a este hecho natural la personalidad de una mujer:

¡Oh, mañanita de San Juan, la de camisa limpia y jabones perfumados! Yo quisiera mirarte de lejos de estos calderos en que hierve grasa humana; quisiera contemplarte al aire libre, allí donde apareces virgen todavía, con los brazos muy blancos y los rizos húmedos. Allí eres virgen: cuando llegas a la ciudad, tus labios rojos han besado mucho; muchas guedejas rubias de tu undivago cabello se han quedado en las manos de tus mil amantes, como queda el vellón de los corderos en los zarzales del camino; muchos brazos han rodeado tu cintura...⁵

⁴ Ángel de Campo, *Pueblo y Canto*, p. 186.

⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos, crónicas y ensayos*, p. 11.

Si bien es cierto que Gutiérrez Nájera no hace una teoría sobre el poema en prosa, sí comienza a percibirlo como tal en su artículo “Impresiones y recuerdos”, en donde hace una crítica al, entonces, joven escritor Federico Gamboa, y le dice:

Ni Catulle Mendés ni Sylvestre pueden hacer lo mismo. Son poetas que suelen escribir en prosa, capaces de reunir en tomo muchas poesías lindísimas; pero como se guardan en cofre de marfil las perlas sueltas. Ellos no hacen collares, hacen perlas.⁶

EL ATENEO DE LA JUVENTUD

Ahora bien, de los modernistas, este género pasó a los ateneístas. El Ateneo de la Juventud reunió en sus filas a hombres jóvenes, cultos, intelectuales, con una preocupación más definida por la enseñanza y la educación. Cabe recordar que de sus miembros salió una generación de grandes maestros y excelentes ministros de lo que sería después la Secretaría de Educación Pública: José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet. Otros intelectuales igualmente interesados en la educación como el camino más viable para hacer que este país creciera y prosperara fueron: Julio Torri, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Genaro Estrada, entre otros.

Julio Torri fue el escritor que, dentro del Ateneo, llevó al poema en prosa a su mejor momento; sin embargo, sus coterráneos también lo experimentaron con excelentes resultados. Y veremos el mejor ejemplo en Alfonso Reyes (1889-1959) cuyo poema en prosa *Visión de Anáhuac* (1915) nos da una muestra

⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, pp. 125-126.

de lo que puede ser la recreación de una ciudad antigua a través de los ojos del poeta.

Hagamos un poco de historia antes de entrar al texto.

a) *Antecedentes*

En 1913, luego de los asesinatos de Madero y Pino Suárez, Victoriano Huerta le propone a Alfonso Reyes ser su secretario particular. El escritor no acepta, estaba demasiado asqueado con los últimos hechos políticos y sociales como para soportar por más tiempo lo que sucedía. Así que decide irse a Europa. Acepta el nombramiento de secretario de la legación en París y parte de México el 12 de agosto de 1913 rumbo a Francia. Allí está un año y después se va a España, aquí pasa fríos, incomodidades, enfermedades, pero su carácter no se doblega, al contrario, renace con más fuerza de la adversidad y, a finales de 1915, empieza a escribir *Visión de Anáhuac*. Respecto al título, se cuenta una anécdota: en carta fechada el 25 de octubre de 1916, Reyes le escribe a su amigo García Monge diciéndole:

A esto le he puesto un nombre absurdo. Mil quinientos diez y nueve. Si le parece malo puede Ud. poner este otro: *Visión de Anáhuac* (1519) [...] ⁷

Actualmente, prevalece la segunda opción.

Poco después, en carta a Antonio Médiz Bolio, fechada el 5 de agosto de 1922, Alfonso Reyes le habla de este texto como parte de un proyecto muy grande, cuyo título genérico sería: "En busca del alma nacional" y *Visión de Anáhuac* sería el primer capítulo. ⁸ Dicho proyecto no se llevó a cabo, pero Reyes

⁷ Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, p. 75.

⁸ Alfonso Reyes, "Carta a Antonio Médiz Bolio" en *Simpatías y diferencias*, pp. 264-268.

nos dejó en su texto un manifiesto grande, inmenso y poético de lo que fue para él nuestra primera ciudad: el Anáhuac.

b) La Visión de Anáhuac como poema en prosa

La *Visión de Anáhuac* nos deja la enorme idea de asistir a la descripción de una ciudad que se nos antoja lejana, casi imposible de concebir, debajo de las actuales construcciones coloniales y modernas en el Centro Histórico de la Ciudad de México. ¿Cómo imaginar un lugar paradisiaco, lleno de plantas, árboles, pájaros y fauna diversa si lo único que vemos ahora son largas planchas negras de pavimento y casas por doquier? ¡Qué difícil suena pensar que el Zócalo, nuestro Zócalo, actual asentamiento de manifestantes, vendedores ambulantes y bailarines prehispánicos (?) alguna vez estuvo, hace muchos años, en medio de un lago, un enorme lago que aislaba a la gran México-Tenochtitlan del resto de las demás comunidades! Suena a cuento de hadas que podría empezar con el clásico: “Había una vez una ciudad muy bonita y limpia que estaba rodeada por agua. Las chinampas que se acercaban a ella por los largos canales, llenas de flores y verduras, eran como pequeños paisajes flotantes llenos de colores y olores que así se anunciaban a quienes las esperaban...”

Sí, un cuento de hadas que Alfonso Reyes retoma y nos describe con la certeza de quien lo vio, de quien estuvo allí y pisó esas tierras.

Reyes divide este poema en prosa en cuatro partes, con un epígrafe en cada una que anuncia el principal motivo a tratar.

El autor comienza con una frase que ha sido histórica: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”. En esa primera parte, habla de los antiguos mapas que describían el camino de los barcos de Europa a América con una línea que

cruzaba el mar; entra de lleno al siglo XVI, el siglo de los grandes descubrimientos y esto da pie para llegar al Anáhuac, a ese vergel, a ese jardín que asombró al conquistador dejándolo boquiabierto al encontrarse con una ciudad que jamás hubiera imaginado. Desgraciadamente, luego viene la visión pesimista, la preocupación por el agua, el agua que es la vida, pero que de 1449 a 1900, todos se empeñan en desecar, en acabar con un lago que asombró a los aztecas primero y a los conquistadores después.

La segunda parte habla de la gran Tenochtitlan y lo anuncia desde el epígrafe sacado de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo: “Parecía a las casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís [...] No sé cómo lo cuente”. Esta parte es muy poética. En ella, Reyes recrea toda la vida de la gran México-Tenochtitlan. Habla de cómo está conformada la isla, de sus casas y sus calles. La poesía en el habla del indígena:

Óyense unos dulces chasquidos; fluyen las vocales, y las consonantes tienden a licuarse. La charla es una canturía gustosa. Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, ocurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel.⁹

En este párrafo, podemos darnos cuenta del ritmo que tiene el propio texto, de la musicalidad que no sólo tuvo el náhuatl como lengua, sino lo que el mismo Reyes nos puede decir de él.

Continúa contándonos sobre la vida social y religiosa. El Templo Mayor y el mercado, con su enorme diversidad de objetos para hacer el trueque: metales, animales, yerbas, telas, ropa, vasijas, etcétera. La gente que allí comercia y que parece que se funde con lo que vende:

⁹ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*, p. 18.

Entre las vasijas morenas se pierden los senos de la vendedora. Sus brazos corren por entre el barro como en su elemento nativo: forman asas a los jarrones y culebrean por los cuellos rojizos. Hay en la cintura de las tinajas, unos vivos de negro y oro que recuerda el collar ceñido a su garganta. Las anchas ollas parecen haberse sentado, como la india, con las rodillas pegadas y los pies paralelos. El agua, rezumando, gorgoritea en los búcaros olorosos.¹⁰

En esta comparación, Reyes nos da una idea exacta de la gente que habitaba el Valle de México: su color, sus vestimentas, se pueden sentir hasta los olores que emanaban de ese mercado. ¿Qué mejor instrumento poético que la comparación para darnos una imagen bastante concreta y acabada de la gente que estuvo antes que nosotros?

Más adelante, describe las costumbres del emperador Moctezuma con toda su majestuosidad, con toda su riqueza y lo retrata como a un dios:

El emperador aparece, en las viejas crónicas, cual un fabuloso Midas cuyo trono reluciera tanto como el sol. Si hay poesía en América —ha podido decir el poeta—, ella está en el gran Moctezuma de la silla de oro. Su reino de oro, su palacio de oro, sus ropajes de oro, su carne de oro. Él mismo, ¿no ha de levantar sus vestiduras para convencer a Cortés de que no es de oro? Sus dominios se extienden hasta términos desconocidos; a todo correr, parten a los cuatro vientos sus mensajeros, para hacer ejecutar sus órdenes.¹¹

La tercera parte es la artística, habla de la flor, específicamente, como una manifestación muy importante de la naturaleza en la vida indígena. La flor, como parte del paisaje y como parte, también, de la poesía. Es la gran representación poética del todo y de la nada. Es la bienvenida al mundo o a un lugar.

¹⁰ Alfonso Reyes, *ibid.*, p. 22.

¹¹ Alfonso Reyes, *ibid.*, pp. 23-24.

Pero también es la representación del final, el final que se marchita y se convierte en nada: “Yo soy miserable, miserable como la última flor”.¹²

Finalmente, en la cuarta parte, nos habla de la evocación, esta emoción histórica ante los hechos que nos han formado como país (aunque a veces los sintamos lejanos), es la que nos da la tradición, no la neguemos porque es nuestra. La belleza es la que nos hace gozar y disfrutar de una flor, de un poema o de una leyenda.

Por último, me gustaría llamar la atención sobre dos detalles de esta obra que tienen que ver con una visión profética que, de alguna manera, poseen los poetas (profeta-poeta, ¿no tienen las mismas letras?). Cuando Alfonso Reyes habla de la desecación del lago donde estaba Tenochtitlan, dice lo siguiente:

Semejante al espíritu de sus desastres, el agua vengativa espiaba de cerca a la ciudad; turbaba los sueños de aquel pueblo gracioso y cruel, barriendo sus piedras florecidas; acechaba, con ojo azul, sus torres valientes. Cuando los creadores del desierto acaban su obra, irrumpe el espanto social.¹³

Yo me pregunto, ¿acaso el agua no se está cobrando lo que le hicimos por siglos recordándonos nuestra pequeñez y reclamando lo que por justo derecho le pertenece? Ella reconoce perfectamente sus cauces, no pierde la memoria de sus terrenos y éstos también la reconocen a ella, pues se le ofrecen abiertos, vacíos, ansiosos de sentirla de nuevo. Sin embargo, es el propio hombre quien pierde la memoria de su presencia, ¿y cómo no? Lleva años, siglos, tratando de cambiar el camino natural del agua, de sus ríos. ¿Será una venganza de la naturaleza que ahora quiere recobrar lo que es suyo desde tiempos inmemoriales?

¹² Alfonso Reyes, *ibid.*, p. 33.

¹³ Alfonso Reyes, *ibid.*, p. 15.

Ella sola nos hace sentir impotentes ante su fuerza. Y esto mismo fue lo que previó Alfonso Reyes, no obstante, ¿cuántos han visto y leído así este poema?

El segundo detalle es acerca de una descripción que hace sobre el Templo Mayor:

Dentro del templo pudiera haber una villa de quinientos vecinos. En el muro que lo circunda, se ven unas moles en figura de culebras asidas, que serán más tarde pedestales para las columnas de la catedral.¹⁴

No sé hasta qué punto conocía Alfonso Reyes la ubicación y distribución de este templo en el subsuelo del Centro Histórico de la Ciudad. Lo que sí es cierto es que no lo vio como nosotros, no tuvo la visión de conjunto. ¿Qué tanto sabía que la Catedral estaba encima de éste y hasta dónde del mismo? Es difícil detallar tanto, pero si no lo sabía con exactitud, de todos modos, tenía una idea bastante clara de las cosas.

Visión de Anáhuac, cumple con los planteamientos del poema en prosa: tiene musicalidad y cadencia que lo hacen partícipe de las características del poema, utiliza metáforas y comparaciones. Es breve y su prosa, fácil de leer, sin la preocupación de la versificación y la rima, nos da una idea exacta de lo que quiere: describirnos la ciudad del Anáhuac.

c) *El sentimiento evocador en Visión de Anáhuac*

“Nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido”, reza un refrán popular, que como todos los dichos, enuncia una gran verdad. ¿Cuándo es que todos queremos a nuestra patria, nuestro idioma y nos sentimos orgullosos de ser mexicanos? Cuando estamos lejos de ella, cuando la nostalgia que da el estar fuera del

¹⁴ Alfonso Reyes, *ibid.*, p. 20.

terruño querido, en otro país, y desde allí rememorar la tierra propia, tan lejos físicamente y tan cerca en la memoria, en la imaginación, nos la hace más grata. Recordar sus olores, sus paisajes, la gente, todo lo que está llena de ella y que se añora con enorme fuerza cuando se está lejos, allende el mar, al otro lado del mundo, un mundo que, aunque hable el mismo idioma (España), no deja de ser ajeno. Quizás haya días en los que uno se levanta y desea oler la fritanga tan mexicana al salir a la calle, encontrarse con la gente, su gente, morena, de cabello negro, lacio; tropezarse con ella en cada esquina, sentir en su mirada, que se nos mete por los ojos un poco de nuestra historia mestiza [...] Y todo esto es lo que no se puede tener en la lejanía, en otro país.

En una carta que le manda Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes el 20 de octubre de 1913, cuando estaba en París, le dice, entre otras cosas, lo siguiente:

No he querido escribirte antes, porque he creído que lo mejor para ti era olvidarte de México y llenarte de Europa. Desgraciadamente tus tarjetas demuestran lo contrario. Lo siento. No debemos hacerte falta por allá: acostúmbrate a preferir aquello, aun con los inconvenientes de la soledad (que yo conozco). Sobre todo, acostúmbrate a no necesitar oír el idioma castellano...¹⁵

¿Realmente puede lograrse eso, acostumbrarse a no necesitar de amigos ni familiares en la lejanía y, sobre todo, a no escuchar el idioma propio? Sería tanto como negarse a sí mismo, como negar el propio origen y Alfonso Reyes sabía perfectamente de dónde venía.

¹⁵ Alicia Reyes, *op. cit.*, p. 58.

Lejos de México, lo más probable es que extrañara más que nunca a su país, como suele suceder, y, seguramente, el contraste del color de su piel, de su cultura, haya influido de manera decisiva en su añoranza.

¿Por qué reconstruir el Anáhuac, la ciudad prehispánica y no la virreinal, que era la que él conocía? Quizá su proyecto, mencionado líneas arriba, de hacer una obra buscando el alma nacional, haya sido el gran impulsor de empezar con un poema realzando lo prehispánico como inicio de nuestra raza. Sin embargo, yo me atrevería a aventurar que cuando uno está solo y lejos del país de origen, el recuerdo cobra una fuerza enorme, se hace más vívido y la génesis de nuestra cultura se nos revierte con renovada energía.

Alfonso Reyes lo explica así:

[...] el recuerdo de las cosas lejanas, el sentirme olvidado por mi país y la nostalgia de mi alta meseta me llevaron a escribir *Visión de Anáhuac* (1915).¹⁶

Son pocas líneas, cierto es, pero en ellas explica todo su sentir y, por supuesto, después nos lo transmite en su extenso poema, sobre todo, en la última parte en donde hace una evocación más intensa sobre el paisaje y la belleza que nos une a todos como nación.

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese [...] nos une con la raza de ayer [...] la emoción histórica [que] es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz.¹⁷

¹⁶ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, p. 178.

¹⁷ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*, p. 34

Visión de Anáhuac es un extenso poema en prosa en donde Alfonso Reyes nos deja imaginar y (¿por qué no?) ver una ciudad que no conocemos. Nos lleva de la mano al Anáhuac, nos da una visión completa de todo lo que hay allí, nos provoca emociones al revivir un mundo lleno de imágenes, olores, sabores, poesía, aunado a la añoranza de lo perdido, de lo que nunca se podrá recuperar pero que, de todos modos, podemos tenerlo si aceptamos el boleto de viaje que nos ofrece Alfonso Reyes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Carlos, *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, trad. Enrique Díez-Canedo y Manuel Granell, 3a. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 150 pp. (Colección Austral, 885).
- CAMPO, Ángel de, *Pueblo y canto*, prólogo y selección de Mauricio Magdaleno, 2a. edición, México, UNAM, 1973, 203 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 9).
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Cuentos, crónicas y ensayos*, prólogo y selección de Alfredo Maillefert, 3a. edición, México, UNAM, 1992, 157 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 20).
- HELGUERA, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, estudio preliminar, selección y notas, 1a. reimpression, México, FCE, 1999, 461 pp. (Letras Mexicanas).
- LÓPEZ AGUILAR, Enrique, "La poesía mexicana y la búsqueda de una identidad nacional (1521-1835)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 2, Antonio Marquet (coord.), México, UAM, 1993, pp. 9-40.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 4a. reimpression, México, FCE, 1973, 300 pp. (Sección de Lengua y Estudios Literarios).

- REYES, Alfonso, *La Visión de Anáhuac*, 1a. reimpresión, México, FCE, 1976, pp. 9-34. (Letras Mexicanas. Obras Completas de Alfonso Reyes, t. II).
- , *Historia documental de mis libros*, México, FCE, 1990, pp. 147-352. (Letras Mexicanas. Obras Completas de Alfonso Reyes, t. XXIV).
- , *Simpatías y diferencias*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1945, 345 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 23, tomo II).
- REYES, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, 4a. edición, México, FCE, 2000, 306 pp. (Vida y pensamiento de México).
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*, México, UAM, 1998, 178 pp. (Colección Ensayos, 7).

GILBERTO OWEN

Y SU *SINDBAD EL VARADO*

EVELIN ACOSTA CRUZ*

INTRODUCCIÓN

Uno de los poemas más reconocidos e importantes de Gilberto Owen es *Sindbad el Varado*, el cual antes de constituirse como la *Bitácora de febrero*, tenía sólo 20 poemas sueltos que publicó la *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, cuyo título era *Varado Sindbad*. Es hasta que completa los veintiocho poemas cuando pone nombre a su gran obra titulándola *Sindbad el Varado, Bitácora de febrero*.

El presente trabajo busca acercarse a Gilberto Owen, específicamente a su poema *Sindbad el Varado*. Para abordarlo he considerado necesario retomar parte de la correspondencia que mantuvo con sus amigos (Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Clementina Otero, Elías Nandino, Celestino Gorostiza...), pues a partir de ella considero que el acercamiento personal es favorable para entender en lo posible la esencia de este poeta. Además, retomaré de manera breve los elementos literarios que tienen

* Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX. UAM-A.

una cercanía indiscutible con este poema: *Las mil y una noches* con su personaje Simbad el Marino, *La Odisea* con su personaje Ulises, y *Ulises* (de James Joyce) con su personaje de Leopold Bloom. Estos elementos permitirán entender en su conjunto los motivos que tuvo Owen para escribir su *Bitácora de febrero, Sindbad el Varado*.

En cuatro capítulos se dará este tratamiento, abordando el panorama cultural en el que se desarrolló Owen, el análisis de la correspondencia intercambiada durante su estancia en el extranjero y la confrontación de elementos básicos de los personajes antes mencionados y de *Sindbad el Varado*.

EL PANORAMA CULTURAL DE GILBERTO OWEN

Durante el siglo XX Europa sufría los estragos de una crisis social, que se vio reflejada en el cuestionamiento de los ideales, de las políticas, de las filosofías, que hasta ese momento permeaban el contexto social; motivo que requirió de distintos y nuevos planteamientos que propusieran teorías para equilibrar la crisis de ese momento.¹

La filosofía recibió una respuesta a la necesidad de entender lo que sucedía y dar una solución en este ámbito. Primeramente, Edmund Husserl desecha la idea de que los objetos exteriores son completamente ajenos a nosotros. Y plantea que, considerando aquello que tenemos registrado en nuestra mente, todas las realidades deben tratarse sólo como “fenómenos”. Así surge el sistema filosófico conocido como fenomenología. Es precisamente por medio de esta corriente filosófica que se le otorga al

¹ Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria* (2001), México, FCE, p. 73.

lenguaje el valor de útil en el momento en que lo usamos para *fijar significados*,² los cuales se forman independientes del lenguaje. Esta postura más tarde será cuestionada; sin embargo, lo importante es que el lenguaje comienza a tomar fuerza y trascendencia.

Una vez que Husserl plantea la adopción de este mundo que nos rodea y lo lleva al nivel intelectual, Martin Heidegger lleva la reflexión a otro campo al plantear cuestionamientos sobre las sensaciones de vivir y las relaciones que tenemos con los objetos que nos rodean. Así, establece que la realidad se debe asumir en la relación intrínseca del sujeto-objeto. Para el alemán Heidegger, esta correspondencia permite ver que la existencia es un diálogo con el mundo; y precisamente será a través del lenguaje lo que permita una mejor apreciación de éste. Establece también que el lenguaje es el medio mediante el cual los seres humanos expresamos nuestras ideas y asumimos la “verdad” al permitimos ver la realidad como un descubrimiento que se abre a nuestro mundo.

Las teorías que van surgiendo en el siglo XX, como establece Terry Eagleton, provocan una “revolución lingüística” que plantea que la teoría literaria consiste en reconocer que el significado no es algo *expresado* en el lenguaje, sino algo verdaderamente *producido* por el lenguaje.³ La propuesta de Heidegger es asumida como una “hermenéutica⁴ del ser”. Esta evolución de la teoría propicia un cambio importante en la percepción de la literatura.

Bajo esta misma línea, la hermenéutica en Alemania propone una “*teoría de la recepción*”, es decir, la importancia radicar

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 80

⁴ Hermenéutica significa ciencia o arte de la interpretación.

en el lector, en el papel que realice éste a partir de las conclusiones y sensaciones que obtenga de la obra literaria.

Como se ve, la evolución de la teoría literaria se modifica, ya que primeramente quien era importante para la teoría era el autor, posteriormente a la obra y más tarde al lector. La evolución y las modificaciones que ha sufrido la hermenéutica permiten tener un nivel de flexibilidad que favorece el acercamiento, estudio y obtención de inferencias sobre una obra literaria.

Por tal motivo, considero que la hermenéutica me da los medios y sustentos teóricos para abordar a un autor y una obra como Gilberto Owen y su *Sindbad el Varado*.

Y es precisamente en el inicio del siglo XX que, tanto en Europa como en México, bajo la influencia de diversos autores, se comienza a dar un cambio paulatino en el marco global de la literatura y de cómo hacerla. En México será fundamental la integración de los miembros del Ateneo de la Juventud.

El Ateneo de la Juventud se puede considerar como la antecámara de los *Contemporáneos*. Sus integrantes buscaban en la educación la salvación para los pueblos, para su México ignorante de las letras, de los clásicos; para la evolución social. El grupo de ateneístas que prevalecía en ese momento —Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Caso y Jesús T. Acevedo—, se integraron en ese tiempo a la educación dando clases en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional, en el año de 1913; sin embargo, la situación de incertidumbre que vivía el país no favoreció en mucho al proyecto de fomentar y difundir la educación y la cultura.

Cabe recordar que México estaba pasando por una transición política, económica, social y cultural. La revolución trajo consigo cambios y modificaciones constantes en la vida de los mexicanos. El proyecto ateneísta se vio afectado y no logró sus objetivos; sin embargo, personajes dedicados a la literatura como

Alberto Vázquez del Mercado, Antonio Castro Leal y Manuel Toussaint pretendieron dar continuidad al proyecto ateneísta y formaron la Sociedad Hispánica de México, la cual perseguía el trabajo de creación y difusión de la cultura. Los miembros de esta asociación incursionaron también como maestros de literatura en la Nacional Preparatoria. Una vez en la preparatoria fue inevitable a José Gorostiza y a Enrique González Rojo ser alumnos de ellos. Aunque por un breve periodo como profesores influyeron en la primera generación de *Los Contemporáneos*. Por su parte, Torres Bodet y Ortiz de Montellano trabajaron con Enrique Fernández Granados.

Sin embargo, nuevamente los desequilibrios de los cambios políticos afectaron este proyecto cultural, el cual concluyó en breve tiempo. Después surgió el grupo de los Siete Sabios y la Sociedad de Conferencias y Conciertos, ambos con el mismo interés: ser, hacer y difundir literatura, música... cultura, “entre los estudiantes de la Universidad de México”.⁵

Con Vasconcelos al frente de la Secretaría de Instrucción Pública, la promoción y el fomento a la educación y la cultura se inicia en *todo* el territorio nacional. Uno de sus objetivos era mostrar la magnificencia de los clásicos. A pesar de sus buenas intenciones, Vasconcelos no logró culminar su objetivo de alfabetizar al pueblo de México.

Sin embargo, en ese momento “el ambiente que prevalecía en la Escuela Nacional Preparatoria era de: concursos filosóficos, sonatas de Beethoven, cruzadas eruditas, todo dentro del espíritu *helenista* y del mensaje de *renovación espiritual del Ateneo*. Fue precisamente en ese momento cuando el primer

⁵ Sheridan, Guillermo (1985). *Los contemporáneos ayer*. México, Fondo de Cultura Mexicana, p. 50.

grupo de *Contemporáneos* estaba por salir de la preparatoria y entraba Salvador Novo”.⁶

Cabe mencionar que al grupo de *Contemporáneos* se le clasifica en dos subgrupos: “un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, primero, y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen”. Entre miembros de los dos subgrupos existe una relación que se aprecia primeramente entre Torres Bodet y Villaurrutia, y después con Gorostiza y Cuesta; sin embargo, llegará el momento en que cada grupo y cada miembro tome a la literatura desde su propia visión.

Es en la preparatoria donde los miembros de *Contemporáneos* se encuentran; como compañeros de clase o en una actividad extraescolar comienzan a darse cuenta de la relación poco común que surge entre ellos. Su adicción a la lectura provoca que busquen y encuentren en los libros, muchas de las respuestas a las preguntas que se planteaban.

Sus reuniones se dan en torno a las lecturas similares que se complementan en el intercambio de sus propias filosofías e ideales, por medio de Bergson, Balzac, Gide, Cocteau, Joyce... Encuentran en la literatura y en sus creaciones literarias el deseo de partir hacia la aventura, hacia el viaje interior; como plantearían más tarde con sus producciones literarias Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta, entre otros.

Los Contemporáneos se asumen como un grupo que persigue el rigor literario, la modernidad como un instrumento necesario de su trabajo, la sofisticación y la libertad individual que permiten afianzar la personalidad indiscutible de cada uno de los miembros.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

Este “grupo sin grupo”,⁷ como lo denominaría más tarde Villaurrutia, deseaba trascender con su temperamento y sus reflexiones, más allá de simples manifestaciones nacionalistas. Ellos se distinguen de sus antecesores por tomar elementos más universales y menos nacionalistas: el lenguaje, las relaciones tiempo-objeto, la crítica, el análisis psicológico, la mezcla con otros ámbitos del arte como la pintura, la música..., por supuesto sin dejar de lado la naturaleza, y hacen de los objetos simples elementos importantes en sus obras.

Cada uno de los distintos viajes que los lleva a sus diversos destinos unirá y marcará a varios de ellos; y en el caso de Owen éste será un sello que presentará por toda su vida, por lo menos así lo hace ver en su *Sindbad el Varado*. Para obtener un poco de intimidad con este poema creo necesario retomar elementos íntimos de Gilberto Owen. Sus cartas son precisamente el medio para llegar a él.

LOS ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN LA CORRESPONDENCIA PERSONAL DE OWEN

Owen inició sus viajes seguramente con un libro en la mano; desde muy joven ingresó en el mundo de las líneas y sus letras, donde navegó toda su vida. Su poesía y prosa me han permitido recrear no sólo al artista de las palabras que representa para mí Owen; también en las cartas que envió a sus amigos he podido encontrar elementos indispensables que me acercan a él íntimamente.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

En la privacidad de su correspondencia personal existen frases que contienen significados que guían en el viaje terrenal de cada día de este buscador de agua (de experiencias) que sacie su sed de vivir (aquí y allá).

Entre estas cartas que Owen escribe retomo tres aspectos: el primero, datos biográficos; el segundo, el amor y las mujeres; y el tercero, el viaje.

Owen comienza a hablar de su biografía cuando le escribe a Elías Nandino lo siguiente:

“Pues era domingo, era día cuatro o al revés. Porque en mis versos todos los día cuatro son domingo, uno que aprovechan los ówenes, hasta los que se llaman Procopio para nacer”.⁸

Este dato podría hacernos creer que Owen nace un día 4 en domingo; sin embargo, Alí Chumacero investigó que el día cuatro de febrero de 1904, cuando nació, fue un miércoles.⁹

En las siguientes líneas, Owen hace mención de lo que en cierto momento fue parte de su formación académica, y que más tarde influirá de alguna manera intelectualmente:

(A Rafael Heliodoro Valle). Supongo que debo mi fe al triste hecho de haber estudiado en el Instituto Ignacio Ramírez, de Toluca. La escuela de los escépticos nos venía tan guanga como una escuela dominical... conocíamos de cerca a artistas tan ilustres como Alfonso Camín y Fany Anitúa.¹⁰

También en estas palabras, se ve parte de la influencia que toma Owen para ampliar su contexto intelectual:

⁸ Owen, Gilberto (1979). *Obras Completas de Gilberto Owen*, 2a. edición, México, FCE, p. 291.

⁹ Quirarte, Vicente (1990). *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, UNAM, p. 187.

¹⁰ Owen, Gilberto. *Op. cit.*, p. 287.

(A *El Universal*) Gilberto Owen le saluda a usted... para agradecerle la reproducción que hace..., de sus poemas en prosa... poniendo a sus órdenes, también, una pequeña biblioteca en la que encontrará algo de Proust y de Joyce.¹¹

(A Xavier Villaurrutia) ...En la otra pared izquierda, de mi lecho a la calle están... Un librero (mis libros: *Obras completas* de Joseph Conrad; *Obras Completas* de Poe; *Tratado de teneduría de Libro*).¹²

Pero los datos biográficos van más allá de esto; también se puede apreciar la personalidad de Owen, y en varias líneas de estas cartas se muestra un poeta solitario y sensible, con pocos amigos, que busca compañía.

(A Celestino Gorostiza) ... y México me daba, amistad y diálogo. Una carta tuya, con chismes, me haría muy feliz. La imagino para consolarme y no basta. Escribámela.¹³

Querido amigo Alfonso Reyes: Le envío esta carta desierta como ciudad de un millón en la que no conociéramos a nadie... Si alguna vez puede, dígle a Genaro, a quien le he escrito varias veces sin respuesta, que necesitaría, esencialmente, hablar con alguien. No podría resistir otro invierno aquí.¹⁴

(A Elías Nandino)... Tu libro me ha llenado de una gran alegría... Me he olvidado por completo de tu amistad, que me brilla en el corazón, para leerlo, y tu amistad se me ha metido por la cabeza y por los nervios.¹⁵

Pese a que Owen, en ciertos momentos, buscaba y deseaba compañía, también era una persona selectiva; tal vez la relación que surgió con los Contemporáneos estableció sus parámetros

¹¹ *Ibid.*, p. 256.

¹² *Ibid.*, p. 261.

¹³ *Ibid.*, p. 271.

¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

para considerar a alguien amigo; siempre extrañó a los que dejó en México, como se aprecia en las siguientes líneas:

Querido Xavier: Mi amigo Gustavo Villaroto va a México a serlo tuyo. Se lleva mi voz para decirte cómo te recuerdo, mi abrazo para apretarte fraternal... —Ha sido mi único amigo en Bogotá. Me deja a solas con un montón de gentes que me estiman, pero que no tienen mi amor.¹⁶

Uno de los elementos importantes que el mismo Owen escribe es el hecho de asumirse como poeta, y no como un poeta “común y corriente”, sino como un poeta *per se*, al que sólo le importa lo que escribe y cómo escribe: su poesía:

Muy querido Elías (Nandino): Vivo tranquilo de ánimo, más que nada por ser un poeta desconocido.¹⁷

(A Josefina Procopio): Siempre he sabido leer —y escribir— entre líneas. Son muy pocas las ocasiones en que la pasión me arrastra a lo literal. Pero es todavía más fascinante que leer, sentir entre líneas.¹⁸

Otro elemento biográfico que es importante en Owen, es su *conciencia religiosa*, como él mismo lo define:

(A Elías Nandino)... Creo haber sido la conciencia teológica de *Los Contemporáneos*.¹⁹

(A Elías Nandino)... Tampoco le enviaron mis teólogos al infierno, ni al purgatorio, ni al limbo... El pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma en nuestro nombre.²⁰

¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹⁹ *Ibid.*, p. 290.

²⁰ *Ibid.*, pp. 289-290.

Ya he retomado varias herramientas que permiten ampliar la personalidad de este gran poeta; pero ahora retomaré las palabras de Owen hablando del amor y de las mujeres.

La amistad de Owen con los Contemporáneos propició que iniciaran un proyecto teatral; en este grupo de teatro que presidían Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Antonieta Rivas Mercado y Gilberto Owen, poco a poco se fueron integrando amigos y amantes de la escena, entre éstos, Clementina Otero, de quien se enamoró mientras representaban *El peregrino*, de Vil-drac; a partir de ese momento, su amor a Clementina Otero comenzó y diversas cartas que hablarían de sus sentimientos hacia ella. Cabe mencionar que ella nunca le correspondió como él hubiera deseado:

Ya sé (y lo sospechaba de antemano) que el tratar de conocerla me separó de usted inefablemente. Cada movimiento mío para explicármela, me aleja más y más de usted porque yo trato de ganar hacia dentro en profundidad lo que siento imposible abarcar en extensión. Y me alejo de usted al adentrarme en su vida.²¹

Clementina despertó en él los sentimientos que el amor no correspondido causa, mostrándose un Owen desesperado y quizá hasta frustrado por no tener lo que tanto anhela, como se ve en las siguientes cartas:

La odio y no me importa que a usted no le importe. Mi odio es gratuito y absoluto; y es de cien días por cada segundo de noche... Y este odio me salva y me llena y me basta y sólo sería mayor mi alegría si la supiera a usted más miserable que yo mismo.²²

²¹ Owen, Gilberto (1982). *Cartas a Clementina Otero*, 2a. edición, México, UAM, p. 39.

²² *Ibid.*, p. 38.

Me encantaría que fuera usted más tonta que yo, o mejor, (sin hipocresía) menos inteligente que yo. No por llevarle alguna ventaja prefiero que sea el amor, que sólo aparentemente es desventaja.²³

En verdad es demasiado evidente ver a un joven poeta que está dispuesto a mostrar su amor, aun a pesar del posible temor a mostrarse vulnerable y ser ridiculizado; pero todo lo justifica el simple hecho de sentir amor:

No me sospechaba esta riqueza de amarla como la amo Dionisia,²⁴ y me ha amanecido una felicidad desolada, sin nadie más que mi alma haciéndose más y más grande, inmensa de avaricia, para amarla con mi más doloroso desinterés, en amor puro, gratuito, poesía pura y vida pura nomás.²⁵

Aun cuando Owen se fue a vivir fuera de México, no dejó de escribirle:

La recuerdo constantemente. ¿No me ha olvidado por su parte? Tengo que estar aquí en Laredo hasta mañana... La quiero mucho ¿cuándo voy a casarme con usted?, le voy a ser fiel un año. Al año me enamoraré de la muerte y me pegaré un balazo.²⁶

Clementina: Me estoy muriendo de calor y de no verla... Dentro de tres días estaré en New York y le escribiré muy largo... Es necesario que me quiera usted mucho y que me conteste mucho y que me recuerde mucho. Muy suyo.²⁷

Aunque es cierto que Owen estuvo enamorado de Clementina Otero, sería una mentira asegurar que fue la única mujer en su vida. De hecho se casó en 1935, en Bogotá, con Celia Salazar

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ Personaje que representó en una obra del grupo del Teatro de Ulises.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

Roldán. Pese a que se separaron tuvo dos hijos con ella; y durante los últimos años de su vida estuvo cerca de Josefina Procopio. Esto se puede constatar con sus propias palabras en las siguientes cartas:

(A Xavier Villaurrutia)... No estoy enamorado. Es una sueca. La he tenido virgen, que es una experiencia mística recomendable.²⁸

Después del amor desesperado que desató la pasión por Clementina Otero, llegó la serenidad. Las cartas dirigidas a Josefina Procopio así lo hacen notar:

(A Josefina Procopio)... a visitar contigo a algunas personas y a soñar un poco en algunos sitios.²⁹

(A Josefina)... Pero yo no tengo ninguna Heloísa para decirle que la adoro, como substitutivo de decirselo a la Virgen. Y en esta oficina sigo sin nadie.³⁰

(A Elías Nandino)... Fina (Josefina)... me ha convencido de que lo que debo hacer es quitarme el dolor con unos versos.³¹

En su *Novela como nube*, Owen escribe sobre las mujeres lo siguiente:

Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura.

Y al hacer referencia sobre el viaje (de *Sindbad el Varado*), sus cartas muestran los comentarios sobre esta idea:

²⁸ *Idem, Obras de Gilberto Owen*, p. 260.

²⁹ *Ibid.*, p. 285.

³⁰ *Ibid.*, p. 286.

³¹ *Ibid.*, p. 291.

Querido Xavier: La prisa es lo que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar. Nada está lo suficiente lejos, si no es un deseo horizontal.³²

..Xavier, te espero, espérame en Londres, en cualquier parte que no sea la Casa. ¿Cuándo, cuándo la huida, hermano?³³

(A Alfonso Reyes)... La *Odisea* es un libro de problemas, es decir, de aventuras.³⁴

Pero lo que más me importa es el interés que comienza a mostrar sobre Simbad, lo escribe en una carta dirigida a Alfonso Reyes:

La vida de Simbad, que empecé a escribir, danza también, hace tres años, se me ha complicado en marcha ahora que la he reanudado; en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza.³⁵

El viaje representa para Owen una línea, no sólo de expresión, sino una forma de vida que hace más placentera ésta. Los personajes de Simbad y de Ulises fueron los que realizaron este viaje en su mundo; Owen deseaba iniciar el suyo, uno muy particular que estaría influido por estos personajes y por los monólogos interiores de Proust; y será precisamente en el siguiente capítulo donde hablaré sobre los viajes literarios de estos marinos.

³² *Ibid.*, p. 259.

³³ *Ibid.*, p. 263.

³⁴ *Ibid.*, p. 274.

³⁵ *Ibid.*, p. 278.

UN VIAJE POR LOS MARES DE ULISES, JOYCE Y SIMBAD EL MARINO

Sindbad el Varado es un poema que comenzó a ser vivido desde que Owen empezó su viaje personal, intelectual, pasional, íntimo y reflexivo; los 28 días que componen esta bitácora muestran sus viajes, sus travesías, sus naufragios y sus arribos. Pero este navegante de las letras y la poesía no fue el primero en iniciar la aventura; él sabía que otros marinos, con más antigüedad que él, se dieron a esta tarea e iniciaron tiempo atrás su travesía.

Los personajes de Simbad el Marino, perteneciente a los cuentos de *Las mil y una noches*; Ulises, personaje de *La Odissea* (de Homero); y Leopold Bloom, personaje principal de *Ulises* (de James Joyce), todos ellos sumergidos en el vaivén de las letras, emprendieron en épocas distintas y con móviles diferentes su trayecto; estos viajes influyeron en *Sindbad el Varado*, y es precisamente de ello de lo que hablaré a continuación.

Los cuentos de *Las mil y una noches* surgen en Asia. La historia cuenta que mientras:

Los reyes orientales, siempre llenos de preocupaciones de índole política o doméstica, se entregan a esa hora (la noche) también a la expansión... Esos reyes padecen de insomnio y, para entretener sus veladas y predisponerse al sueño, apelan al benigno hipnótico del cuento o historia, que distrae su mente de lo actual, y los traslada a regiones de ensueño y los prepara para el reposo.³⁶

Con la intención de salvar su vida frente al rey Schahriar, la voz de Schaharasad comienza a relatar y dar vida a las historias contenidas en *Las mil y una noches*.

³⁶ (1983). *Libro de Las mil y una noches*. México, ediciones Aguilar, traducción de R. Casinos Assens, t. I, p. 16.

Una de estas historias es precisamente la de Simbad el Marino.

Simbad, como buen árabe dispuesto a viajar con la intención de encontrar algo mejor a lo que en ese momento le brindaba su alrededor, realiza cada uno de sus siete viajes. En todos ellos encontrará peligros y pruebas por superar, que más allá de enfrentarlo físicamente con situaciones, seres y animales peligrosos, se enfrenta a sus miedos, a él.

Estos viajes los realiza Simbad por las siguientes razones: la primera por contar con el espíritu del árabe que está deseoso de viajar, de descubrir, de la aventura; la segunda por no ser parte del conformismo que da la cotidianidad y buscar y encontrar riqueza, reconocimiento y amor; finalmente, el mismo Simbad expone su repudio a la vida ociosa, inactiva y perezosa que representaba estar en tierra. Al emprender estos viajes, irremediablemente tendrá que naufragar y sólo en el último de ellos, al darse cuenta de la fortuna acumulada que tiene, de haber encontrado a la mujer deseada y sabiéndose ya un hombre maduro, decide establecerse permanentemente en tierra.

Simbad el Marino es entonces un viajero *per se*, quien a través de cada una de sus hazañas esconde sutilmente un mensaje a los lectores. Este viajero muestra los peligros de salir y enfrentar lo ignorado, pero también las recompensas de haberlo hecho. En la parte final de su vida, ya viejo, se encuentra con el otro Simbad, aquel que no es; ambos poseen el mismo nombre, pero han vivido en el paralelo contrario y ello es precisamente lo que los diferencia a uno del otro y de los demás.

Las enseñanzas que plantean sus historias dentro del cuento van más allá de una simple historia de aventuras. Los significados requieren leerse entre líneas y tomar aquellos de interés. Así lo hizo Owen y se refleja en las siguientes líneas:

[...] La vida de Simbad [...] en el viaje quinto me he encontrado con mi generación, en el episodio del viejo de la selva; le he visto sobre los hombros míos, sobre los de mis compañeros, asfixiándoles; y quiero embriagar a elogios a mis clásicos, y darles luego una buena pedrada en la cabeza.³⁷

Pero Simbad no es el único marino que influye en Owen; existe otro con el nombre de Ulises. Este personaje fue fundamental. Cabe recordar la apreciación que tenían Owen, Novo, Villaurrutia, Gorostiza y Cuesta al respecto:

[...] *Ulises*, el aventurero solitario de la "sed verdadera". Desde que Guide, en 1924, proclamaba que Ulises y Simbad son el mismo (lo perciben de la siguiente forma): Cuán lejos estamos de Grecia. Aquí mismo, cuando gracias a la *Odisea*, podríamos acercarnos tanto. Pero Simbad, *nauta* como Ulises, no tiene una Itaca que lo espere, ni una mujer, ni un hijo o un perro. Tampoco los sentimientos lo inquietan. No es el más libre, ni el más distanciado, ni el más al garete. Ni siquiera tiene, parece ser, otra "figura" de comportamiento que la que sus aventuras le configuran. Ambos carecerían, incluso, de carácter, de no ser por esta pasión única que, precisamente, es la que los precipita hacia la aventura: una inacabable curiosidad. Esta pasión remite no sólo a Simbad, sino a todos los relatos arcaicos.³⁸

De hecho, para Owen:

La *Odisea* es un libro de problemas, es decir, de aventuras. En el problema lo que vale es lo teorematizado, lo probable no probado, que será sorpresa y, por ahí, aventura. Los axiomas son nomás vías de comunicación. Tienen valor mecánico. La aventura, geométrico.³⁹

La *Odisea* es una epopeya griega posterior a la *Iliada*; inicia el relato a lo largo de XXIV cantos donde se narran las vivencias y el regreso al hogar del héroe Ulises.

³⁷ Owen, Gilberto. *Op. cit.*, p. 278.

³⁸ Sheridan, Guillermo. *Op. cit.*, pp. 280-281.

³⁹ Owen, Guillermo. *Op. cit.*, p. 274.

La *Odisea* es esencialmente el poema de Odiseo (o Ulises, según la versión latina de su nombre), un personaje... que ya está en la *Iliada* como uno de los grandes guerreros..., pero cuya figura cobra aquí un rostro más complejo.⁴⁰

Todo comienza cuando, después del fin de la guerra de Troya, los griegos están dispuestos a regresar a su tierra. Ulises y su embarcación se dirigen a Itaca, donde lo espera su familia, pero esto no sucede sencillamente. Son más de diez años los que ocupa este personaje central para llegar a su adorada Itaca y ver de nuevo a su esposa Penélope y a su hijo Telémaco. En un discurso aventurero y fantástico la *Odisea* se compone de tres relatos: “la primitiva *Odisea*, historia de los viajes de Ulises; la *Telemaquia*, historia del hijo que busca a su padre perdido, y el drama de los Pretendientes”.⁴¹

Ulises posee características que no tiene Simbad. En *Simbad el Marino* la voz narradora es una mujer, mientras que en la *Odisea* es el propio Ulises y los demás protagonistas quienes relatan su historia; también a diferencia de *Simbad*, quien intencionalmente busca la aventura, *Ulises* no. Éste se ve obligado a enfrentarla en el momento en que su embarcación se desvía y se convierte en prisionero de la ninfa Calipso. Otra divergencia entre estos navegantes es cuando *Simbad* regresa a su hogar para partir nuevamente (claro, hasta que decide que fue suficiente), mientras *Ulises* en un solo viaje resuelve toda clase de disparidades, y una vez en su hogar no vuelve a partir. Evidentemente existen diferencias entre estos relatos, así como similitudes; por ejemplo, ambos enfrentan a un gigante de un solo ojo, ceden al encanto de las mujeres y sufren la pérdida de sus compañeros navegantes. Los dos coinciden en el manejo de la astucia, de la prudencia; hacen caso a su desconfianza

⁴⁰ Homero; Pabón, José Manuel (traducción); García Gual, Carlos (introducción). *Odisea*. España, Editorial Gredos, 2000, p. 10.

⁴¹ Homero; Segalá y Estalella, Luis (traducción); Henríquez Ureña, Pedro (introducción). *Odisea*. México, Editorial Losada-Océano, 1999, p. 10.

y ambos tienen la suerte de su parte; finalmente logran tener y llegar a donde quieren. Para cada uno existe una *Itaca* (su objetivo) muy parecida, ya que está integrada por bienes materiales y económicos; una familia, una esposa y el amor; la tranquilidad emocional y física; lograron obtener parte de la sabiduría que da vivir (y no sobrevivir) y concluyen sus vidas satisfactoriamente.

Por su parte, Owen, en su *Sindbad el Varado*, también muestra el interés por la aventura, el enfrentamiento de sí mismo; conoce sus temores y debilidades enfrentándose, aunque su final quizás no fue el deseado, aprendió que la *aventura* comienza en la imaginación, en permitirse sentir y no dejar de navegar, aunque fuese sólo en libros y en su poesía; para su viaje se auxilió del viaje interior que realizó el Ulises de James Joyce.

En el siglo XX la figura de Ulises es retomada por James Joyce en la novela del mismo nombre; el personaje central es Leopold Bloom, quien a través de 674 páginas realizará un viaje completamente interior por la ciudad de Dublín. El navegante mental de Joyce sólo mostrará un día de su vida; con ese preciso tiempo nos permitirá entrar en un mundo psicológico del consciente e inconsciente de nuestros protagonistas.

Obviamente este Ulises nada tiene que ver con el mundo heroico del anterior. La historia gira en torno a un profesor, Stephen Dédalus, quien después de realizar sus actividades cotidianas, y reflexionar sobre éstas, se encontrará más tarde por casualidad con el agente publicitario Leopold Bloom. Éste deja su casa para permitirle a su esposa Molly encontrarse con un amante; así comienza a recorrer las calles de Dublín y su laberinto mental.

Como se puede leer, los tratamientos a estos Ulises nada tienen que ver uno con otro, pero lo importante aquí es la forma estructural en que aborda Joyce su Ulises; con gran destreza

maneja la “palabra interior”;⁴² aunque en ocasiones resulta monótono, no deja de ser una obra que para su época rompe con lo gramaticalmente convencional. Presenta características de su cultura, se mofa de ello, manejando la ironía, las preguntas y las respuestas; y construyendo una especie de escenario mental, entretiene los 18 capítulos que componen su obra. Leer esta novela no es sencillo, son muchas las pinceladas técnicas y literarias que utiliza; de hecho, el mismo Joyce escribe:

Si lo revelara todo inmediatamente, perdería mi inmortalidad. He metido (en Ulises) tantos enigmas y rompecabezas que tendrá atareados a los profesores durante siglos discutiendo sobre lo que quise decir, y ése es el único modo de asegurarse la inmortalidad.⁴³

Sin embargo, Owen sabe abordar estos tratamientos literarios, pues *Sindbad el Varado* también es un poema interior construido con la técnica narrativa que caracterizó a Owen:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clases diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándose con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta.⁴⁴

Joyce y Owen no tienen una Itaca terrenal y palpable como *Ulises* y *Simbad*; su Itaca es interna, es emocional, es reflexiva y sumamente personal; su objetivo, quizá encontrarse ellos mismos en un mundo lleno de navegantes que no van a ningún lado y no por naufragar en el amor.

⁴² Joyce, James. *Ulises*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 674.

⁴⁴ Owen, Gilberto. *Op. cit.*, p. 170.

Owen creó un personaje llamado *Sindbad* que en veintiocho días escribió su bitácora, pero como a Dios y a sus siete días de creación terrenal, le llevó más tiempo que veinticuatro horas por cada uno. Así, cada elemento que Owen trabaja en su poema fue recogido con tiempo y dedicación a lo largo de su vida, por lo menos hasta el momento en que escribió su diario marino.

EL DIARIO DE *SINDBAD EL VARADO*

Con un pie en el estribo de cemento que conduce al caminante por un rumbo incierto, Gilberto Owen comienza a avanzar en la aventura de su vida, retratando mental y emocionalmente cada instante de su navegar; conducido por el viento se deja llevar por las olas de los sentimientos y los plasma en su *Bitácora de febrero*. Owen, el marino varado en un espacio de su intimidad, logra rescatar la aventura y se deja arrastrar por la inspiración para escribir los poemas que lo retratan como uno de los mejores poetas.

Sindbad el Varado es un poema que tiene como columna vertebral el amor —y/o el *desamor*—. En varios de los *días* escritos en esta bitácora, Owen emplea símbolos que hablan de ello y de él; así que veámoslos a continuación con el análisis de los siguientes fragmentos de su bitácora.

El amor (o desamor) en Owen

Con el seudónimo de *Sindbad*, Owen inicia su bitácora hablando de su Naufragio —sentimental—; este *Día primero* contiene los elementos que describen en pinceladas precisas al poeta, al apasionado y verdadero marino de las letras. Cuando escribe:

Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvedile colibrí estático
dentro del halo de su movimiento.

En estas líneas Owen habla para sí mismo, cuando se dice “Esta mañana te sorprende con el rostro tan desnudo que temblamos”; así como Proust, mediante de sus personajes, comienza su monólogo interior; y *el enfrentamiento de Owen con su propio rostro desnudo, desconocido, desenfocado, tras el naufragio producido por la ruptura amorosa. Por eso, el temblor de él y de su otro yo.*⁴⁵

El colibrí⁴⁶ representa: por un lado la libertad de volar, de vivir; en la búsqueda de la flor de su sustento está representado el amante Owen que quiere encontrar su néctar: *el amor*; sin embargo, a pesar de que el colibrí vuela, no avanza; el amor que siente Owen puede trascender pero su flor (su amada) está vacía de néctar, se tendrá que conformar con sólo ser él quien ama:

Aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.

Cuando Owen habla de Emel se refiere a Clementina⁴⁷ y a su amor no correspondido; él mismo lo reconoce al aceptar que su desamor lo agobia, a tal grado que en su mirada se ve reflejado este sentimiento.

⁴⁵ Quirarte, Vicente. *Bitácora de contemporáneo*, op. cit., p. 66.

⁴⁶ Los *colibríes* son las aves más pequeñas. Vuelan con gran rapidez y su característica es la de volar, pudiendo permanecer inmóviles, suspendidos en el aire.

⁴⁷ Dionisia se llamaba Clementina, pero yo le decía Emel, Rosa, y qué se yo. (Owen, 1979, p. 198.)

El *Día tres* lleva por título: Al Espejo,⁴⁸ donde físicamente Owen se refleja como “un bailarín flaco, modesto y disciplinado”,⁴⁹ e interiormente se muestra como el poeta sensible que arrastra en la memoria a los *fantasmas* que conforman su historia. Finalmente, él es el reflejo de lo que ha vivido:

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.
Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,
yo solo afuera, y sin amor, más prisionero,
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

En la última línea, en el momento de asumirse como un *nuevo triste y nuevo romántico* plantea el hecho de que en más de una ocasión se ha encontrado en este estado emocional y que tanto ha sentido el amor como el desamor.

Pero el amor en Owen no se limita sólo a la mujer, pues el amor es universal y sería imposible profesarlo únicamente a una persona; en las manifestaciones de este sentimiento están la *ráfaga de nombres* que *responden a muchos rostros...* y uno de ellos es precisamente el de su padre...

Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía
o que borró una esponja calada de minutos,
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rubio⁵⁰ que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

En el *Día siete* Owen escribe las siguientes líneas:

⁴⁸ Símbolo que aparece en seis ocasiones en el poema.

⁴⁹ Owen, Gilberto. *Op. cit.*, p. 197.

⁵⁰ En su *Nota autobiográfica*, Owen escribe: “Mi padre era irlandés y gambusino.”

Pero esta noche el capitán, borracho
de ron y de silencios,
me deja la memoria a la deriva,...

Quizá para él una forma de sobrellevar los sinsabores y la soledad era refugiándose en el vino; en ocasiones, algunas personas al ingerir alcohol permiten que ciertos recuerdos se hagan presentes, lo cual tiende a acentuar el dolor.

...y este viento civil entre los árboles
me sabe a mar, me sabe a mar colérico en los mástiles,
a memoria morosa en las heridas,
a norte sur de rosa de los tiempos.

Una llaga es consecuencia de una herida profunda. Owen padeció esta aflicción de diversas formas, que plasmó en los *Días ocho, nueve, diez, once y doce*.

Día ocho,
LLAGADO DE SU MANO

...Luego, te fuiste por mis siete viajes
con una voz distinta en cada puerto
e idéntico quemarte en mi agonía.

...Y la que no me atrevo a recordar,
y la que me repugna recordar,
y la que ya no puedo recordar.

En este día nuevamente retoma Owen a Simbad al referirse a los siete viajes; para Simbad cada uno de ellos representaba una aventura marítima, y probablemente para Owen cada viaje era sinónimo de un naufragio sentimental y/o carnal. Finaliza este poema hablando de ellas, las mujeres que seguramente representaron una compañía tangible o intangible; las que amó y las que olvidó.

Día nueve,
LLAGADO DE SU DESAMOR

Hoy me quito la máscara y me miras vacío
y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido
donde habitan tus retratos,
y arriba ves las cicatrices de sus clavos.

...y el despecho de oírte; "Siempre seré tu amiga",
para decirme así que ya no existo,
que viste tras la máscara y me hallaste vacío.

Las cartas que le escribe a Clementina Otero son reflejo fiel
de amor no correspondido que lamentó Owen. En ellas le escribe:

No sé si esconder su retrato, Clementina, que ya está aquí en mi mesa
demasiado visible (en un marco precioso que fue mi primera compra en
New York, antes aún que los cigarrillos, la noche de lluvia que llegué).⁵¹

Para Owen, la figura de Clementina representó por un largo
tiempo el amor; él sabía, debido al rechazo constante de ésta y
la distancia emocional y kilométrica entre ellos, que tenía pocas
posibilidades de conciliar los sentimientos de ambos; obviamente
le duele no saberla suya, y al carecer de este sentimiento no
existe nada más.

Día diez,
LLAGADO DE SU SONRISA

Ya no va a dolerme el mar,
porque conocí la fuente.

Ya no va a dolerme el viento,
porque conocí la brisa.

⁵¹ Owen. *Cartas...*, *op. cit.*, p. 72.

La herida que dejó el amor y el amante distante serán sosegados por el encuentro furtivo con otros cuerpos de mujeres. El 26 de julio de 1928, Owen le envía una carta a Clementina donde le dice:

¿Por qué no se casa usted conmigo? Yo nunca tendré prisa, y no me importa que no me ame desde ahora. Sería un matrimonio sólo para tenerla cerca de mí y conquistar poco a poco su cariño, que Amor es una casa que yo tendría que hacer ladrillo tras ladrillo.⁵²

Jamás tuvo un contacto tan cercano como el intercambio de correspondencia con ella, y a pesar de todo lo que le provocaba Clementina, Owen se dejó llevar por las emociones instantáneas. A Xavier Villaurrutia le escribe el 28 de junio de 1928:

No estoy enamorado. Es una sueca. Se tira a mí como las mujeres hindúes a la pira en que arde el cuerpo del rey consorte. Y como se levanta antes que yo, nunca estoy seguro de si me habré acostado con una estatua de nieve que se ha derretido.⁵³

El *Día quince* retoma la figura del anciano del mar que se presenta en Simbad:

Su paz redime del Anciano de Mar
y de su erudita tortura.
Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura.
Vicente Quirarte plantea que el alcohol representa “un ancla segura que justifica la navegación inmóvil de este *Sindbad el Varado*”.⁵⁴

El *Día diecinueve* vuelve a retomar el sentimiento que lastima por el desamor, en las siguientes líneas:

⁵² *Ibid.*, p. 75.

⁵³ Owen. *Obras...*, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁴ Quirarte, Vicente. *El azogue y la granada...*, *op. cit.*, p. 206.

Y cuando fui ya sólo uno
creyendo que éramos dos,
porque estabas, sin ser, junto a mi carne.
Tanto sentir en ascuas,
tantos paisajes malhabidos,
tantas inmerecidas lágrimas.

Owen ha visto de frente y ha tocado a las mujeres que lo han mirado, pero ha sido tan fugaz el momento que logra decepcionarse de aquellas emociones.

Y la forma más certera de mitigar todo esto es mediante la escritura de la poesía:

Día veintidós,
TU NOMBRE, POESÍA

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.

Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Owen sabe que una forma de desahogo es la acción de escribir, razón por la cual tenemos este poema biográfico que escribió para sí y para nosotros.

Desafortunadamente fue mucho el tiempo que padeció su agonía amorosa. En una carta que le escribe a Elías Nandino le dice:

Fina, que te ama mejor, aunque no más, que yo, me ha convencido de que lo que debo hacer es quitarme el dolor con unos versos. Voy a hacerlo, pero ya no estaré tranquilo sino cuando me encuentre con Xavier en el cielo.⁵⁵

⁵⁵ Owen. *Obras...* *op. cit.*, p. 291.

Pese a todo, Owen mantiene la esperanza de que en algún momento las cosas van a ser diferentes a su favor; termina así su último poema de la bitácora:

Día veintiocho,
FINAL

... Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.

Owen se encargó de retomar un poco de la universalidad de los sentimientos y del intelecto que es parte de la recompensa de vivir y los plasmó en su poema. No lo concluyó, pues su vida no acabó en la última línea de esta bitácora. Se brindó la oportunidad y la esperanza de navegar nuevamente ante lo incierto deseando encontrar su propia tierra manifiesta en un sentimiento de amor que dejara de causarle la agonía del movimiento tumultuoso de las olas y la frivolidad de los cuerpos; pretendía encontrar una isla que no fuera una ballena y poder habitar en ella, en la mujer y no en su desamor.

CONCLUSIONES

El poema de *Sindbad el Varado* es sólo una justificación para que su propio autor se mostrara sin más máscara que la de un navegante en busca de la aventura implícita que otorga el simple hecho de vivir. Es cierto que la formación intelectual influyó a Gilberto Owen; sin embargo, el toque personal que emplea su autor permite ver una obra poética auténtica. La idea del viaje, de la aventura y de todo lo que conllevó a los navegantes (Ulises

y Simbad) a comenzar su viaje ayudó a reflexionar a Owen sobre el sentido o los sentidos que puede tener la palabra “viaje”. Él no puso un pie en un barco que se hacía en alta mar, él voló sobre Estados Unidos, América Central y del Sur, sobre las emociones y los excesos; su viaje le llevó a una Itaca personal dejándose encontrar y ser él en cualquier parte que integra cada uno de los *Días* de este poema.

Clementina Otero fue en más de una ocasión su inspiración; sus amigos eran sinónimo de unión entre él y su tierra abandonada; de Ulises retoma la inquietud por mantenerse en un viaje permanente lleno de mujeres como Calipso; los obstáculos que le dan esa chispa de interesante a cada uno de los siete viajes de *Simbad el Marino*, y el permitirse dejar escuchar su voz interna en la imaginación de cada uno como lo planteó Joyce en su *Ulises* fueron elementos que definitivamente sirvieron para crear-me un panorama más amplio en cuanto al mundo construido por Owen, y dejarme entender que el amor también tiene una evolución que le permitió a Owen ir modificando su sentir de adolescente al sentir de un hombre adulto.

Finalmente, este trabajo fue constructivo y retribuyó en mi deseo constante la visión permeable del “viaje” que inicia cada vez que me percibo con vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSENS CANSINOS, R. (1991). *Las mil y una noches*, México, ediciones Aguilar, t. I, 1422 pp.
- BARTHES, Roland (2000). *Crítica y verdad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 82 pp.

- CAPISTRÁN, Miguel (1994). *Los contemporáneos por sí mismos*, México, Lecturas Mexicanas, 227 pp.
- EAGLETON, Terry (2001). *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 290 pp.
- GALLAND, A. *Las mil y una noches*, traducción de Renzo Marghero, México, Cuentos Orientales, 413 pp.
- HOMERO, (1999). *La Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, México, Losada-Oceano, 383 pp.
- (2000). *La Odisea*, introducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos, 404 pp.
- OWEN, Gilberto (1979). *Obras completas de Gilberto Owen*, 2a. edición, México, FCE, 318 p.
- (1982). *Cartas a Clementina Otero*, 2a. edición, México, UAM, 112 pp.
- QUIRARTE, Vicente (1990). *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso Amoroso*, México, UNAM, 142 pp.
- (1985). *Perderse para reencontrarse: Bitácora de contemporáneos*, México, UAM, 111 pp.
- JOYCE, James (1999). *Ulises*, México, Editorial Lumen, 690 pp.
- SHERIDAN, Guillermo (1985). *Los contemporáneos ayer*, 2a. reimpresión, México, FCE, 410 pp.

XAVIER VILLARRUTIA: UNA ALITERACIÓN POÉTICA.

FIESTA DE CULTO

RAÚL RENÁN*

Víla, la vi, vi la villa, Villa Urrutia, ruta de la poesía en un personaje frágil, breve como una estatua de letras, palabras edificadas para que digan en juegos serios cuanta poesía quepa en una mente sensible y sensual marcada con una X de excelencia.

Vi a Xavier Villaurrutia en sus poemas que desde mi juventud de poeta entusiasta me animaron a palabrear para bregar rimando. Hoy veo a este poeta emocionante, aquí entre nosotros, objeto de fiesta de culto. Yo, en mi tierra de origen, Mérida, formaba parte de un consorcio de muchachos cultores de versos. Y leíamos y leíamos con toda entrega a quienes convertíamos en nuestros poetas tutelares. Poemas distintivos de Darío, Neruda, García Lorca, Guillén, Cruchaga y Ballagas de la lírica negra; César Vallejo, Sor Juana, López Velarde, Salvador Díaz Mirón, de quienes recibimos una lección de poesía filial serena y perfecta en el envase de un soneto llamado "El muerto" (escrito al cadáver del padre), catorce versos solamente. En otro tenor, nos provocó simpatía vibrante, por lo emotivo e intelectual, el poema "Nocturno" de Xavier Villaurrutia, que considero oportuno leer en este momento a modo de ilustración, para entender

* Hombre de libros. Es poeta, editor, promotor cultural y provocador de vocación. Su obra ha merecido justos reconocimientos, tanto nacionales como internacionales.

por qué y advertir su excitante sensualidad, conciliada por la noche, la sombra, el silencio, el deseo, el sueño y el cuerpo como sede de la experiencia del espíritu:

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto
el sabido sabor
de la saliva.

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

Advertimos a medio poema, la aparición de una curiosidad retórica; un juego “el sabido sabor, de la saliva”. Ese sabor plástico, bucal, lingual que a todos nos es común, esencia natural de nuestra humedad constante, esa materia sutil que le da fluido a las articulaciones del lenguaje en su más esencial función, la de amar, eso nos conmovió, y convirtió en admiradores de su autor Xavier Villaurrutia. El crítico y poeta, Vicente Quirarte, en un ensayo, convoca a quienes deseen aproximarse a Villaurrutia como el autor de algunos de los poemas más inquietantes de su generación, “es preciso leer entre líneas —dice— el poema que abre el libro “Nocturnos”, que apareció por primera vez en 1931 y que habría de ser incorporado posteriormente a “Nostalgia de la muerte”. Se refería Quirarte a “Nocturno” encomiando su sabido sabor de nocturnidad elevada al grado de misterio y de ritual del sueño envuelto en las sombras que nos llenan de “dulzura soñada”.

En Villaurrutia se dio por efecto de su formación, el campo donde la poesía romántica marca su fin y donde a su vez la nueva poesía inició su gran presencia. Rubén Darío se despide, dice en “Pensamiento de otoño”:

Canción de despedida
fingen las fuentes turbias.
Si te place, amor mío,
volvamos a la ruta
que allá en la primavera,
ambos, las manos juntas,

seguimos, embriagados
de amor y de ternura
por los gratos senderos
de sus ramas columbian
olientes avenidas
que las flores perfuman.

Xavier Villaurrutia está en ese andar de “exagerada y monótona métrica”, ese tono en que lo exquisito lucía sus coloquios suaves, dulces de próximo rubor. Escribía:

¡Cómo callaba nuestro afán!
nuestra paz ¡cómo ardía!
Yo tomaba tu mano y no sabía
si esa mano era tuya o era mía.

¡Cómo dejamos ir aquellas horas!...
La luz en tus pupilas se teñía
con un matiz levisimo de aurora
con un claro fulgor de mediodía.

¡Cómo no oprimimos la vida
que así temblando se ofrecía!
Tú mirabas mi sien rendidora...
Yo, leal, tus sonrisas veía...

De Bécquer, el otro poeta, el sevillano, leído y releído por Villaurrutia, “poeta sensitivo”, “apreciado” por poner al hombre frente al misterio, “con la angustia en las manos”, dice Xavier Villaurrutia en entrevista celebrada con José Luis Martínez en 1940, de gran importancia para acendrar el conocimiento de nuestro poeta, la influencia en él del autor de las Rimas, tal vez esté presente en el tono monologal del yo dirigido al “objeto amado”.

La Rima 15 de Bécquer dice:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

Tu sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces.
Como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido,
del lago azul.

Villaurrutia expresa en "Presentimiento":

Como una voz que no oiré jamás
así tú me enamoras.

Ya percibi tu voz,
pero tu boca nunca dejará
salir la voz, la única voz
que no oiré jamás.

Cuando supuse que Darío había leído y comentado en sus memorias y recuerdos a Gustavo Adolfo Bécquer, lo único que lo atestigua está en su crónica "La coronación de Campoamor", donde dice que Bécquer "por tener algo de septentrional ha sido excomulgado alguna vez por ciertos inquisidores de la Academia de la Lengua y de la Tradición Formalista". Hay que recordar que las rimas de este autor, se separan de todo formato en boga en el siglo XIX. Formas libres, las rimas cegadas, los versos irregulares las más veces, ofrecen un antecedente del verso libre sin mayor observación por la crítica. Ya prestigiadas las Rimas de Bécquer (1836-1870), escritas en español, Jules Laforgue (1860-1887), después de publicadas las Rimas por 1871, declara su hastío por las formas y propone "el más musical

verso libre francés”, es decir el verso no rimado, cortado al ritmo y al canto.

Xavier Villaurrutia en México con las influencias de sus poetas tutelares ejerce las formas rimadas muy notables en sus primeros poemas; el cuarteto alejandrino y sonetos de endecasílabos clásicos. Otras formas de combinaciones estróficas diversas donde alternan, rimados perfectamente, versos de 7 con 11 sílabas, de 4 con 7 y con 3; llaman la atención sus cortes libres, nuevos como cuando dice para rimar con *tarde*, este verso “pero sigue el faltar de”; el lenguaje de los románticos juega buen uso en sus poemas: así se lee la campiña serena, la besé en la frente, la besé en la mano, ya que la alegría la nublase la pena, el pasado velo del olvido, soplo ardiente, ansias secretas, tu cariño ansia reverente, tendió la noche su ala desplegada; lo que sea y cuantos giros de dicción incluyan sus poemas, Villaurrutia en esa primera fase de su trabajo de poeta, demuestra al gran artesano, el perfecto hacedor del poema con la rima artística impecable y el verso de factura clásica que revela al verdadero poeta ya definido, con una estética clara y una técnica de canto singular, “restringido su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas” (Chumacero).

Todo poema inicial de la muestra escasa y seleccionada que se conserva de Villaurrutia, denota el empeño de la buena dicción y el conocimiento del modelo que los poetas clásicos dictaron para formalizar el sentido lírico de nuestra lengua.

Los asuntos inmediatos a la sensibilidad del poeta son los objetos de sus poemas, respuestas claras a esas dudas que nos asedian la claridad natural, la tarde, las ansias de amar, las diferencias propias frente a los otros, el misterio de los elementos, los efectos emotivos de la música y los colores, el sentimiento religioso, lo divino, el deseo.

Esos poemas, 32 Primeros Poemas como están señalados en la gran antología de las obras de Xavier Villaurrutia (FCE, 1953),

más los que se pronuncian de manera más formal en *Reflejos*, marca el arranque del poeta curiosamente con una muerte que no un nacimiento como podría suponerse, se trata del poema inicial llamado “En la tarde que muere”, cuyo primer verso enlaza en un mismo giro el amor con la muerte, dualidad inspiradora que acompañará al poeta a lo largo de su vertiente lírica. Leamos cómo dice y desprendamos de sus componentes esos dos que fuerzan su desenlace:

En la tarde que muere con lasciva agonía
entrebriendo su manto para regar las flores
la campiña serena, la amada de un día
rememoró al oído los pasados amores.

Y el crepúsculo rojo que a lo lejos moría
en su último rutilo al hundirse en lo arcano
iluminó mi rostro. Yo sentí que vivía
y la besé en la frente, y la besé en la mano.

Y desde aquella tarde tan muda y tan serena,
nuestra vida tornóse como antaño había sido
sin que aquella alegría la nublase la pena,
descorriendo al pasado el velo del olvido.

Como todo poema es una poética, descubramos aquí cómo se transfigura el poeta en el poema. La tarde muere en éxtasis. La tarde muere emitiendo una expiración resplandeciente para ocultarse en el misterio. Es la emoción del poeta que abraza en una comunión amorosa a la musa. El amor con la poesía lo eleva a la cumbre alterando la sensación del alma elevada a la pureza del principio de la creación, cima de la alegría que no debe nublar la pena. En el poema después del poema, ocurre la calma, el vacío. Así cada vez, la emoción como un resplandor despierta al poema trayéndolo a la formulación del cuerpo poético. Esta poética la señala Villaurrutia indicando que el poema es un

fenómeno que se sumerge en el misterio para su realización formal. El símbolo de la tarde es la maduración del día en un fruto rojo que encanta a todos los sentidos sometiéndolos a la condición espiritual del arte. Se da así “el descubrimiento y expresión total del hombre interior. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad”. Es la tarde muda y serena del poema. “Entonces se iniciaba en el poeta la transición de lo que comúnmente llamamos inspiración poética” (Chumacero).

“Yo soy poeta ante todo y lo seguiré siendo”, declaró Villaurrutia desde el inicio de su andar poema sobre poema. Esa maduración de la angustia que lo lleva al momento “sobre el que no tengo ningún mandato”, dice el poeta, que es cuando se dispone a escribir, a satisfacer, aplacar, contentar a la página en blanco.

Villaurrutia confiesa que la clave de su poesía la descubre en el clima de la noche, el del nocturno. Esta gran verdad la ratifica la crítica de manera que entre los pocos poemas que acendran su calidad, los más son los “Nocturnos” incluidos en *Nostalgia de la muerte*. El autor de estos Nocturnos vivió como quien fue, según el dictado de Andre Gide, su tutelar desde joven, y de quien recibe influencia de estilo y de forma, es poeta y su sentimiento amoroso prefiere a los hombres. Está manifestado abiertamente sin tapujos en su poema por todos preferido “Amor conduss noi ad una morte”, está excelsamente escrito en suficientes décimas, el largo poema “Décimas de nuestro amor”. A propósito de ambos asertos, en su celebrado poema “Nocturno en que habla la muerte” se lee: “...y siento que las letras desiguales / que escriben ahora, / más pequeñas, más trémulas, más débiles / ya no son de mi mano solamente”. El yo poético, el poeta interno es quien dicta el poema, hay otro yo anímico que mira desde dentro al amado circunstante. Dualidad de su poética de las sensaciones, anotada en el prólogo de las Obras.

Pero es otra clave de la poesía de Villaurrutia la que aquí me ocupa, aparte de la descubierta en el clima de la noche, sus juegos de palabras que elevan al poema en una potencia selecta, especial. Esto nos obliga a retomar del “Nocturno” los versos “el sabido sabor / de la saliva”, aliteración que relumbra en el poema mencionado. Jugueteo verbal muy sabido, muy repetido, ejemplar entre los conocedores y entre quienes se inician en la escritura de la poesía o en el conocimiento de la poesía nacional, y en particular la del grupo de los Contemporáneos. Y ¿qué intenta Villaurrutia con sus figuras de dicción, paronomasias, rimas asonantes, sinestesias, dilogías, como los catalogan los tratados de poética y retórica? Y más, ¿qué busca, qué logra hacer con esas formas imaginativas que toma del lenguaje? Que se detenga de gusto el lector en pequeños focos de ideas polisémicas con letras repetidas, con sonidos de variadas vocales. Que se eleve redundante el canto poético. Que mueva a sonrisa y simpatía el momento poético. Que un juego le dé un doblez y cuantos produzca un término en el verso ocurrente. Que una asociación de palabras produzca un efecto de palabra nueva con reacción inesperada. Que una palabra crezca con nuevos signos que descarguen en un significante mayor. Que divierta, que sorprenda, que atenúe, que exalte, que descubra, que acentúe el sentido, que duplique un efecto, que confronte sentidos contrarios, que desdoble el azar sintáctico, que repita el término hasta su término, que desdiga la significación, que duplique la metáfora, que recrudezca el sentido de la palabra.

Es conducente dar una relación de esas figuras geniales que Xavier Villaurrutia puso en acción dentro de sus poemas y algunos textos en prosa. Tal vez en las mil ochentaitantas páginas de su obra reunida hasta hoy, se encuentren otras de estas figuras no menores, sí disueltas en un grado acaso difuso. Las que he recogido son éstas:

...y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
("Nocturno en que nada se oye")

...el sabido sabor de la saliva
("Nocturno")

...cuando la vi cuando la vid cuando la vida
("Nocturno eterno")

...el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
("Nocturno en que nada se oye")

...y el río de la angustia no se para!
Y no sé para qué tendiendo redes.
("Soneto del temor a Dios")

...y contar a su oreja cien veces cien cien veces.
("Nocturno de la estatua")

...Noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
("Nocturno amor")

...Tu voz, hoz de eco
es el rebote de mi voz en el muro
("Poesía")

...¿De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche?
("Nocturno amor")

...¿Quién medirá el espacio
quién me dirá el momento?
("Nocturno muerto")

...Si la veo, silabeo

...Cuando los hombres levantan los hombros y pasan
o cuando dejan caer sus nombres
hasta que la sombra se asombra.
("Nocturno eterno")

...Y una sed que en el agua del espejo
sacia su sed con una sed idéntica.
("Nocturno amor")

...Mar sin viento ni cielo
sin olas desolado.
("Nocturno mar")

...La tierra hecha impalpable silencioso silencio
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.
("Nocturno muerto")

...Me estoy mirando mirarme por mil Argos
por mí largos segundos.
("Poesía")

...es la que avanza enardecida
rosa de rosadas uñas
("Nocturno rosa")

...Y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
("Nocturno rosa")

...No, no es la rosa rosa
sino la rosa increada
("Nocturno rosa")

...La rosa extraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada...
("Nocturno rosa")

Octavio Paz dijo a este respecto que este juego de palabras, será después uno de los rasgos distintivos de la poesía de madurez de Villaurrutia. También los juegos sinestésicos (sinestesia, dice el diccionario, es la sensación de un sentido producido por la sensación de otro sentido) en los que los ecos constituyen geometrías inquietantes.

Alí Chumacero escribe que en Villaurrutia se hace patente la predilección por el engaño del juego —de palabras y de ideas— que llega a confundirse con la inteligencia.

Yo, regreso conmigo, y a ese propósito añadido que Xavier Villaurrutia en sus poemas y algunas de sus prosas, el lector se halaga y encuentra puntos de reflexión en la lectura de versos de aceptable elegancia espiritual donde el alma experimenta vuelos de diferente intensidad. Estas lecturas, hablo en razón de su primer encuentro con este barajear de términos y sentidos, en mi juventud, estas lecturas fueron instantes de agradable simpatía con la inspiración y la inteligencia del autor; recursos de la creatividad poética, en la que la razón interviene, y el poeta se detiene haciendo espirales curiosas con el lenguaje.

El académico César Rodríguez Chicharro comenta en un ensayo (“Disemia y Paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 30, 1964) que “los críticos que han analizado la poesía de Xavier Villaurrutia reprochan a éste (velada en ocasiones; agresiva, a veces) que recurriese con excesiva frecuencia a los juegos de palabras”. Y está de acuerdo con mi pensamiento sobre Villaurrutia y su empleo de estas figuras de dicción que practica no por el sólo hecho de jugar con los vocablos, sino porque jugando —burla burlando— creyó, como lo creyeron a su vez Quevedo, Guevara, Gracián, Góngora..., poder llegar a expresarse, cabal, íntegramente. Desde luego —opina— que su uso puede ir en detrimento de la poesía de quien lo practica. Chicharro extiende su cono-

cimiento sobre este tópico, añadiendo que esta figura retórica fue empleada en lengua latina, muy especialmente por Virgilio, y en el medievo europeo por Sidonio Apolinar y Gautier de Chantillon, entre otros. Pasó después a la lengua vulgar utilizándola escritores como Chretien de Troyes, Rutebeuf, Dante y, posteriormente, en la España de los siglos XVI y XVII, Cervantes, Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, etcétera. De modo que la famosa aliteración de que hablamos ha tenido un ilustre historial que hoy de manera seria, sonriendo, ocupa el magín de un poeta del siglo XX, quien ya había dicho por su parte que “mantienen, atizan o son parte del fuego de su composición”.

José de la Colina, el narrador y columnista óptimo que hace del amor su amor por las letras, apunta en un brillante artículo, como todos los suyos, que “si en la obra poética de Villaurrutia no hay risa y sólo hay esbozo de sonrisa, en cambio sí hay juego, juegos de palabras”; de ellos colecta una serie, anotando algunas donde el poeta adjetiviza sustantivos y dos textos de escritura automática en prosa, sin duda debidos a su lectura de los surrealistas”, que son “la madera estriada triada de cristal y laca, plomo blanco y papel”, y el otro “el encadenado nado YMCA Imca Inca pie hincapié y luego dicen que no llegan solos estos juegos hoz de palabras contadas”.

El especialista en el estudio de los Contemporáneos, Eugene L. Moretta, opina a propósito de los juegos de palabras que “el retruécano verbal es un mero alarde de ingeniosidad”; se refiere a los “Epigramas de Boston” donde se lee “por eso aunque no nieva nieve / mi boca no se atreve / a decir en voz alta / ni Eva ni Hebe”. Por otra parte, habla de la disemia diciendo que alcanza su grado más alto de eficacia en “Nocturno en que nada se oye” por los cuatro versos divisados por “y mi voz que madura”. También alude a los juegos lingüísticos en los nocturnos como expresiones verbales de la desintegración uni-

versal y personal y de la recaída de la conciencia en la oscuridad total”.

Guillermo Sheridan celebra el que Villaurrutia, a través del juego de palabras se aventuró “por un sendero nuevo, sin preocuparse de la ley circundante”. Por su parte, José Luis Martínez llegó a decir que el juego verbal realizado por nuestro poeta a partir de “y mi voz que madura”, era una tentativa de imitar el sonido de un rebote. A lo que Ramón Xirau interpreta que aparece un espejo justamente antes de que empiecen dichos versos en los que distingue —otra vez Moretta— cuatro frases fonéticamente parecidas a modo de ecos o sucesivos reflejos auditivos. El mito del espejo lo explica Villaurrutia en forma de un relato ficticio de esta manera: Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba a abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetido por boca de los espejos la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma. Moretta explica que los juegos verbales del poeta no se contradicen, más bien se complementan: después explica resultados referentes a la soledad y al conocimiento de la conciencia.

En cuanto a la experiencia de la novedad en el caso de los otros Contemporáneos, el que más se acerca a Villaurrutia es Gilberto Owen; por ejemplo, en su hallazgo que escribió en Bogotá de esta manera:

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez.

o este otro:

“...y este viento civil entre los árboles
me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,
a memoria morosa en las heridas”.

Hay muchos ejemplos más por todos lados de la obra de Owen. Owen se dejó tentar por el juego con magníficos logros.

Gorostiza, precisamente en “*Muerte sin fin*”, en el pasaje donde aborda las breves cuartetas que llevan al “Baile”, escribe este acercamiento debido a su dominio del verso castellano:

“Iza la flor su enseña,
agua en el prado.
¡Oh, qué mercadería
de olor alado!”
...
¡Qué anegado de gritos
está el jardín!
“Yo el heliotropo, yo”.
“¿Yo? El jazmín”.

Sin embargo, Salvador Novo, audaz, como ninguno de los miembros del no grupo, aparte de pequeños asomos en los “XX poemas”, arroja en “Never ever” un poema libre de gran abertura a la juventud de su espíritu artístico, con versos largos y volcado en una escritura automática sin coto. Ocho estrofas con toda la experimentación a que las poéticas de vanguardia dejaban curso abierto:

“Never ever clever sever ah la rima
imagina plombagina borra roba imposiblemente
treinta no más hola papá hola mamá
...
el sueño de noche triple cuádruple pleno plano Plinio
plinii secundi Leo Leobardo Leopardi lee de cabo a rabo
el cabotaje sabotaje salvaje”

Etcétera. Más y más soltura donde Novo abrevia, da de sí la locura del poetizar sin abstinencia, hasta lo inaudito, logrando un poema explosivo y vanguardista que merece la atención que

nadie le ha dado, hasta donde sé, porque tal vez le estén pidiendo más serenidad, menos locura, menos disidencia, a la desmesura de “su espíritu de poeta moderno”.

En cuanto a Jorge Cuesta, dentro de su poética estrictamente bella cifrada en el soneto, se aviene a un trabajo cambiante entregado el disfrute de encontrar la mejor solución en las tres versiones de su soneto “Una palabra oscura”, que nos insinúa el trabajo correctivo del poeta en un poema, del que quiere la perfección siendo los tres tratamientos excelentes. Experimento al fin.

La inteligencia que vi la vi VÍla en la Villa, Villaurrutia, no sólo es de poeta, es del verbonauta que desdobra la generosidad de las palabras; además de su significado común de primer plano, rasguea de las letras, desconocidas armonías, dobla el haz que proyectan, y enfrenta sus semejanzas, merced a su mente sensible y sensual marcada con una X de excelencia y una V de poeta virtuoso. XV son las primeras letras, los signos de motivo de esta fiesta de culto.

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA*

Una extraña dialéctica, una dialéctica de la muerte, rige la relación villaurrutiana entre el sufrimiento vívido y la existencia, como parte de su concepción poética. Gracias al dominio metafórico que alcanza Xavier Villaurrutia acerca del tema de la vida y de la muerte, logra formular y hacer que surja desde lo más profundo de sus entrañas la angustia que le genera.

El poeta estructura el espacio imaginario en el que las relaciones entre su deseo como sujeto y los objetos o los obstáculos que le ofrece el mundo pueden expresarse llenando los lugares por lo común vacíos, los puntos ciegos que resaltan de su situación problemática, de modo metafórico o dejando aflorar esa angustia que provoca la ocupación imaginaria de esos vacíos, para aliviar la angustia que lo carcome, y movilizarla hacia la Muerte.

Para Xavier Villaurrutia, como para gran parte de los poetas, la noche, la vida, las sombras, los fantasmas convergen en un camino hacia la muerte, que en su caso particular le producen angustia, y lo hace reflexionar acerca de aquello que no existe, pero sí presente: la angustia de vivir para la muerte.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Su composición poética es una constante lucha que le permite el juego entre el amor y la muerte, entre la calidez y la frialdad, entre el hielo y el fuego, en que el estatismo resulta imposible por tratarse de *hielo ardiente* y *fuego yerto*, donde el hielo tiende a enfriarse y el fuego a arder.

Todo esto dentro de una dialéctica, un vaivén que marca una evolución, mediante oposiciones, argucias y sutilezas. Si esto se pierde de vista —y ello tiende constantemente a acontecer—, socavados los cimientos, se agrieta el tiempo y resurge el monstruo amenazante, el desequilibrio, llevado al extremo, una de las causas que provocan crisis en el poeta.

Mientras el sufrimiento es más intenso, desesperante y sin remedio, el sistema simbólico que lo anula es más rico, matizado y sutil.¹

Villaurrutia entiende la vida y la muerte como un proceso, *un continuum*, en donde una genera a la otra y la otra a la una, y donde una no es posible sin la otra.

La muerte es lo que, al final, da la vida, dialécticamente, impone la conciencia de la existencia. Es la que confiere a cada acto un significado y, a cada instante que pasa su unicidad. En la duración indistinta, se singulariza:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!²

¹ Véase también a este respecto el prefacio de Georges Balandier a la reedición de la obra de R. Hertz. *Sociologie religieuse et folklore*, PUF, 1970, principalmente "Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort". También J. Duvignaud, "La mort, et après ?", en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. I, 1971, p. 293.

² Xavier Villaurrutia, *Décima Muerte*, p. 76.

La muerte, la existencia sin existente, la forma vacía del ser, es esa lúcida conciencia: A medida que se vive se muere y la prueba de la existencia es, paradójicamente, que algún día se habrá de morir. Mas quien nunca ha muerto, no ha experimentado en carne propia el morir: “de amar a lo nunca visto/ y de esperar lo imprevisto;/ este caer sin llegar [...]”.³

Saberla sin sentirla, por medio de razonamiento. La *razón*, expresión cartesiana, es la raíz perfecta de la decantación de la metafísica helénica, iniciada por Parménides y llevada a su perfección por Platón y Aristóteles. El sentido común es el más alto descubrimiento de la metafísica aristotélica. Aun en el producto más refinado del alambique intelectual interviene la fatalidad, y en Villaurrutia es: “la angustia de pensar/ que puesto que muero existo”.⁴ Angustia solitaria, contradictoria, relación suspendida, estéril en ocasiones, pero también de fertilidad extrema. Contradicción y ubicuidad presuponen una identidad latente. Entre el sueño y la realidad hay una oscilación constante con la que tensa su existencia y lucidez con la que expresa sus dubitaciones, donde interviene la muerte. El sueño como muerte y la Muerte como sueño. Una muerte que es omnipotente, omnipresente: “Si en todas partes estás”;⁵ y omnimoda, comprende la totalidad de los aspectos: “en el agua y en la tierra,/ en el aire que me encierra/ y en el incendio voraz;/ y si a todas partes vas”.⁶

Como seres humanos vivimos una situación incómoda, paradójica, contradictoria. Quisiéramos la eternidad, en nuestro afán por la inmortalidad, pero nos vemos limitados por la muerte insidiosa y todo lo que no nos permite asumir una subjetividad

³ *Idem*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

completa. El deseo del todo, conspiración divina, es una constante del hombre, pero ninguna vida humana agota la totalidad de los “posibles”, ninguna satisface el deseo del todo. Sólo la complementariedad activa entre todas las subjetividades incompletas, entre todos los implicados, crea la realidad completa. En este sentido, la muerte es la única que logra abarcar la totalidad, nos acompaña siempre y lo es todo:

Si en todas partes estás,
y si a todas partes vas [...]
y si en mi sangre confundida [...]
no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?⁷

Xavier Villaurrutia aprehende la muerte por medio de la inteligencia, y aunque en el fondo la rechaza, la acepta como suya, tiernamente, y le brinda como sustento su propia vida al internalizarla como su amada:

Si te llevo en mí prendida
y te acaricio y escondo;
si te alimento en el fondo
de mi más secreta herida:
si mi muerte te da vida [...].⁸

De este modo, a medida que el poeta se consume, la Muerte arde alimentándose de él. Y, precisamente, en él queda la angustia de tener que afrontarla:

En vano amenazas, Muerte
cerrar la boca a mi herida

⁷ *Idem.*

⁸ *Op. cit.*, p. 79.

y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.⁹

A pesar de estar consciente de que la muerte es vida, le teme. Aunque sabe de su trascendencia, el conocer con certitud que hay un fin de esta existencia, determina su vida:

No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte, [...]]
pueda, sin sombra de sueño, [...]]
sentir que muero despierto.¹⁰

Pareciera que Xavier Villaurrutia dijera: Frente a ti que eres desierto, apagado solitario, yerto, en la vigilia, me dispongo a la espera de por fin saber lo que es morir. Sólo le restaba vivir lo que significa su propia muerte.

La dialéctica del deseo, no sentirla, y no obstante, ansiar sufrirla, no quiere ni presentirse: “Si tienes manos, que sear/ de un tacto sutil y blando”. Al poeta la presencia constante de la Muerte le provoca una inquietud infinita: *no duerme* y el insomnio lo fatiga, causándole un malestar.

La muerte arroja su sombra íntegramente y sobre cada uno, cubriéndolo todo por entero. Ningún proyecto se ejecuta sin ella. Habita el último de nuestros pensamientos. La muerte llega a nosotros:

Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados, [...]]
entrar [...].¹¹

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Op. cit.*, p. 77.

¹¹ *Idem.*

La muerte, lo absoluto, hielo que consume y fuego que activa a la vez, lo que destruye o modifica más allá de las categorías del entendimiento racional. La muerte fractura nuestra conciencia. Por esa brecha abierta se han precipitado fuerzas nuevas que han transformado la percepción humana de la vida y de la muerte. En la oscuridad de su interior, en la intimidad del poeta, entra misteriosa, para conducirlo a la luz.

No solamente la muerte se reconoce como hecho, ni de modo único es sentida como una pérdida, desaparición, lesión irreparable, también se concibe como transformación de un estado en otro:¹²

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay un misterioso pacto [...] en que un núcleo alucinante y un infierno de agonía se funden cuando eres mía y soy tuyo en un instante.¹³

Y paradójicamente, ya que en la ausencia no hay nada, tú, Muerte: “¡Hasta en la ausencia estás viva!” (*idem*) y todo vive cuando se muere, dejando ausencia, un hueco, el vacío: lo *yerto*: la muerte, ese vacío.

El cuestionamiento del ser nos produce un sentimiento de desdén y de terror.¹⁴ Será porque en el silencio nocturno lo que horroriza es, no la muerte, sino el ser:

¹² Véase E. Morin, *Le Paradigme perdu*, p. 109.

¹³ Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ Cfr. Alain Finkielkraut, *La sabiduría del amor*, p.18 f.

[...] porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar hasta en el sabor
la presencia del vacío.¹⁵

Se está menos aterrado por la cesación de la existencia que por esa existencia incesante que lo envuelve a uno: esa envoltura “opaca, febril, cambiante”.¹⁶

El morir produce un trauma en el ser humano que se manifiesta en sus ritos para exorcizarlo y provocar su aniquilamiento:

y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.¹⁷

En cierto sentido, el ser humano jamás acepta su muerte. Siempre la percibe en su negatividad, a pesar de estar consciente de la dialéctica vida-muerte, donde no hay muerte sin vida, ni vida, sin muerte. Vaso inagotable de la concepción villaurrutiana.

Todo el proceso de morir está de alguna manera subtendido por una esperanza permanente que toma las formas más variadas, según los diferentes estados por los que atraviesa.¹⁸

“En vano amenazas, Muerte [...] / poner fin a mi vida”.¹⁹

¹⁵ Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 78

¹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Cfr. Jean Ziegler, *Los vivos y la muerte*, p. 294.

¹⁹ Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 79.

Llegar a la inercia me asusta y por ello me precipito a tu encuentro muriendo día con día. Cruel resulta morir, pero más no poder morir: “tuve que violar la espera/ [...]; en vista de tu tardanza/[...] no hay hora en que yo no muera!”.²⁰

La imposibilidad para el yo de no ser el mismo marca el carácter fundamentalmente trágico del yo, el hecho de que esté clavado a su ser.²¹ No amar resulta ser el dolor más abyecto.

Prisionero de ti, vivo
buscándote en la sombra
caverna de mi agonía.²²

En la dialéctica de la renuncia está la voz del pensamiento místico: “has preferido, primero,/ para salvarte, perderme”.²³ Pero, paradójicamente la agonía no cesa: “porque mi muerte es tu muerte”.²⁴

Un grupo de sucesos incluye al otro en su rítmico movimiento y está, a su vez, lleno de oscilaciones aún más amplias. Uno emerge del seno de otro y se funde con el recién surgido. Variados hechos ocurren o pueden tener lugar, sin coincidir en el ritmo pulsador de sus muchos “ahoras”: “¿Por qué [...]no rompemos esta angustia/ para salir de la nada?”

Y qué objeto tendría, si: nuestro amor está hecho de silencios prolongados y “nuestros labios [están] cerrados” y “el corazón deshecho”.²⁵

Muchos “ahoras” caen dentro de la unidad del presente, y esta múltiple simultaneidad, discontinua y cambiante en su ritmo,

²⁰ *Idem.*

²¹ *Cfr. Lévinas, Entre nous. Essais sur penser-à-l'autre*, p. 142.

²² Xavier Villaurrutia, *Décimas de nuestro amor*, p. 85.

²³ *Ibid.*, p. 85.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

no puede darse en una dimensión, ni como todo ni como parte. Sólo podría suceder en lo profundo de perspectivas y horizontes infinitos: “Mi amor [...] / sigue viviendo [...] / [...] será toda mi vida / esta angustia de buscarte / a ciegas, con la escondida / certidumbre de no hallarte”.²⁶

Fuego que arde, próximo a la extinción. Este tipo de enlace constituye el carácter del cambio temporal, y hace posible una inmediata referencia de momento a momento: Si nada [...] / si no [...] / perdida toda esperanza, / es... ¡la desesperación!²⁷

Sólo la simultaneidad, la inclusión parcial o total de numerosos acontecimientos puede ofrecer un fundamento para tal posibilidad, y establece así una continuidad de fenómenos íntimamente ligados que dan sentido al presente, al pasado y al futuro. Esta continuidad y sucesión requieren de esta trabazón, y ésta implica sustancia y profundidad dimensional:

A mí mismo me prohíbo
buscándote en la sombría caverna de mi agonía [...]
y si el corazón deshecho
sangra como la granada [...]
en su sombra congelada.²⁸

Y no sabes que tu ausencia

Tu ausencia, frialdad solitaria, ausencia del amado, fuego que se apaga, noche oscura de penumbra y amargura, de desolación:

es más dolorosa cuando
la soledad se va ahondando, [...]
Esta incertidumbre oscura
que sube en mi cuerpo y que

²⁶ *Ibid.*, p. 88.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

deja en mi boca no sé qué desolada amargura;
este sabor que perdura.²⁹

[...] y yo seguiré pensando
que no hay esperanza cuando
la esperanza es tortura.
Si nada espero, [...]

Pero, no obstante, angustia infinita, dolorosa, sin fin. Desear y querer olvidar. Añorar y no poder olvidar. Si algo es en el pasado, su realidad entera descansa en la memoria, y la memoria es siempre memoria presente. Amor, perpetuo descubrimiento, recreación constante, pero amor frío, de muerte. Buscar, a sabiendas de no hallar. Búsqueda perpetua sin encuentro:

Mi amor por ti ¡no murió!
Sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que en mi corazón cavó.
Por ella desciendo y no
encontraré la salida,
pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

Quizá constituya una extensión de su cuerpo lleno del espíritu superior. El pasado y su realidad espiritual están presentes y le pertenecen. Por lo que respecta al futuro, le es posible vivir, proyectarlo hacia él, pero esto no es esencial. Esencial al vivir la vida es, sin embargo, el hecho de la proyección misma.

Lo que vale es el *hic et nunc*, el presente: “[...] la esperanza/ [...] ¡Aquí está!”³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 86.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

La vida espiritual es proyección y autoabandono, aunque no proyección lineal. La vida puede ser vivida y proyectada hacia el futuro, pero vive también apoyada sobre el pasado o se dirige a dimensiones latentes que no son ni pasadas ni futuras:

Y tus palabras transidas
y las mías delirantes
de aquellos breves instantes
prolongaban nuestras vidas.³¹

Dialéctica que conduce a la afirmación, al nacimiento, al surgimiento, debido al rechazo que experimenta con la negación, encaminada hacia la muerte, que no obstante es un eco y su voz en un hueco:

[...] y en el silencio sombrío
sin quererlo, a pesar mío,
oigo tu voz en el eco
y hallo tu forma en el hueco
que has dejado en el vacío.³²

En el presente vivimos, el pasado y futuro sirven de sostén espiritual. El presente hace eco de la reverberación de la vida y de la muerte en una experiencia real. Todo se remite al presente vivo en virtud de su incorporación a la existencia de la realidad del momento: hielo ardiente, fuego yerto.

La vida genera muerte, al igual que la muerte, vida. Sentimientos que son como reflejos en el espejo:

[...] si no me dejas verte/ es por no ver en la mía/ la imagen de tu agonía.³³

³¹ *Ibid.*, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 86.

³³ *Ibid.*, p. 85.

Dimensión plástica, sensorial, peculiar, “villaurrutiana”, de mundos imaginarios que se expanden en todos sentidos y con múltiples significados: dialéctica, dualidad de dualidades: “Sangra como la granada/ en su sombra congelada”.³⁴ Fuego ardiente, hielo inerte. Fuego, vivo pero a la vez muerto, sangrando, como signo de la angustia constante generada, y hielo yerto a la sombra de la Muerte que, no obstante, vive. Todo esto en una suerte de transmutación alquímica.

Pretender cuantificar o construir algo adquiere dureza y pierde su interés, debido a su rigidez. Por eso nuestra experiencia inmediata presente surge y vive, en una dialéctica que mengua o se expande, latiendo siempre con el pulso de los horizontes flexibles, la única realidad concreta es la que vive en el centro de esta actualidad presente: el amor. Amor por la vida, amor a la muerte, dualidad que coexiste en el poeta, simultáneamente, provocándole angustia, en una mar de hielo y fuego.

Hablamos del ahora presente, campo abierto de dimensiones convergentes y divergentes, de dimensiones y horizontes que se desvanecen en todas direcciones del tiempo y del espacio, retornando al reposo, a la presencia eterna, rígida, helada, contraponiéndose al presente movable y plástico. En él podemos proyectar y proyectarnos hacia un número infinito de dimensiones: hacia el pasado, hacia el futuro, más allá de nosotros mismos, o hacia los mundos imaginarios.

La dialéctica de la muerte que puebla al mundo de Xavier Villaurrutia se expresa mediante una tensión entre el amor y la muerte, lo caliente y lo frío, en donde el hielo arde y el fuego se congela.

³⁴ *Ibid.*, p. 86.

BIBLIOGRAFÍA

- BALANDIER, G., *Sociologie religieuse et folklore*, PUF, París 1970.
- DUVIGNAUD, J., "La mort, et après ?", en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 1, 1971.
- FINKIELKRAUT, A., *La sabiduría del amor*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- LEVINAS, E., *Entre nous. Essais sur penser-à-l'autre*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1991.
- MORIN, E., *Le Paradigme perdu*, Seuil, Paris, 1973.
- HERTZ, R., *Sociologie religieuse et folklore*, PUF, París, 1970.
- VILLAURRUTIA, Javier, *Nostalgia de la muerte*, FCE/SEP, México, 1984 (Lecturas Mexicanas).
- ZIEGLER, J., *Los vivos y la muerte*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1976.

LA CELEBRACIÓN EN LA VEJEZ ERÓTICA

DE CARLOS PELLICER

REYNA LORENA RIVERA JUÁREZ*

*Carlos Pellicer nos asegura
que la dimensión esencial del
poeta es la sensualidad.*

Xavier Villaurrutia

INTRODUCCIÓN

Hablar de poesía es entretelar una maraña de emociones, sentimientos, percepciones, presencias y ausencias; en fin, es desnudar el alma hacia la vida misma. En este sentido, abordar la poesía erótica es también encontrarse con un diálogo de complejidades y crecimiento artístico y humano.

La creación poética erótica mexicana nos seduce y nos conduce hacia una experiencia enriquecedora para aquel que se acerca o pretende desenmarañar una de las galaxias vitales del universo del hombre.

Dentro de la pléyade de poetas mexicanos que abordaron la poesía erótica encontramos a uno cuya creación no sólo es extensa —escribió sobre casi todos los temas que rodean al hombre— sino también intensa. Su obra abarca desde los primeros

* Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX. UAM-A.

poemas escritos en la polémica adolescencia, se desborda hacia la madurez y encuentra arrebató erótico en la experiencia de la vejez.

Poeta controvertido que vio la luz el 16 de enero de 1897 en San Juan Bautista —hoy Villahermosa—, Tabasco, Carlos Pellicer Cámara es reconocido como poeta continental y monumental, más aún como paisajista grandilocuente.

La crítica ha dejado de lado el estudio de su obra que transita por el amor hasta llegar a la pertenencia de la piel, en un erotismo bellamente llevado en los años de la vejez, donde el creador construyó un propio lenguaje del amor erótico.

Esta nueva forma en la poética pelliceriana deja al descubierto a un hombre pleno y consciente de sí mismo. Contemplación y aceptación de su propia vejez, ésta se encuentra bellamente tatuada en el papel tal y como lo presenta en la segunda parte del poema “Señas para un retrato”, perteneciente al libro póstumo *Reincidencias*:

DOS

Camino firme
y con la cabeza
hermosamente en su lugar.
Trátase del mar o del cielo,
Llevo siempre
la cabeza en su lugar.
Al encender el día,
mis manos esconden
lo que de estrella haya tenido mi sueño.
Y la vellosidad
de mi pecho y de mi vientre
indican la orientación del viento.
Mi sexo es fruto variable
de las órdenes del día
y la hechura de mis piernas
es cosa habida en la montaña.

Mi voz es la del viento entre los árboles.
Acto de presencia al medio día,
y a espaldas de la tarde,
me llevo lo que puedo
para esperar la noche.¹

26 de marzo de 1972
(CPVII, pp. 196-197)

Este fragmento es de alguna manera síntesis de la obra pelliceriana porque se encuentran los elementos fundamentales en la creación del poeta, elementos de la naturaleza como el mar,²

¹ Es necesario hacer la primera anotación respecto del estudio sobre la vejez erótica de Carlos Pellicer. Para tal efecto se tomó como base la poesía completa del autor reunida en tres volúmenes. Al término de cada fragmento se anotarán las abreviaciones CPVI, CPVII y/o CPVIII, es decir, Carlos Pellicer volumen I, volumen II y/o volumen III para tener la referencia exacta. Pellicer, *Poesía completa* (tres volúmenes), 1996.

² El mar es un elemento omnipresente en la poesía de Pellicer, una “manera espiritual” a la cual se subordina tal y como lo señala el propio poeta. Considero importante transcribir el siguiente texto del poeta: “El mar, origen de todo lo que vive, es el indicio de toda la expresión dichosa. Su misteriosa y enorme alegría nos contagia, y el primer impulso vital que deja una huella, que es casi una herida, muchos hombres lo debemos al mar. De todo mis recuerdos de infancia, ninguno como ese. Llevado a una hacienda entre el río y el mar, allá en mi joven y prodigioso Tabasco, llegamos al medio día. A la mañana siguiente, muy temprano, nos mandaron a los niños en carreta tirada por bueyes de la casa a la hacienda a la orilla del mar, distante una hora. Atravesamos un vasto palmar de coco en que la tierra y la arena se mezclaban y al aire dulce del río se unía y adelantaba después la salada bisa del mar[...] Sentía yo como si algo del mar fuera saliendo de mí mismo. Iba yo a conocerlo. Mi madre me había hablado del mar en aquellas primeras veladas infantiles de que la memoria no olvida ni siquiera el color del traje [...] La brisa comenzaba a convertirse en viento [...] Yo escuché por vez primera, a todo dar, los pájaros tropicales. Y un rumor de sonoridad nunca escuchado, un rumor que fue haciéndose ruidoso, un gran rumor en fin apareció ante mis ojos tendido a tres renglones de blanco, verde, azul. En mi conciencia [sic] de niño de siete años, en el principio, fue el mar. Sentí vivir. Y me eché al agua como un

el viento, los árboles, la montaña, día, tarde y noche, por mencionar algunos. Sin embargo, estos elementos son sólo el marco donde goza su sexualidad bella y plena.

Pero, ¿por qué señalar lo anterior? Simple y sencillamente porque la poética de Pellicer que antecede a los poemas eróticos de *Reincidencias*, habla de un amor fatal y silencioso, sensualidad y erotismo transportados hacia la naturaleza. Erotismo nunca oculto y que, sin embargo, permaneció por algún tiempo dirigido hacia la naturaleza, el paisaje y la poesía. La naturaleza se tomó en ser humano y el paisaje adquirió cuerpo femenino:

El sabor del mar
en tus besados hombros trasatlánticos
es un sabor que me pone a cantar.
El sabor del mar.

(...)

Tus ojos obedecían,
mis labios eran obedientes.
Tu desnudez y la algarabía
telescópica de la noche.

(...)

El mar lleno de tu sabor,
oh persona internacional,
fue el espejo de mi amor
aéreo, terrestre y naval.

pequeño animal terrestre presuponiéndose mitad hombre y mitad pez. Una alegría que me acompañará hasta la muerte me bautizó con el agua y la sal del agua alegre, origen, según los polvorientos sabios, de todo lo que vive. Y el mar, indicio de la grande alegría, se mezcló a mi sangre y algo de su gran ocurrencia está de acuerdo, profundamente conmigo". Tomado del discurso para los Juegos Florales de Mazatlán, Sinaloa, s/f, del original que se encuentra en los archivos de Pellicer. En Gordon, *Carlos Pellicer, Breve biografía literaria*, 1997, pp. 29-30.

(...)

Y tu encuentro de hoy en el olvido
esférico de mi soledad.
Tu nombre adorado y ceñido,
tu mirada horizontal, tus hombros lisos

(...)

(*Camino*, CPVI, pp. 225-226)

El erotismo que maneja Pellicer en los poemas de la última etapa de su vida se ha convertido en el diálogo entre ontologías distintas pero complementarias, capacidad femenina de volverse masculino y viceversa; o como Francesco Alberoni dice, en *El erotismo*, que la intensidad del hombre se vuelve extensa y en la mujer su extensidad se convierte en intensa.

Pero la pregunta obligada en este sentido para entender a la poesía erótica es ¿qué es el erotismo? Y posiblemente la respuesta sea más complicada de lo que podamos imaginar porque el erotismo está íntimamente ligado con el amor y la sexualidad. Al respecto Alberoni dice que:

El erotismo está hecho de palabras y silencios, de aperturas y secretos, de energía y agotamiento. Tienen sus ritmos propios como toda cosa viviente, como la respiración, y se marchita bajo el frío dominio del pensamiento y acicate de la voluntad.³

Entonces el erotismo es una forma de vida a la que todo ser humano está predestinado, es inherente a él y en la mayoría de los casos aunque se quiera no se puede evitar.

Octavio Paz encuentra una relación íntima entre el amor, el erotismo y la sexualidad porque:

³ Alberoni, *El erotismo*, 1997, p. 188.

[...] el acto erótico se desprende del acto sexual: es sexo y otra cosa. [...] No es extraña la confusión: sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. Como en el caso de los círculos concéntricos, el sexo es el centro y el pivote de esta geometría pasional.⁴

Ahora nos encontramos frente a otra pregunta respecto de la obra erótico-amorosa del poeta tabasqueño: ¿cuáles fueron los caminos que Pellicer transitó para llegar a sus últimos poemas en su libro *Reincidencias*?

Volviendo a Paz, él señala que la relación que existe entre el erotismo y la poesía se basa en que “el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal”.⁵

Por lo tanto, la poética erótico-amorosa de Pellicer en *Reincidencias* es la unión de la “poesía corporal”, la naturaleza y el amor como resultado del tránsito por la vida, una vida que disfrutó a lo largo de 80 años y que está inscrita en su vasta obra. En ésta encontramos una “erótica verbal” que nos lleva hacia la celebración del amor en el cuerpo de la mujer amada.

La obra de Carlos Pellicer está recogida en treinta y ocho colecciones poéticas que abarcan libros y plaquetas, algunas acumulativas y otras antológicas que reúnen la producción que el poeta publicó en cuatrocientas revistas, periódicos, folletos, catálogos, publicaciones especiales y hojas volantes a lo largo de casi sesenta y tres años de actividad constante.⁶

La obra de Pellicer se puede estudiar desde diversas perspectivas por la multiplicidad de temas que abordó; baste recordar

⁴ Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, 1997, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ Gordon, *op. cit.*, p. 13.

sus sonetos religiosos, elegías heroicas, poemas a la amistad, a la naturaleza, al paisaje, al amor; sin olvidar, por supuesto, su poesía erótica.

Ante tal panorama, el presente estudio tiene la finalidad de recorrer la poesía erótica de Pellicer en los últimos años de su vida, donde el amor pasó de la contemplación-deseo-no consumación al goce total del encuentro de los cuerpos con una vitalidad y festividad que sólo pudo darse en este hombre al que la vida fue eso: vida.

Los poemas por estudiar son “El roce de tus piernas en las mías” y “En una de esas tardes”, pertenecientes a *Reincidencias*, donde encontramos a un Pellicer completamente diferente y que nos sorprende por una amatoria plena de piel a piel, arrebatado sexual y reconciliación con la intensidad de amar y ser amado. La naturaleza y el paisaje —antes tomados como geografía erótica— pasan a un segundo plano, sin perder la esencia sensual a la que el poeta tuvo devoción.

En *Reincidencias* “nos hallamos ante cuerpos desnudos que ahora ya no son efebos bañándose en un río y un poeta gozando de las gotas de agua y del sudor de la piel desnuda. Está al contrario, presente, el amor sexual”.⁷ Un amor sexual que tardó en llegar algún tiempo.

LA CELEBRACIÓN AMOROSO-ERÓTICA

“El roce de tus piernas en las mías”

“El roce de tus piernas en las mías” es un poema en versos endecasílabos en el que Carlos Pellicer queda al descubierto

⁷ Pappé, “Hay algo más en el jardín... (Carlos Pellicer)”, en *Los empeños. La vida literaria*, 1981, p. 107.

como hombre-amante y rinde homenaje al amor y la vida al entregar por fin su cuerpo y alma en un territorio por demás conocido, antes contemplado y ahora amado: el cuerpo femenino.

Homenaje a la amatoria intensa y plena, reunido en cinco momentos que deben leerse en voz alta por la entrega de los cuerpos a puerta cerrada y sin más miramientos que el sentirse libremente amantes.

El primer momento en gradación consta de cuatro versos donde se describe delicada y finamente la fusión de los cuerpos desnudos; aquí la mujer amada inicia el ritual amoroso al rozar su cuerpo en el cuerpo del locutor del poema:

El roce de tus piernas en las mías,
nuestras bocas mordiéndonos el cuello,
la sed jaguar en nuestras dos malezas,
el tacto universal de nuestro cuerpo.
(CPVII, p. 163)

Los amantes juegan a ser felices con la exploración de los cuerpos desnudos, él se pierde en la inmensidad de ella, son dueños únicos de sus cuerpos, los sexos se encuentran en la celebración carnal donde todo se enciende y su amor los envuelve en la universalidad de la poesía.

Nos encontramos frente a un momento de amor que se desborda y estalla, la luz que emanan enciende no sólo sus cuerpos sino también el lugar en el que se encuentran.

Este primer fragmento es el más intenso de todo el poema, es también el preludio al pensamiento —a partir de la segunda estrofa aparece— que todo amante se hace al final de la entrega. Al respecto, Alberoni dice que tanto el hombre como la mujer “están animados por una energía extraordinaria”. Mas señala que:

El mundo les parece luminoso, lleno de vida. Se sienten en contacto con una energía inmensa, desbordante. Es como una fuente que trasciende sus personas. El amado o la amada se identifican con esta fuente, son la fuente misma. [...] Y entonces ya no hay secretos entre ellos.⁸

Cada verso por sí mismo, por su belleza y economía de palabras podría ser un poema. Las metáforas⁹ gritan el deseo y la pasión porque llegó el momento de fusionar sus almas, formar un solo cuerpo donde los amantes se penetran, reconocen y complementan.

Al consumarse la celebración del amor, los amantes pierden su individualidad y gana el “nosotros” en “nuestro cuerpo” al ascender al universo donde su verdad es el amor desenfrenado.

Este primer fragmento es explosivo, no existe una antesala hacia el amor carnal, todo se da desde el momento de su encuentro.

El segundo momento encierra una reflexión de lo que representa amar y ser amado:

El tiempo que abandona sus orillas
va en la sangre animal tan dulcemente,
que amarse un largo instante es robo al tiempo,
es salir de la luz a sombras frescas.
(CPVII, p. 164)

Aquí el tiempo representa el instante en el que los amantes se han convertido en un solo cuerpo y se aman con intensidad, es el ahora y el “nosotros”, ese “nosotros” que sucumbe en

⁸ Alberoni, *El erotismo*, p. 185.

⁹ Octavio Paz, sobre la poesía y su relación con el erotismo, dice que: “La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: erotismo es una metáfora de la sexualidad animal”. En *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 10.

la entrega, y es ese tiempo el que importa. Los amantes han entrelazado no sólo sus cuerpos, sino también su vida. Respecto al tiempo, Alberoni en *Te amo* dice:

La persona amada es como la aurora: da inicio a nuestra vida. Es como el ocaso: constituye un límite. Por tanto, es toda nuestra vida, como una jornada de sol: comienza con ella y termina con ella. Es el principio y el fin del tiempo.¹⁰

Pero como en todo, esa magia debe finalizar. No se trata de un final en el que existe la pérdida; al contrario, es el estar aún más dentro de la otra persona. Es la sensación de sentirse completo después de haber entregado sus cuerpos y almas al amor, sobre todo.

Al término de esa experiencia de luminosidad y estallamiento es necesario el reposo de los cuerpos amados. Los amantes se han encontrado y se reconocen a sí mismos en cada uno.

Pellicer reafirma hacia el tercer momento que la entrega de los amantes representa la vida misma; no sólo es el goce de las pieles o la celebración del amor, es transitar libremente por sus caminos, no existen límites. El que ama y es amado no puede frenarse, porque entonces sería darle la espalda a la vida.

La vida está sentada a nuestro lado
y nos ve sin mirarnos.
El tiempo que está afuera se condensa
tan lejos de nosotros,
que todo lo que pasa se establece
en la caricia inacabable, nuestra.
(CPVII, p. 164)

¹⁰ Alberoni, *Te amo*, 1997, p. 69.

En este fragmento está presente otra vez el tiempo, pero ahora de otra manera; es decir, mientras ellos se entregan, se aman, el mundo sigue girando, no los toca. Afuera se escriben otras historias mientras que en ellos se traza una propia y quedará tatuada en el universo. Y no es otra cosa más que el deseo de que el tiempo se detenga en cada beso, en cada caricia, en el “yo” en “ti”, juntos y penetrados hacia el infinito:

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva el tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico.¹¹

Para el cuarto momento:

Noche en tu cuerpo, en nuestro cuerpo. Día
con la sombra en el aire necesaria.
Es el amor calladamente hablando,
la riqueza adquirida con nosotros.
(CPVII, p. 164)

Aquí, el poeta en el diálogo del “nosotros” en “nuestro cuerpo”, su amor ha quedado capturado en cada centímetro recorrido. La imagen de la noche representa el momento después de haber hecho el amor donde los cuerpos de los amantes descansan, reposan uno junto a otro.¹² En el ambiente se respira todavía ese momento de éxtasis, de ese estallamiento prueba de su amor.

¹¹ Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 111.

¹² En ese momento de reposo en el que los amantes se encuentran, posiblemente estén abrazados, descansando el uno en el otro. Al respecto, Roland Barthes escribe:

“Momento de la afirmación; durante cierto tiempo, ha llegado a un fin, se ha *desquiciado*, algo se ha logrado: he sido colmado (todos mis deseos aboli-

No hacen falta las palabras, todo está dicho al permanecer juntos y más unidos en el crepúsculo. La luminosidad de su entrega ha quedado guardada en cada uno de ellos. Experiencia adquirida y reconocimiento de una sexualidad plena, sin atavíos ni remordimientos.

Pellicer está convencido de que ese gran amor que se han demostrado los amantes es libre, no hay ataduras o compromisos. Pueden permanecer juntos o separados, pero su amor está ahí acompañando a cada uno de ellos. El poema termina bellamente con la imagen:

Dejemos la ventana
ni cerrada ni abierta.

Villahermosa, noviembre de 1971
(CPVII, p. 164)

“El roce de tus piernas en las mías” es una declaración y afirmación del amor de los amantes, donde es hermosa la entrega, pero más hermoso es el pertenecer a alguien más allá de los convencionalismos de los hombres o del amor mismo, porque aquí existe el tesoro más apreciado del ser humano: la libertad.

“En una de esas tardes”

Después de la celebración del encuentro amoroso y explosivo del poema anterior, damos paso a “En una de esas tardes” como una segunda muestra de los alcances de la poesía erótica en la vejez de Carlos Pellicer.

dos por la plenitud de su satisfacción): la saciedad existe, y no me daré tregua hasta hacer que se repita: a través de todos los meandros de la historia amorosa me obstinaré en querer reencontrar, renovar, la contradicción —la contracción— de los dos abrazos”. *Fragmentos de un discurso amoroso*, 1998, p. 25.

Aquí se descubre a un poeta que resuelve el “yo” en “ti”, desencadenándose poco a poco el “nosotros” al recorrer el territorio por amar de “tu cuerpo”.¹³ Este recorrido se da a través de los cinco sentidos y en cinco momentos de amor sensual, Alberoni al respecto dice:

Este erotismo generoso, si bien está íntimamente ligado con el enamoramiento y la pasión, se puede presentar, en algunos casos, con una característica ligera, alegre, sensual [...] Se apoya en la gran excitabilidad de todos los sentidos, la vista, el oído, el olfato, pero también el tacto, la sensibilidad muscular cutánea, Responde a los menores estímulos, a las señales más débiles. Descifra el más leve intento de seducción, lo distingue aunque esté oculto y le responde sin demora.¹⁴

Arrebato amoroso en ascenso que busca, primero por la mirada, reconocer la superficie por explorar. Preludio para el tacto y los besos que desencadenarán la unión de los cuerpos.

El primer momento es la afirmación del amor que siente el poeta por la mujer amada, así como el deseo que ella despierta en él, las ansias por el encuentro.

El preludio a la celebración carnal se da por medio del tacto, de las manos vehementes por acariciar el cuerpo femenino desnudo y los labios que quieren saborearlo, rozarlo y bañarlo con su esencia:

En una de esas tardes
sin más pintura que la de mis ojos,
te desnudé
y el viaje de mis manos y mis labios
llenó todo tu cuerpo de rocío.
(CPVII, p. 164)

¹³ “[...] e]l amor nace de la vista de un cuerpo hermoso, los grados del amor van de lo físico a lo espiritual, la belleza del amado como vía hacia la contemplación de las formas eternas”. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 82.

¹⁴ Alberoni, *El erotismo*, p. 207.

En esta primera estrofa la mujer amada está ahí, frente a él, como el objeto de sus deseos; él la desnuda con la mirada, después con sus manos y sus besos se consagra a adorarla. En este sentido, la mirada es esencial para que se dé el encuentro de los cuerpos:

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. Apenas abrazamos esa forma, dejamos de percibirla como presencia y la asimos como una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es ilimitada.¹⁵

Este fragmento es la descripción del primer recorrido que conducirá hacia el amor; es un cuerpo desnudo en el que se depositan los primeros anhelos del hombre-amante en un momento sublime; un paso a paso donde el poeta es el actor principal, un viajero¹⁶ que se lanza hacia una zona que le es conocida; ella es el escenario, la tierra por conquistar.

Y como no puede ser de otra manera, el paisaje no está del todo perdido en este poema; es el medio ambiente de los amantes, medio propicio para la demostración de su amor simbolizado en “la pintura” de los ojos del amante del poema. Podría interpretarse como un paisaje de José María Velasco,¹⁷ donde el colorido y el rocío en la tierra enmarcan el deseo de los amantes.

¹⁵ Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 204.

¹⁶ Cabe recordar que Pellicer fue un gran viajero; recorrió territorios de México, América y Europa que sedujeron su corazón desde el primer momento, sobre todo lugares tropicales y exóticos, y gracias a su mirada, observación minuciosa, fue capaz de transportar sus paisajes al papel pintando palabras sensuales y eróticas.

¹⁷ Tanto Velasco como el poeta parecen a todos a una suerte de panteísmo en su captación, en su descripción de la naturaleza. Actitud que José Vasconcelos definiría para Pellicer como: “La adoración del paisaje que es hábito maestro y temblor del mundo en toda su infinita magnificencia”. Expresión que se avie-

Hacia el segundo momento aparecen dos elementos constantes en toda la poética pelliceriana: la tarde y el amanecer; sólo que aquí se unen como un solo tiempo (crepúsculo). Para los amantes su mundo está conformado por ellos, afuera del lugar donde se aman ocurren otras formas de vida que por el momento no los tocan. Pellicer escribe:

Aquel mundo amanecido por la tarde,
con tantos episodios sin historias,
fue silenciosamente abanderado
y seguido por pueblos de ansiedades.
(CPVII, p. 164)

El silencio¹⁸ aparece, las palabras sobran para expresar el deseo que corroe a los amantes al grado de ir estallando poco a poco hacia la culminación del encuentro de las pieles. Instante metafórico en el que los cuerpos están siendo invadidos por sus deseos más ocultos, en el silencio, y sus ansiedades se reconocen a sí mismos.

En el tercer momento estalla la pasión y la primera estrofa sirvió como antesala a este desbordamiento amoroso que llevará a los amantes a una fusión plena. El cuerpo de la mujer amada sigue siendo explorado, sólo que ahora con más vehemencia y saboreado hacia la parte media: el trópico femenino que lo divide en dos tierras voluptuosas y fértiles. Conforme el amante va ejecutando su rol se va acercando más y más hacia la celebración de un “yo” en “ti”:

ne también para describir el espíritu creador de Velasco. Unión de afinidades estéticas que propiciarían en Carlos Pellicer intensa admiración hacia el enorme pintor de Tamascalcingo. García Barragán, “José María Velasco en Carlos Pellicer”, en *Literatura Mexicana*, 1997, pp. 247-248.

¹⁸ “El silencio en la poesía es comunión”. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 204.

Entre tu ombligo y sus alrededores
sonreían los ojos de mis labios
y tu cadera, esfera en dos mitades,
alegró los momentos de agonía
en que mi vida huyó para tu vida.
(CPVII, p. 165)

Es necesario hacer un alto para destacar el papel que juega la prosopopeya en este momento. No pudo ser más atinado el manejo de esta figura retórica para describir el recorrido que hacen los labios del locutor del poema a lo largo y ancho del cuerpo femenino; no nada más saborearon ese territorio sino también festejan el llegar a la zona más fértil de la mujer; este es el lugar en el que se celebra el misterio de la vida.

El siguiente paso que da el poeta es reconocer que se acerca a la tierra fértil, pero también está consciente de su situación; él ya no es joven, se siente en “agonía” y por eso su felicidad aflora cuando su vida se va hacia la mujer amada.

Este descubrimiento lleva al poeta hacia el goce y la dicha de entregarse; descripción que se da hacia los últimos dos versos. Ella es la tierra por la que el poeta conducirá su vida, su sexo y su futuro:

Sólo haciendo el amor, dándonos por entero, encontramos de nuevo nuestra fuerza. Nuestro amado es nuestro sustento, es el aire que respiramos. Nosotros, el suyo. El acto de amor, el modo en que al colmarlo nos colmamos.¹⁹

Por su parte, Paz nos deslumbra con su propia concepción:

El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una sustancia informe e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro.

¹⁹ Alberoni, *El erotismo*, p. 206.

Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. A medida que la sensación se hace más intensa, el cuerpo que abrazamos se hace más y más inmenso. Sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo.²⁰

La fusión de los cuerpos ha empezado. El amor se ha consumado en el diálogo del “yo” y “tú”: “nosotros”. Él se detiene a pensar en ese “nosotros”, el ahora en el que unen sus cuerpos y sus vidas en un ritual amoroso. Quizá en el pasado ella no estaba; eso no importa porque ella es su presente y lo celebra en ese instante:

Estamos tan presentes,
que el pasado no cuenta sin ser visto.
No somos lo escondido,
en el torrente de la vida estamos.
(CPVII, p. 165)

Esta cuarta estrofa es la declaración abierta de un amor no oculto, de un amor correspondido en su totalidad que fluye a través de la vida misma.

Los dos versos finales son muy significativos porque es la síntesis de un Pellicer que no tiene miedo a la festividad de las pieles; es un amor que se cumple “de cabo a rabo”, ya no existe lo oculto o la incógnita a quién se refiere. Es el grito a los cuatro vientos de su amor a la vida y al amor por el amor mismo.

Hacia el quinto y último momento se deja al descubierto la sensación reflexiva de un poeta que se conoce a sí mismo, que es reflejo a través de ella, de la mujer amada, no sólo por la entrega o el desbordamiento erótico sino por entrar sin limitaciones o pudores al mundo mágico y universal del amor de pareja.

²⁰ Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 205.

Esa entrega a la vida y al amor es la confirmación al cuarto momento. El poeta se “desnuda” por y para ella; se pertenecen y se poseen. Pellicer es muy reiterativo en que su vida va o ya está en la mujer amada; a primera vista pareciera que él es quien le da vida a ella; lo cierto es que en ella ha depositado todo lo valioso que un hombre tiene: la vida. Vida que toma forma de agua.

Tu cuerpo es lo desnudo que hay en mí:
toda el agua que va rumbo a tus cántaros.
Tu nombre, tu alegría...
Nadie lo sabe, ni tú misma a solas.

Villahermosa, noviembre de 1971
(CPVII, p. 165)

La presencia del agua, tanto en este poema como en casi toda la obra de Pellicer, es prueba contundente que se trata de un elemento de la naturaleza que mantiene y da vida a los seres que habitan la tierra.

Así que el amante de “En una de esas tardes” es quien da vida a la pareja, al momento amoroso de la entrega; es por ella que celebra el ejercicio del amor, de una vida en comunión que durará lo que ellos decidan.

DIFERENCIAS Y AFINIDADES ERÓTICAS

Como el objeto de este estudio es destacar el porqué de la celebración del erotismo en los últimos años del poeta tabasqueño Carlos Pellicer, considero necesario presentar una “radiografía” de los dos poemas a través del contraste; confrontación que expone diferencias y afinidades eróticas. Diferentes ópticas de

construcción erótico-amorosa y distintas maneras de amar y entregarse en un solo cuerpo.

Ambos poemas son reflejo de un Pellicer viejo vigoroso, fértil, que no teme a entregar todo su ser poeta y humano. Se ha entregado al sexo de la poesía y de la mujer sin miramientos. Goza de la piel, y las armas que emplea son sus cinco sentidos y le dice adiós al celibato metafórico.

El cuerpo femenino ha recobrado su lugar, ya no es en forma del paisaje, la naturaleza o la poesía misma. Ahora es la mujer, con su cuerpo desnudo y sus voluptuosidades, en las que pone toda su energía y carga erótica. Paz nos dice que: “Sólo podemos percibir a la mujer amada como forma que esconde una alteridad irreductible o como sustancia que se anula y nos anula”.²¹

Aunque estos poemas hablan de amor-deseo-entrega, en “El roce de tus piernas en las mías”, se percibe a un poeta más intenso, con un vigor sexual que se advierte en las palabras y hace arder su fuego en el ritual amoroso. No hay inhibiciones ni contemplaciones; estamos frente a un Pellicer que estalla y nos envuelve desde su primera estrofa por medio de imágenes eróticas fuertes pero elegantes.

Las piernas de los amantes se rozan en el juego del placer; a sus bocas les salieron manos para atrapar sus cuellos; sus sexos explotan en el universo de su amor desnudo.

Aquí lo erótico se desencadena a partir de la entrega. El poeta, con el manejo de metáforas y prosopopeyas, le da un sentido más vivo al momento; existe un descenso reflexivo, lo cual no quiere decir que se pierda la magia en la que nos envuelve desde el inicio. El poeta está consciente de ese instante único e irrepetible; goza de la vida, su presente, su ahora; después Dios dirá; y, por ello, deja “la ventana ni cerrada ni abierta”.

²¹ *Loc. cit.*

Mientras que en “En una de esas tardes” el momento climático se da hasta la tercera estrofa a través del éxtasis de sus cinco sentidos, su sexo ha llegado al lugar tan ansiosamente esperado —esa “esfera en dos mitades”—, después de un recorrido sensual y amoroso. Los dos primeros momentos de este poema son el preludio a la comunión carnal, el juego sensual lo protagonizan el tacto y los besos del amante.

En este poema, “En una de esas tardes” la acción amorosa va en ascenso hasta culminar no sólo en la entrega, sino en la reflexión de lo que significa compartir la vida con el ser amado.

Sin embargo, aunque se habla de un poema erótico no existe la explosividad como en “El roce de tus piernas en las mías”, pero el juego sensual y sublime se rescata a través de sus metáforas.

En ambos poemas la vida está presente en las almas del poeta y su amada, su entorno; y también se percibe en el agua, sobre todo en el segundo poema. Para Pellicer la vida es simplemente vida. Él descende en la amada y no importa cuánta vida quede.

El cuerpo femenino se presenta tal cual, no tiene disfraz alguno. El poeta lo recorre, lo reconoce, lo goza. En él celebra su vejez erótica. También el cuerpo del poeta se percibe, sobre todo cuando habla de “nuestro cuerpo”; él se ha reconocido a sí mismo frente a la mujer amada.

Para que ese encuentro se dé es necesaria la presencia de un cómplice, es decir, el tiempo²² representado en los momentos del día, sobre todo la tarde, la noche y el amanecer, marcos ideales para todo amante. El amanecer se describe en la metáfora.

²² Octavio Paz, sobre el tiempo en Pellicer, dice: “El tiempo: ocio para nombrar las cosas, para devolverles su brillo y su vuelo. Todo lo que toca el poeta se llena de alas”, es decir, el tiempo en Pellicer es libertad. *México en la obra de Octavio Paz*, 1979, p. 244.

La comunicación que se entabla en ambos poemas es diferente. En el primer poema se da el diálogo del “nosotros”, del “tú” y “yo” fusionados, reconocidos y amados. La amada dejó de ser platónica, ahora existe una respuesta interior y carnal porque ella es una realidad; está ahí de carne y hueso entre sus manos, entre sus labios, entre su sexo.

En el segundo poema la comunicación se da en el monólogo del “yo” hacia “ti”; es el “yo” que inicia el ritual, el que habla de la felicidad, y una vez que el amante ha dejado su “yo” en “ti” pasa sin desfado al diálogo del “nosotros”.

El amor en “El roce de tus piernas en las mías” es libre, no existen ataduras ni compromiso alguno más que el de amarse a plenitud; al final de cuentas lo más importante es la felicidad del poeta. En tanto que en “En una de esas tardes” sucede lo contrario. Pellicer habla de unión, de compartir un amor juntos, es decir, un proyecto de vida.

Ambos poemas son proyecciones de la mirada. Si recordamos la contemplación del medio ambiente, de ese entorno en el que Pellicer transitó, está impreso en su obra, y es por eso que toma mayor importancia en su poética erótico-amorosa, porque es la contemplación de la amada lo que lo lleva a celebrar su alegría de vivir a través de su vocación de amante, antes latente, ahora presente.

Al parecer la construcción poética de Pellicer es sencilla a primera vista; quizá se debe a que la metáfora²³ no es compleja pero tampoco simple; lo mismo sucede con la prosopopeya, y es esta figura la que caracteriza toda su obra porque humaniza a lo inhumano y le da movimiento a lo inanimado de tal forma

²³ “[...] un mundo de metáforas es un mundo mágico. Su poesía es magia, continua metamorfosis. Estas sucesivas transformaciones no entrañan, sin embargo, una verdadera transmutación [...] el poeta se transforma, pero no cambia, no deviene”. Paz, *México en la Obra de Octavio Paz*, p. 247.

que al leer, las imágenes adquieren vida. El manejo de la alegoría expresa cabalmente las emociones del poeta; tanto la metáfora como la prosopopeya sientan las bases de su poesía. Esto no podía ser de otra manera, ya que los seres o sujetos recurrentes en ambos poemas para su tratamiento retórico son la mujer amada, el amor y la vida.

Es necesario remarcar que en estos dos poemas no existe transfiguración de los sujetos o realidades concretas a las que Pellicer nos tenía acostumbrados en los poemas que anteceden a *Reincidencias*, puesto que en ningún momento el ocultamiento se apodera de los sujetos. Están bien delimitados el poeta-amante y la mujer amada.

Precisamente en el ejercicio de la obra anterior a este libro se ubica a un Pellicer como el fuego de su propio volcán a través de las transfiguraciones, donde la mujer es un territorio, una tierra lejana, mar o viceversa, y da la impresión de no saber si ese fuego erótico lo destina a una mujer oculta, a la naturaleza o hacia la poesía.

El poeta “solar”²⁴ y de la mirada en ambos poemas traspasó su propia barrera. Sería injusto hablar de una madurez, e incluso aventurar una conclusión favorable o desfavorable al entendimiento de los lectores; en mi opinión, Pellicer simplemente colocó libremente su ser en el devenir.

REINCIDENCIAS (1978)

A lo largo de la primera parte de este estudio se ha expuesto el porqué de la mirada a los poemas eróticos seleccionados del

²⁴ Octavio Paz dice: desde el principio, Pellicer fue un poeta solar: “Todo lo que yo toque, se llenará de sol”. Sol de América y Asia, sol tam-tam, sol que

libro póstumo de Carlos Pellicer, *Reincidencias*; sin embargo, hablaré un poco acerca de éste con una selección de fragmentos de otros poemas que giran en torno al erotismo, porque considero que de no hacerlo este esfuerzo estaría incompleto.²⁵

Se sabe, por su sobrino, el pintor Carlos Pellicer López, que el poeta tabasqueño pensó editar su último libro, pero a él ya no le dio tiempo organizarlo debidamente. Gracias a que Pellicer fechó cronológicamente su material poético, su sobrino pudo realizar la publicación, y que posteriormente en colaboración con Luis Mario Schneider, se dieron a la tarea de integrar este libro, que contiene poemas inéditos o dispersos a la obra completa, en tres volúmenes bajo la coedición de UNAM/CNCA/Ediciones del Equilibrista.²⁶

Reincidencias alberga cerca de treinta poemas amoroso-eróticos fechados; el primero en “Las Lomas, 1967”, y el último el “17 de febrero de 1976”, no se sabe si en Las Lomas o Villahermosa, Tabasco. La segunda parte de este libro está constituida por poemas dedicados a la amistad, al paisaje, a la poesía y, sobre todo, a sí mismo, en una especie de autorretratos donde habla de sus raíces.

Los poemas erótico-amorosos de *Reincidencias* son completamente distintos a lo que escribió en “Esquemas para una oda tropical” y “Recinto”, donde se muestra otra forma erótica.

“madura entre los cuernos del venado”, sol-fruto-corazón. Si la poesía mexicana es medio tono crepuscular, nadie menos mexicano que Pellicer. *México en la Obra de Octavio Paz*, p. 243.

²⁵ No me explico por qué la crítica no ha abordado profundamente el material de los últimos años del poeta, pues para realizar un estudio completo o entender más allá de lo que se ha dicho sobre su obra, hace falta explorar el eros pelliceriano de *Reincidencias*.

²⁶ Pellicer, *op. cit.*, 1996.

José Joaquín Blanco sólo califica al poeta tabasqueño como “formidable poeta viejo” en su ensayo “Vejez y muerte de Carlos Pellicer”, que forma parte de su crónica literaria.

Sobre *Reincidencias* señala que encuentra a un poeta que:

[...] brutalmente nos despierta a la otra vejez-vigorosa, diestra, limpia, paradisiaca-harto diferente al espantajo desechable a que nuestra civilización nos obliga. En momentos prodigiosos como un texto de Pellicer, podemos constatar la realidad viva de la otra infancia, la otra juventud, la otra madurez, la otra vejez, los otros sentidos, las otras devociones.²⁷

En este sentido, el Pellicer de la otra vejez se reconcilia con el mundo, la vida, con la naturaleza de la mujer, al poner toda la intensidad y todos los tonos a los que arrastra el amor, desde el cortejo hasta la pasión que culmina en la entrega amorosa.

De esta manera, los poemas de *Reincidencias* son el resultado de una vasta obra que transitó por todos los caminos de la poesía. Pellicer lleva al lector hasta los límites más extremos de la pasión carnal:

(...)

Cuando nuestros sexos llenaron nuestra boca,
éramos polvo en suspensión
y también éramos.

La luz trataba de identificarnos
pero nosotros nunca concedimos.

(CPVII, p. 167)

La otra cara de Pellicer viejo y amoroso habla de una amatoria plena, cálida, tierna y dichosa, donde lo demás no importa, sólo lo que él siente y lo que busca:

²⁷ Blanco, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, 1996, p. 236.

MIRÁNDOTE en mis ojos
con la ternura que mi carne puede,
destruyo el tiempo y me encarezco intacto
y salgo a la ventana
como su fuera por primera vez.
(CPVII, p. 162)

Pellicer llegó a la vejez con toda la fuerza y poder de la seducción, hombre consciente de su edad pero más de su piel; ojalá lleguemos a esa manera, a la manera pelliceriana, que apunta Blanco:

[...] fresca, amorosa vejez de Pellicer. Ahí no hay "vejez", sino un Fértil Viejo, enérgico y enamorado de todas las manifestaciones de la vida, con un erotismo beligerante en todas sus sensaciones, emociones y pensamientos. Ese tipo de vejez debe ser posibilidad de todas las personas en la sociedad que queremos crear.²⁸

El siguiente fragmento ilustra esa forma en la que Pellicer llevó su vejez:

(...)

Tengo al otoño por hermoso testigo
que te necesitan mis potencias
y que al tocar tu cuerpo tocaría
cielos terrestres a todo lenguaje.

(...)

Mi vida está en tu vida
como la llama al viento.

(CPVII, pp. 161-162)

²⁸ *Ibid.*, p. 237.

En Pellicer el amor se volvió indómito y se hizo carne en sus poemas. Tal pareciera que el poeta tabasqueño esperó hasta sus últimos años para entregarse por primera vez en cuerpo y alma. Existen palabras en su poesía final. La energía y el desenfreno en el joven amante se vuelcan hacia el hombre maduro, consciente de todos sus sentimientos, emociones y alcances:

(...)

El tiempo estaba desnudo
Y todo era tan real que no había nada.
Era que por fin, el amor sonreía
Desde la herida fresca de una manzana.
El ángel parecía junto a mí
Como una noche profundamente despertada
(CPVII, p. 156)

Cuando algo atrapa por completo el alma del hombre es imposible abandonarlo; este es el caso de Pellicer en torno a los paisajes y la naturaleza, puesto que en su poesía erótica no se abandonan por completo, no regresan como el cuerpo amado sino como la escenografía donde se ejecuta el ritual amoroso.²⁹

²⁹ Silvia Pappé en su ensayo crítico "Hay algo más en el jardín... (Carlos Pellicer)" al respecto escribe: "Los paisajes y la naturaleza en general no se pierden por completo, pero sí regresan a su lugar original, son otra vez contorno, medio ambiente; se forman alrededor de la pareja y sirven para comparaciones poéticas. Si existe un cambio se ha efectuado sin duda dentro de la perspectiva del poeta que ha perdido por momentos la dimensión del temor... Por una vez gana el tema original del amor sobre el pudor tan poderoso poéticamente, sin que algo lo impida o le de una vuelta a la decepción y al fracaso en el último momento, o incluso desde un principio..." Pappé, *op. cit.*, pp. 107-108.

CUÁNTO cielo en tus ojos.
Todo el aire se llena para ti. Todo el día
trabaja para ti.
Hermoso ver el mundo desde el cielo
tan lleno de silencio de tus ojos.
Estás en tu esbeltez y a toda línea
tu cuerpo mide el canto.
(CPVII, p. 149)

El Pellicer viejo de *Reincidencias* es el resultado del largo viaje erótico que realizó a lo largo de sus libros, sobre todo en *Colores en el mar*, *Exágonos*, *Hora de junio* y *Recinto y otras imágenes*. En estos dos últimos es más marcado el erotismo a través del paisaje y la naturaleza. Más adelante del estudio nos ocuparemos de revisarlos sucintamente para comprender el devenir de la poética pelliceriana de los últimos años.³⁰

LA NOVIA PERFECTA, ESPERANZA NIETO

Hacia este momento del estudio cabe señalar brevemente el papel que jugó Esperanza Nieto³¹ en la obra temprana del poeta

³⁰ Horacio Molano Nucamendi, respecto a los últimos años del poeta tabasqueño cita la nota que Carlos Pellicer López realizó para la obra *Antología breve* (FCE/CREA, 1986.): “Desde sus primeros poemas hasta los últimos, al llegar a los ochenta años, el poeta descubre el milagro cotidiano del amor, del paisaje, de los héroes, del espíritu religioso, de la fiesta de los sentidos.” *Literatura Mexicana*, 1997, pp. 305-306.

³¹ Para comprender lo que esta joven tabasqueña significó tanto en la vida como en la obra de Pellicer, a continuación se cita la carta que escribió el poeta y que Gordon retoma de *Cartas desde Italia* (edición presentada y notas de Clara Bargellini, 1985, p. 94.): “Mi pasión por Esperanza fue inmensa. Fue la novia ideal y di una prueba de lealtad apenas concebible. Fueron 7 años de una poesía infinita. No: fueron 8 años. Las 6 semanas que pasé en Tabasco hace 6 años, cuando fui a visitarla como novio, oficial, contienen los días más

solar y del mar, para comprender el contexto del erotismo en sus poemas.

Carlos Pellicer se enamoró a los dieciséis años de una joven llamada Esperanza Nieto a la que juró “noviazgo perpetuo”. Samuel Gordon escribe al respecto:

En uno de sus retornos a Villahermosa —12 de diciembre de 1913— vio en el quicio del zaguán a una muchacha de grandes ojos oscuros que le dejó una huella imborrable. Esperanza Nieto, que así se llamaba esa belad tabasqueña, fue la única mujer que amó en su vida. Con ella mantuvo un larguísimo noviazgo de casi diez años [...] ³²

Por la época, el hermetismo en las familias y una cultura que daba inicio al siglo, envolvieron a Esperanza Nieto en un velo de platonismo. Posiblemente Pellicer tuvo miedo de enfrentarse a sus sentimientos. Ese amor lo traicionó en forma de adoración.

bellos de mi vida. El día que la besé por primera vez, me pareció que había yo logrado un triunfo extraordinario. Cuando salíamos a la calle solos, la gente se detenía para vernos pasar. Ella era divina y yo no tan feo. Sobre todo, se aclaraba el misterio de 7 años de ausencia en los que ella había esperado —Esperanza—, sin prometerme nada. Yo la adoré como no he adorado a nadie. Por mis amigos he sentido amor, no adoración. Esperanza fue para mí un culto, algo muy superior al amor, tan grande, que aún hoy dura, en un horizonte lejano enriquecido de recuerdos. Esperanza es en mi vida la poesía lírica. Y también la poesía heroica. Ella llenó lo mejor de mi adolescencia y lo mejor de mi juventud. Jamás la besé en los labios, la adoré y siempre me sentí su esclavo. Es callada y dulce. Su timbre de voz lo oigo en este mismo instante: cuando ella hablaba, yo sentía que mi dicha dependía de su voz. En su cara de oro moreno, sus ojos no tienen rival, Cuando se bautizó, yo estaba loco de pasión y también loco de gloria. Fue un acto digno de las más altas estrofas. ¿Me amó?, ¿me adoró? Me amó solamente. Pero jamás podrá olvidarme. Yo he estado siempre solo, aun junto a Esperanza. He sufrido mucho y no se lo he confesado a nadie”, *op. cit.*, pp. 17-18.

³² *Ibid.*, p. 17.

El amor platónico³³ es quizá la forma más compleja de entender al amor, porque no existe una correspondencia o una respuesta si tomamos en cuenta que cuando alguien ama lo que espera es que ese otro “alguien” dé una señal de acoplamiento, de entendimiento, de manifestaciones amorosas; es decir, de ser y estar, del “nosotros ahora” y de lo “seremos después”.

Dolorosa zozobra la de Pellicer al descubrir su adoración por Esperanza. El poeta afirma que siempre estuvo solo aun estando con ella, y creo que no sería temerario confirmarlo a través de su poesía. A partir de ese momento se vuelca en la contemplación, en un “amor cortés”, y le cierra la ventana al amante, a la posibilidad de compenetrarse y vivir ese amor.

Esperanza Nieto siempre estuvo sexualmente lejana, y quizá este hecho sea el posible génesis de la pasión, del deseo, del volcán ardiente que acompañó al poeta hasta sus últimos días y que fue tatuando en sus poemas con diferentes matices erótico-amorosos.

Pellicer dedicó varios poemas a Esperanza, quien fue su amor terrenal e imagen solamente en su poética de la adolescencia y juventud; después, este hecho da fe de una de sus más importantes vocaciones: venerar el cuerpo femenino destinado a la seducción y que se presenta abiertamente hasta *Reincidencias*.

Esos poemas a la joven de “cara de oro moreno” se encuentran en *Colores en el mar* —donde la llama *ella*—, hasta antes de *Hora de junio* y otros más que permanecieron inéditos o no publicados. Estos últimos se encuentran en el volumen III de la obra completa del poeta.³⁴

³³ Alberoni nos dice respecto al amor platónico que es “un tipo de amor en que se deja en libertad el encuentro emotivo, espiritual, pero se bloquea la sexualidad y la fusión sexual”. *Te amo*, p. 99.

³⁴ Pellicer, *op. cit.*

Para ilustrar la adoración que Pellicer tuvo por Esperanza Nieto —y la sensación de vacío que había en él—, a continuación se escriben algunos fragmentos de distintos poemas:

ALMA, ven a humillarte,
es ella la que viene, tal vez la trae el Sol.
Tus besos anticipale cantando su recuerdo
y escribe en palmas jóvenes el nombre del amor.

(*Colores en el mar*, CPVI, p. 47)

SU NOMBRE
ESPERANZA

NO es timbre de oro vuestro nombre, ¡oh señora!
Vuestro nombre es el ritmo que presagia mi aurora...
es el bronce precioso que en su hueco vacío
la palabra del Tiempo que en vocablo alargado,
nos anuncia las cosas de un futuro anhelado,
que siempre suponemos pletórico de frío...

(...)

En mi torrente de bronce las campanas en coro
vuestro nombre repiten en estrofas de oro
que es mi elixir de fuerza y es mi sueño de amor.

México, 15 de abril de 1914.
(CPVIII, pp. 30-31)

RONDEL GALANTE

SEÑORA:
Vos sabéis que os adoro.
Vuestros ojos me han dado un sorbo de dolor.
Yo sufro en el silencio de un crepúsculo de oro
y entre la sinfonía de mis versos de amor.
Os conocí una tarde, ¿lo recordáis, señora?

Diciembre era un enfermo como lo soy yo ahora:
sabéis ya vos qué...
No hubo llamas...
la tarde fue serena como un paseo de damas...

San Juan Bautista, 2 de marzo de 1914.
(CPVIII, p. 22)

Hubo recato y veneración a través de alegorías casi religiosas que acercaron al poeta hacia un hombre devoto más que a un hombre consciente de su potencial de amante.

Esperanza Nieto fue etérea, un amor perfecto.

EL ASCENSO HACIA EL EROTISMO

Hora de junio

Hora de junio (1937) está constituido por veinticuatro poemas; en esta obra monumental la temática del paisaje es escenario desbordante y sugestivamente sensual. Existe seducción, transformando la esencia de la naturaleza en un cuerpo femenino que se transfigura en un cuerpo masculino envuelto en el paisaje. El mar es el elemento omnipresente con el cual Pellicer entabla un diálogo con la naturaleza. *Hora de junio* fue editado por Xavier Villaurrutia en abril de 1937, y Pellicer lo dedicó a su hermano Juan.

A continuación se transcribe el texto que preparó el poeta para presentar su obra, pero que permaneció inédito, de acuerdo con la aclaración que hace Gordon en su *Breve biografía literaria*:

Mi libro de poemas "Hora de junio" [*sic*] representa diez años de labor. La coherencia del conjunto ha sido más bien espontánea y es acaso mi mejor mérito. Con excepción de "Dúos marinos" y "Retórica del paisaje", calculados más o menos desde el primero hasta el último verso, los demás poe-

mas son puro arrebató con mayor o menor intensidad, inclusive los sonetos. Sobre dos poemas fuertes: "Esquemas para una oda tropical" y "La voz", reposa un arco poemático de temas diversos conjugado con otro interior, de sonetos que se refieren, casi todos los temas de la poesía [...] El 95 por ciento de los versos de *Hora de junio* son endecasílabos tratados libremente en lo que se refiere a las consonancias o asonancias y la libertad sólo se encuentra cuando los problemas técnicos fundamentales se han resuelto definitivamente.³⁵

Podemos afirmar que a través de este libro, Pellicer busca la voz de su canto, la pintura de sus paisajes, la seducción en el lienzo y las palabras ocultas del amor.

Para Silvia Pappe *Hora de junio* es "un libro de engaños y transmutaciones poéticos", y más adelante dice:

La problemática del amor se traduce en una supuesta "imposibilidad" de la palabra y la poesía, cuando Pellicer no hace más que pretender, ante sí mismo y ante los lectores, que no quiere hablar de las frustraciones amorosas.³⁶

Sin embargo, en el poema "Esquemas para una oda tropical" se desnuda Pellicer a través de imágenes violentas, compenetración erótico-sensual depositada en el paisaje:

(...)

Yo quiero arder mis pies en los braseros
de la angustia más sola,
para salir desnudo hacia el poema
con las sandalias de aire que otros poros
inocentes le den.

(...)

³⁵ Gordon, *op. cit.*, pp. 62-63.

³⁶ Pappe, *op. cit.*, p. 101.

La esbeltez de ese día
será la fuga de la danza en ella,
la voluntad medida en el instante
del reposo estatuario, el agua de la sed
rota en el cántaro.

(...)

En la ciudad, entre fuerzas automóviles
los hombres sudorosos beben agua en guanábanas.
Es la bolsa de semen de los trópicos
que huele a azul en carnes madrugadas
en el canto lóbrego del bosque.
La tortuga terrestre
carga encima un gran trozo
que cayó cuando el sol se hacía lenguas.
Y así huele a guanábana
de los helechos a la ceiba.

(...)

La oda tropical a cuatro voces
podrá llegar, palabra por palabra,
a beber de mis labios,
a amarse en mis brazos,
a golpear en mi pecho,
a sentarse en mis piernas,
a darme la salud hasta matarme
y a esparcirme en sí misma,
a que yo sea a vuelta de palabras,
palmera y antilope,
ceiba y caimán, helecho y ave-lira,
tarántula y orquidea, zenzontle y anaconda.
Entonces seré un grito, un solo grito claro
que me dirija en mi voz las propias voces
y alce de monte a monte
la voz del mar que arrastra las ciudades
¡oh trópico!
Y el grito de la noche alerta el horizonte.

México, 1932.
(CPVI, pp. 245-249)

Pappe reitera que “la felicidad se encuentra más bien en la voz del contacto físico, la sensualidad y el erotismo”, la poesía grita a los “cuatro vientos” los sentimientos que se callan.³⁷

Por otro lado, Gloria Hortencia Mondragón Guzmán sobre “Esquemas para una oda tropical” dice que el objetivo al que aspiraba Carlos Pellicer era:

[...] traducir a palabras el mundo de imágenes, sonidos, colores, que conforman el bosque tropical, conservando al mismo tiempo la superposición de planos con que éstos existen. Es decir, el poeta aspiró a llevar la grandiosidad de la naturaleza al terreno de lo humano manifestando éste a través de las palabras. Esta aspiración del poeta de “traducir” la naturaleza a las palabras es antigua en la tradición literaria de América [...] pero en Pellicer esta idea quería llegar a convertirse en una gran pieza poética cantada a varias voces donde el trinomio naturaleza-música-palabra constituyera un todo.³⁸

Sólo que Pellicer logró más que ese trinomio mencionado; nos deslumbró con un poema vivo, donde su ser canta-grita lo que ocurre en su interior, quiere beber y amar “la oda tropical a cuatro voces”; su naturaleza se volvió eróticamente humana. Sin embargo, en este poema se hace más patente el sufrimiento, quizá de ese amor oculto que mantiene en el anonimato.

Recinto y otras imágenes

Carlos Pellicer publicó en 1941 *Recinto y otras imágenes* que dedicó a Genaro Estrada: “Gratitud sin término”. El poeta dice que en esos poemas —veinte que constituyen únicamente “Recinto”— cuenta una historia de amor que se cumplió “de cabo a rabo”, con la advertencia de que “en esos poemas hay

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁸ Mondragón Guzmán, “Esquemas”, en *Literatura Mexicana*, 1997, pp. 309-310.

algunas cosas apreciables, más apreciables por lo humano que por lo poético”.³⁹

Este libro está fechado de agosto de 1930 a enero de 1931; en él se descubre a un poeta que se desborda atrevidamente dentro de su mar con oleajes tiernos y sensuales, en algunos momentos pareciera que la castidad quiere emerger, pero es el poeta-amante el que sale a flote.

En estos veinte poemas está la poesía, la naturaleza, el paisaje, el amor y “ella”, pero es una ella oculta. Ella puede ser la mujer amada, la naturaleza o la poesía, pues esta última aparece constantemente en cada canto. Y precisamente esa incógnita de a quién se le escribió, es la magia que envuelve a “Recinto”, porque volvemos a encontrar a un poeta obsesionado por las transmutaciones, alegoría de la naturaleza y el paisaje.

“Recinto” es una obra monumental, con metáforas humanas a las que Pellicer nos tiene acostumbrados:

I

ANTES que otro poema
—de mar, de la tierra o del cielo—
venga a ceñir a mi voz, a tu esperada
persona limitándome, coronó
más alto que la excelsa geografía
de nuestro amor, reino ilimitado.

(...)

Y así eres el desierto por
el cuádruple horizonte de las ansias
que suscitas en mí; por el oasis
que hay en tu corazón para mi viaje
que en ti, por ti y a ti voy alineando,
con la alegría del paisaje nido
que voltea cuadernos de sembrados...

³⁹ Gordon, *op. cit.*, p. 57.

(...)

II

(...)

La mórbida penumbra
enlaza nuestros cuerpos y saquea
mi ternura tesoro,
la fuerza de mis brazos que te agobian
tan dulcemente el gran beso insaciable
que se que se bebe a sí mismo
y en su espacio redime
lo pequeño de ilimitadas distancias...

IV

(...)

Este amor que ascendimos y doblamos
para ocultar lo oculto que ocultamos.

VIII

(...)

Tú eres más que mi lengua porque gustas
Lo que en mi lengua llevo de ti sólo,
y así voy insensible a mis sabores
saboreando el deleite de los tuyos,
sólo sabor de ti.

IX

(...)

... —¡Con qué dulzura
besé tu rostro y te junté a mi pecho!
Nunca mis labios fueron tan sumisos,
nunca mi corazón fue más eterno,
nunca mi vida fue más justa y clara.

XIII

Tu amor es el erario inagotable
que costea el país de los poemas.
Viaje a la garganta de los pájaros,
claridad, y castillos en el aire.

XX

(...)

Amor, toma mi vida y dame el ansia
tuya, de ti y eterna: ven y cambia
mi voz que pasa, en corazón sin tiempo.

Manos de ayer, de hoy y de mañana
libren a la cadena de los sueños
de herrumbe realidad que, mucha, mata.
(CPV), pp. 321-337)

En “Recinto” la palabra es espontánea; el sentimiento que emana desde el fondo de un corazón que ama la vida, que celebra cada instante, que sufre pero goza de todo aquello que lo rodea.

La vida es en Pellicer un diálogo que desemboca en una poesía amorosa que transita por lo sensual, lo erótico, la amistad, lo heroico, lo religioso.

Sobre Pellicer, Alfonso Reyes escribió:

Carlos Pellicer es sin duda uno de los poetas mejor dotados. Aires y cielo circulan por el pecho de su poesía, respiración cuyo ritmo es ya seductor. Sólo con moverse y ordenarse, sus palabras enamoran ya.⁴⁰

Y después de releer “Esquemas para una oda tropical” y “Recinto” se puede entender el erotismo a viva voz en *Reincidencias*,

⁴⁰ Carlos Pellicer/Alfonso Reyes. *Correspondencia* (1925-1959), edición de Serge I. Zaïtzeff, 1997, p. 9.

sobre todo en “El roce de tus piernas en las mías” y “En una de esas tardes”, en los que el amor no sólo se cumple “de cabo a rabo”, sino también es prueba fehaciente de un viejo y joven tan hermoso como lo fue Carlos Pellicer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERONI, Francesco, *El erotismo*, sexta edición, traducción: Beatriz E. Anastasi de Lonné, Barcelona, España; Editorial Gedisa, 1997, 226 pp.
- , *Te amo*, quinta edición, traducción: Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, España; Editorial Gedisa, 1997, 284 pp.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 14a. edición, traducción: Eduardo Molina, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998, 254 pp.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, 655 pp.
- GORDON, Samuel, *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista, 1997, 106 pp..
- PAZ, Octavio, *La llana doble, Amor y erotismo*, decimoprimer reimpresión, México, Seix Barral, 1997, 223 pp.
- , *México en la obra de Octavio Paz*, selección y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Promexa editores, 1979, 541 pp.
- PELLICER, Carlos, *Poesía completa* (tres volúmenes), edición de Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista, 1996.

PELLICER, Carlos/REYES, Alfonso, *Correspondencia* (1925-1959), edición de Serge I. Zaïtzeff, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista, 1996, 85 pp.

HEMEROGRAFÍA

Literatura Mexicana, "José María Velasco en Carlos Pellicer", *Esquemas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, vol. VIII, 1997, Núm. 1.

Los empeños. La vida literaria, "Hay algo más en el jardín". Nueva época/1. México, 19981, abril-mayo-junio.

REFLEXIONES EN TORNO A LA MUERTE Y EL TIEMPO EN MUERTE SIN FIN

SILVESTRE MANUEL HERNÁNDEZ*

*Para: Kyky, Monique,
Brenda, Neto y Hugo.*

*Las ideas nos describen; no representan nada real;
estereotipias; ni originalidad ni libertad,
sino excepcionalmente; inutilidad
de las ideas: fanatismo de tontos.
José Gorostiza.*

INTRODUCCIÓN

Conceptos como muerte y tiempo han gozado de la atención de la filosofía, la religión y la poesía, a lo largo de la cultura occidental, y no es difícil encontrar alguna reflexión en la obra de grandes pensadores, místicos o poetas, sobre estos temas. La literatura en lengua española no ha sido la excepción, pues entre sus intelectuales y creadores, que se han ocupado de estos problemas, se puede mencionar a Miguel de Unamuno, San Juan de la Cruz y Jorge Manrique. Y dentro de la literatura mexicana, concretamente la del siglo veinte, y en particular la vertida por el grupo de *Los*

* Egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX.
UAM-A.

Contemporáneos, se cuenta con la brillante figura de José Gorostiza, poeta de una producción escasa (*Canciones para cantar en las barcas*, 1925; *Muerte sin fin*, 1939; y la serie de poemas reunidos bajo el título de *Del poema frustrado*, 1964) pero iluminadora en cuanto a las cuestiones fundamentales que el hombre se ha planteado.

Para los fines de este artículo, sólo abordaré el poema de 1939, donde muerte y tiempo se manifiestan como un vértigo fascinante, como una pugna dramática en la dualidad de la existencia humana que es el sueño y la vigilia, la muerte y la vida, donde no hay cabida para el conocimiento seguro, claro, transparente. Muerte y tiempo, en el poema *Muerte sin fin*, trasciende la terrenalidad de la inmediatez, la conciencia de la muerte privada, la vivencia del ser particular, y se sumergen en la predisposición interior que indaga, en la duda que impulsa al hombre hacia ese no lugar en el espacio y hacia esa intemporalidad temporal que es la Muerte. *Muerte sin fin* es la mutación de la muerte misma, muerte del universo, cancelación de la linealidad del tiempo, pérdida de toda forma, intocable como una idea y transparente como el aire que entra en nosotros y nos da vida, pero también nos coloca ante el pensamiento de la finitud. Esta obra de Gorostiza es un poema que oscila en varios planos y: “[...] no se canta a sí mismo para negarse en el mismo instante”,¹ sino que es una creación desorbitada donde la nostalgia impregna el edificio poético enfrentado a la realidad de su disgregación, y donde las palabras revelan la soledad a cada paso del poema, en cada verso anegado de muerte.

¹ Octavio Paz, “Muerte sin fin”, en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, Vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 442.

De acuerdo con lo anterior, la finalidad de este trabajo es presentar la interrelación entre la muerte y el tiempo, al menos como hipótesis a investigar, contemplados desde un marco teórico-descriptivo, donde los contextos para intérprete y objeto a interpretar se fusionan y dispersan, gracias al desplazamiento lingüístico-conceptual que del nivel poético se explaya hacia interrogantes religiosas y filosóficas, y devela esa *verdad poética* manifiesta en valores polisignificativos que trascienden la mera exégesis literal-material del discurso poético, y se inscriben en lo más profundo del vivir humano.

I. CONSIDERACIONES TEÓRICO-DESCRIPTIVAS

Partamos del siguiente supuesto: la poesía recrea el lenguaje bajo leyes distintas a las operantes en la conversación y el discurso. Y entendamos al lenguaje como un *querer decir*, constituido por un conjunto de signos y sonidos móviles e intercambiables. Para aceptar que la poesía transforma radicalmente al lenguaje: las palabras pierden de pronto su movilidad y se vuelven insustituibles, porque el decir poético no es un querer decir, sino un decir irrevocable. Por ello, todo poema es un organismo de significaciones internas,² irreductibles a cualquier otro decir.

Una vez más, el poema no quiere decir: *dice*. No es una frase o una serie de frases, sino una indivisible constelación de imágenes, mundo verbal

² El poema no se agota por lo que se sabe de él, porque "se le conozca", sino que cuanto mejor se le conoce, tanto más se le entiende. En términos de Hans-Georg Gadamer: "[...] tanto más lo interpreto, lo despliego (*auslege*) y repliego (*Zusammenlege*); e, incluso, si me lo sé de memoria, hasta el fondo, tanto más me dice un poema verdaderamente bueno. No se hace más pobre, sino más rico". Véase su artículo "Filosofía y Literatura", en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 192.

poblado de visiones heterogéneas o contrarias y que resuelven su discordia en un sistema solar de correspondencias”.³

Mas en *Muerte sin fin*, las ideas, o más propiamente dicho, los conceptos (Dios, Tiempo, Muerte), fungen como recursos empleados por el poeta para lograr su finalidad específica: la obtención de valores estéticos satinados con inquietudes filosóficas y religiosas. Porque,

[...] la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios—, que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias.⁴

Por otra parte, en el poema de Gorostiza la experiencia poética, al igual que la religiosa, es un volver a la naturaleza original, un desprenderse de la vida profana para ir en busca de ese *otro* que es *uno mismo*, en tanto “ser enunciado”, copartícipe de la finitud de Dios, de la ausencia y la presencia, del silencio y la palabra, del vacío y la plenitud del ser, develados por el lenguaje y la estructura metafísica que lo sostiene;⁵ pues:

[...] como la religión, la poesía parte de la situación humana original —el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indife-

³ Octavio Paz, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, en *El ensayo mexicano moderno*, II, José Luis Martínez (selec.), Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 408-409.

⁴ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Prosa*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, p. 192.

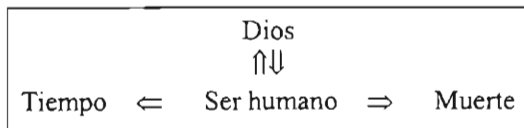
⁵ La relación entre la poesía y la metafísica se encuentra en los temas que ambas llegan a abordar, es decir, en los problemas que siempre han interesado al ser humano, como la muerte, Dios, la libertad, la gracia, el mal, el bien, la felicidad, etc. Para tener un panorama más puntual y conceptual de esta relación, véase el libro de Jacobo Kogan, *Literatura y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1971, pp. 11-20.

rente— y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud”.⁶

Ahora bien, debido a la estructura del poema en estudio, considero pertinente hacer algunos señalamientos teóricos, basados en la taxonomía o descripción temática realizada por Emmanuel Carballo, y en un diagrama. Empecemos por la formulación del crítico literario, en *Muerte sin fin*:

[...] la vida se transforma en muerte, y la muerte resucita de sus propias cenizas para no volver a morir, para eternizarse. Poema materialista y dialéctico, no escapa de las huellas del idealismo (Kant y Hegel). Poema filosófico, se mofa de las ideas; poema artempurista, se burla de la forma; poema triste, posee notas alegres; poema del tiempo, lucha y no consigue evadirse de sus estragos; poema didáctico, rompe sus moldes y se convierte en lúdico; poema del poema, es un poema que condena a los exaltados que aún creen en la poesía; poema de la equivocidad, hace de ésta la más angosta de las expresiones unívocas. Deísta y ateo, humano e inhumano, exaltación y elegía, resume las distintas concepciones que salvan y condenan al hombre.⁷

La anterior definición se puede ejemplificar con el siguiente esquema:



Aquí, los términos que aparecen en el diagrama, al igual que todos aquellos mencionados en la cita transcrita, cobran relevancia en tanto que cada uno de ellos tiene una realidad material

⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 147.

⁷ Véase su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño /SEP, México, 1986, p. 256.

dentro de un discurso, el implícito al poema, y el creado por el analista; pues el significado de las palabras y el sentido de la declaración al que ellas apuntan, participan en la unidad estructural de la conformación poética. Siendo el determinante el del *ser humano*, pero no entendido como el “poeta que escribe”,⁸ sino como esa categoría formada por el entramado lingüístico, encerrada en los vocablos “ser humano”, es decir, esta percepción es la que da sentido a los términos Dios, Tiempo, Muerte, porque existen y puede hablarse de ellos gracias a que el “ser humano” existe como productor de discursos, y como dador de sentido de los mismos.

De acuerdo con esto, los cuatro conceptos parten de una enunciación, de algo “con sentido” que tiende a ser comprendido, y esto está respaldado por una asimilación del lenguaje que de cada uno de los términos se puede generar, es decir, Dios, ser humano, tiempo, muerte, dentro de una estructura verbal, llámese poema, discurso filosófico o religioso, en general, cualquier composición literaria, propician un campo semántico, inserto en un código cultural y en un conjunto de sistemas semióticos, los cuales se refieren a aquello que puede ser reconocido como “realidad objetiva” o como “experiencia subjetiva”. Y esto opera así porque hay un sustrato de experiencia cultural en cualquier sujeto, lo cual posibilita el desplazamiento

⁸ Esta expresión me obliga a precisar lo siguiente: debido al tratamiento del problema, completamente formal, no es pertinente hablar de un “poeta que escribe”, es decir, de un “autor”, porque el autor desaparece y queda el fluir de la voz poética, que es tiempo y devenir perenne, es la enunciación del ser de la muerte que se diluye en la sonoridad de los versos. Y lo que queda es el ser de la escritura poética y la experiencia de la lectura y la intercomunicación de distintos discursos. Sobre esta observación véase el trabajo de Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-71.

interpretativo del interior del discurso (en este caso el poético) hacia el bagaje teórico con que cuenta el lector o estudioso, es decir, *interior* y *exterior* del poema pueden estar en continuo movimiento comprensivo, dialéctico.⁹ Pues a decir de José Manuel Cuesta Abad:

La obra artística es una creación dialéctica que dinamiza e interrelaciona *interior* y *exterior* de los mundos objetivos, subjetivo y social para desenvolver en universos semánticos finitos los contenidos de aquellos representados en el acervo de conocimientos codificados de la cultura.¹⁰

En sentido formal, la comprensión tiende a *comprender* el texto *desde* y *en* el mundo de la vida, donde el individuo se rige por convenciones y alientos comunicativos, y donde el sentido del *decir con sentido* se materializa en las distintas creaciones humanas, como puede observarse en la poesía.

Cabe mencionar que las fronteras entre la realidad verbal, la experiencia estética y la conceptualización del poema, no son nítidas ni continuas, de acuerdo con el esquema e interpretación esbozados, sino que oscilan en distintas configuraciones imaginarias y axiológicas acumuladas en el plexo del lenguaje y la estructura del poema.

⁹ Emmanuel Carballo nos dice al respecto: "A lo largo de sus páginas se advierte que la inteligencia de Gorostiza es agudísima; que su capacidad de embellecer el poema es digna del "mejor cirujano plástico", [...] Gorostiza es, entre nuestros poetas, el que posee mayor capacidad dialéctica", *op. cit.*, p. 250.

¹⁰ Véase su libro *Teoría hermenéutica y literatura*, Visor, Madrid, 1991, p. 207.

II. LA MUERTE

La concepción de la muerte, patentizada de forma omnipresente en *Muerte sin fin*, está sustentada en “la creación y la muerte de Dios”,¹¹ en el desmoronamiento de la conciencia de sí y la autocontemplación, que al descubrir al hombre entiende su término, se mira como vaso transparente, vacío de ser, carente de contenido, sin ningún fundamento ontológico, y por ello mismo empieza a morir, a fusionarse con la transparencia de la muerte.

Ahora bien, por qué recurre Gorostiza a una categoría universal, como lo es Dios, para darle consistencia a la estructura del poema. Puede decirse que porque es el principio supremo al cual se ha asido el hombre para reflexionar sobre su sentido en la vida, que inevitablemente implica la muerte. Y por un contexto analógico en la creación poética, que no aísla a la muerte para tomarla como fin en sí, sino que le da validación ontológica desde su “contraparte”, que es Dios. Y es por ello que el poema inicia con el “descubrimiento de la substancia derramada”, con la uniformidad del agua que no es sino transcurrir, ser disperso que madura en forma, verso y conciencia.¹²

¹¹ Bien puede hablarse aquí de ciertos rasgos teodiceacos, en cuanto a que la creación de Dios representaría el Bien, el Orden, el término del caos, la superación del mal; mientras que la muerte del mismo aludiría a la ascensión del Mal, a la pérdida en la contingencia, a la rectoría del sinsentido humano, es decir, no habría un *sentido* por qué existir, sino simplemente un devenir en el mundo, un perderse en el tiempo. Y si se contempla este binomio: “creación y muerte de Dios”, como una afirmación de la historia, entonces lo que hace el poeta es despojarla de todo tipo de connotaciones escatológicas e ideológicas, desnudarla hasta su origen primigenio, para mostrar lo que “realmente es”: juego del lenguaje, tiempo, imagen, ritmo.

¹² La poesía de José Gorostiza no se queda en el nivel de una figuración estática, pues es movimiento y devenir de conceptos e intuiciones [Dios, vaso, agua, Muerte, Tiempo], y es metáfora poética que “logra fundir en unidad

Ahora bien, al interior de *Muerte sin fin* se conjuntan varios elementos, tendientes a matizar el proceso de la muerte sin fin. Veamos:

- a. La referencia al agua tiene el efecto de “transparentar la claridad” de la imagen de la muerte, llegar a la diafanidad de ese ser que lo cubre todo pero que escapa a cualquier intento de aprehensión, ya sea sensible o enunciativa, al carecer de cualquier antropomorfismo o limitación discursiva, y ser simplemente ser, cuya función determina al ser temporal de quien le da sentido: el hombre. Mas el agua no sabe a nada, no tiene nada y se ahoga en su propia nada. Es sed de siglos que se sacia con el sonido que no posee, con el ojo que le hace falta para mirar el ojo que la mira; y sólo es metáfora de figuras que duran: *el tiempo de una muerte gratuita / y prematura*,¹³ vuelta cristal y la palabra poema, y su sonido se transforma en una inquietante imagen visual.
- b. Dios es vaso, luz, conciencia inmersa en sí misma, pero también máscara y primer instante de muerte que se mira morir en nosotros en una eterna repetición. El vaso, que es contención de tiempo y ojo de agua, está abierto hacia su propia luz, y convertido en: *espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose* (VII, p. 126).

convincente imágenes que en la experiencia están separadas, y hasta son incompatibles. Y esto significa que, en la comparación y por medio de ella, hasta el último resto de objetividad estáticamente espacial, de cosa cerrada, es arrebatado en ese movimiento que lo liga y lo invade todo”. Cfr. Johannes Pfeiffer, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pp. 39-40.

¹³ José Gorostiza, “Muerte sin fin”, en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, parte VI, p. 125. En lo sucesivo, cuando me refiera a este poema, sólo anotaré la parte y el número de la página, entre paréntesis.

- c. La claridad en el poema, tras el pulimiento del lenguaje, deviene en problema de transparencia turbadora que permite vislumbrar lo que hay del otro lado del espejo: la muerte mirándose en nosotros, como si fuera la forma de su propia imagen, el regreso a su origen y al momento en que la muerte aprueba la fusión de nosotros con nuestra imagen. Acto que desemboca en el quebranto.
- d. La inteligencia, subyacente al tema de *Muerte sin fin*, es recreación constante, inmaculada y solipsista, soledad en llamas: *que lo consume todo hasta el silencio* (III, p. 117) / *que todo lo concibe sin crearlo* (IV, p. 119), está situada en la intemporalidad, en el tiempo inmedible por el ser humano, en la unidad perfecta que prescinde de vocabulario, al ser esencia pura, pero contenedora de la obstinada muerte.
- e. La forma es imposible fijarla, y gracias a ello penetrar en la autosuficiencia poética, pues la forma en sí misma no se cumple, al habitar en su magnanimidad el tiempo envejecido, el aire envenenado, la muerte que la traga a cada paso, hasta llegar al minuto en que se vuelve cenizas, donde culmina la forma pura e inicia la verdadera Muerte. Y es por esto que necesita del vaso (Dios) y del agua para cambiar su destino, pues por sí misma es aniquilación total, y con la conjunción de los demás elementos alegóricos es muerte sin fin, circular y eterna.

III. EL TIEMPO

Tiempo, sucesión de ser, pervive en el poema de Gorostiza como una fuerza inflexible y concentrada, como el motivo para que la obra ascienda a la fluidez perenne del tiempo absoluto, tiempo

sin fin e inconmensurable, mas tiempo de muerte: *Es el tiempo de Dios que aflora un día / que cae, nada más, madura, ocurre / para tornar mañana por sorpresa / en un estéril repetirse inédito* (II, p. 111). *Muerte sin fin* es un poema de lo temporal, donde las construcciones gramaticales son resplandecientes, escultóricas y abstractas; composición literaria de la palabra y de la destrucción de la misma; máscara que se confunde con el rostro que oculta, que al arrancarla la perdemos, es la forma y la conciencia de la forma vuelta nada, empatía con la ruina total del tiempo humano.

IV. COMPLETUD Y QUEBRANTO

Los elementos comentados cobran importancia en la comunión implícita del poema que encumbra a la muerte sin fin. Dios-vaso, agua sin voz, vaso y cristal que estrangula, se dan en el perpetuo instante del quebranto, cuando la forma pura se abandona a su muerte, y todos los seres construyen el escenario de la muerte, de la nada, al abrasarse consumidos por su muerte.¹⁴

Por otra parte, tiempo y forma protagonizan un duelo en la ambigüedad poética, donde ninguno resulta vencedor, al ser la muerte la única que se destruye a sí misma. Brillante conjunción donde substancia y forma “dialogan”, substancia que: “[...] sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón

¹⁴ Ramón Xirau expresa: “La palabra, anulada por la muerte como por la muerte se ha anulado el mundo, es puro silencio. El poema todo de Gorostiza quiere determinar un instante de vida, fijarlo para mostrar que este instante, este ‘minuto’ tantas veces repetido en varios versos, no es sino la imagen de la nada”. Véase su artículo “‘Muerte sin fin’ o el poema-objeto”, incluido en el libro de Cedomil Goic, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, III, Época contemporánea, Crítica, Barcelona, 1988, p. 123.

del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita".¹⁵ Substancia que se auto-refleja y coincide con las percepciones sensibles a la hora del quebranto, de la plena conciencia de la visión de la Muerte, o a decir de Juan Gelpí: "se produce el quebranto figurado por excelencia: el desaliento de la palabra divina al ahogarse el *Logos*".¹⁶

Y es en este quebranto donde Gorostiza introduce al hombre, pero para remarcar la muerte, con la desaparición de la belleza forjada por la palabra: *Cuando el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta / se le quema —confuso— en la garganta / exhausto de sentido* (IX, pp. 134-135). Ya no queda nada, a excepción del silencio originario, consecuencia del quebranto, vuelta a la muerte de todas las cosas, vuelta a la auto-creación de la Muerte, donde nada ni nadie está muriendo nunca. Sólo hay completud, presencia del Diabolo, quien asume la palabra y realiza la destrucción definitiva del "logos divino" y de la creación; representación que escapa al pantragismo metafísico o teológico, y se inscribe en el sino mundano de la alegría de la festividad: *TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diabolo* (X, p. 142).

La muerte circular, sin fin, de constante perecer enérgico, de morir absorto, muerte de la muerte emparentada con el Diabolo, con el morir incesante y con la muerte viva, culmina con la muerte: *procaz, que nos asesina / a distancia, desde el gusto / que tomamos en morir / por una taza de té / por una apenas caricia* (X, p. 143). Muerte incansable desde siglos pasados y

¹⁵ José Gorostiza, "Notas sobre poesía", en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 9.

¹⁶ Véase su libro *Enunciación y dependencia en José Gorostiza*, Estudio de una máscara poética, UNAM, México, 1984, p. 192.

siempre presente, portadora de la catástrofe infinita, pugna dramática establecida con la alegría del Diablo y la desgracia infinita de Dios, del vaso y la forma; desintegración teleológica del quebranto, completud de la omnipresencia de la muerte sin fin.

CONCLUSIÓN

Muerte sin fin, poema de la madurez intelectual de Gorostiza, se puede concebir como un caleidoscopio de iluminaciones, de pétrea factura literaria y atmósfera inasible, de construcción en grande y unidad forjada por la lucidez del instinto poético, manifiesta en el momento irrepitible de la auténtica inspiración. Donde la “materialización de las ideas en lenguaje transparente”, refleja la complejidad del proyecto literario que el poeta tuvo en mente, así como el trabajo incansable y sistemático por aprehender la *verdad estética* del poema, en cuanto a la muerte vuelta enunciación, que trasciende la mundanidad del universo y se fusiona con el *Ser del Poema*: el tiempo, la muerte, la nada.

Enero de 2004, Valle de Chalco.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-71.
- CARBALLO, Emmanuel, “José Gorostiza”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Segunda Serie, Lecturas Mexicanas, Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública, México, 1986, pp. 250-265.

- CUESTA ABAD, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura*, Visor, Madrid, 1991, 284 pp.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica*, intr. de Ángel Gabilondo, trad. de Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1996, 316 pp.
- GELPÍ, Juan, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza*. Estudio de una máscara poética, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, 223 pp.
- GOROSTIZA, José, “Muerte sin fin”, “Notas sobre poesía”, en *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 103-144 y 7-25.
- , *Prosa*, Tercera Serie, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, 215 pp.
- KOGAN, Jacobo, *Literatura y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1971, 108 pp.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 307 pp.
- , “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, en *El ensayo mexicano moderno*, II, José Luis Martínez (selec.), Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 386-411.
- , “Muerte sin fin”, en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, Vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 436-444.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, trad. de Margit Frenk Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, 137 pp.
- XIRAU, Ramón, “‘Muerte sin fin’ o el poema-objeto”, en *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, III, Época contemporánea, Cedomil Goic, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 121-124.

EL CÍRCULO Y LA ESPIRAL

LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ

OCIEL FLORES FLORES*

"Las utopías son los sueños de la razón..."
(Octavio Paz)

Una mirada atenta descubrirá que tanto en la poesía como en la prosa de Octavio Paz aparece con una frecuencia digna de análisis la imagen de la espiral. En ocasiones un fenómeno natural, el torbellino, revela su presencia; otras veces un molusco, el caracol, delata que sus giros se repiten en una infinidad de formas en la naturaleza. La espiral es una figura compuesta de círculos que por alguna causa se rompen para sustituir la vuelta incesante sobre un mismo punto por un movimiento que se dispara hacia algún destino impreciso.

Esta forma se presenta desde las primeras obras de Paz, y sufre un proceso de enriquecimiento a medida que la obra del poeta crece y madura, de tal modo que multiplica sus variantes y sus sentidos. Desde las primeras producciones del autor de *Libertad bajo palabra*, la espiral muestra su destino: dar una representación a la imagen del tiempo del hombre contemporáneo.

* Profesor-investigador, UAM-Azcapotzalco.

La espiral es un hilo —el hilo del tiempo— hecho del mismo material del que se compone la existencia de los hombres. De ahí el interés en mostrar por qué la espiral representa la vida de los seres humanos de nuestros días, y qué clase de eventos le dan precisamente esa forma: vueltas que regresan después de trazar casi un círculo a un punto equidistante de algunos momentos pasados, pero jamás al mismo punto.

Los poemas y los ensayos de Octavio Paz, sabido es, mantienen correspondencias estrechas: la poesía ilumina los rincones en los cuales la luz del razonamiento ensayístico se antoja limitada. De igual manera, las reflexiones de las obras teóricas amplían o aclaran lugares que la poesía sólo sugiere, en ocasiones con recursos cuya interpretación exige la guía de un iniciado. La presente exploración pretende sacar partido de la comunicación que acerca a ambos géneros y dar cuenta de la evolución que experimenta la imagen de la espiral como representación del fluir cronológico.

EL RETORNO AL ORIGEN

Los primeros ensayos y los primeros poemas del joven Octavio Paz fueron reunidos en dos volúmenes, *A la orilla del mundo y primer día*, y *Primeras Letras*, respectivamente, después de haber sido publicados por separado en revistas o en plaquettes.¹

Al leer el poemario *A la orilla del mundo...*, a la luz de los ensayos de esta misma época, se perciben ciertas constantes que, a pesar de manifestarse de manera aún titubeante, anuncian los

¹ *Raíz del hombre* (1937) y *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937) aportan la mayor parte de los poemas incluidos en *A la orilla del mundo...*

cuestionamientos que habrá de hacerse con claridad el artista maduro. En estas creaciones tempranas saltan a la vista algunas claves que revelan la "primera poética" del joven escritor.

A la orilla del mundo..., delinea el proyecto inicial del poeta: romper las ataduras que sujetan al hombre al suceder de la historia, y proporcionarle por este medio una forma de inmortalidad sobre la tierra. El poeta tiene una intuición que no abandonará nunca: la poesía es una fuerza capaz de llevar al hombre más allá de sus límites humanos, más allá de las barreras temporales que limitan su vida.

El punto de partida es la trágica constatación de que la vida del hombre transcurre entre dos extremos: la soledad, estado casi permanente desde que toma conciencia de su ser, y la comunión que en ciertos momentos alcanza con sus semejantes, comunión que mitiga por breves instantes su desolación.²

La soledad congénita del hombre se añade a la angustia de verse arrojado al mundo, ignorante de su origen y de su destino. Si la soledad lo empuja a buscar la comunión con su prójimo, la angustia de saberse inexplicablemente mortal lo lleva a rebelarse a su fatal condición: "Vida, ardiente Vida, / un hombre, una mísera angustia bajo tu nombre..."³

La misión del poeta consistirá en dar una explicación acerca del origen y la razón de la existencia humana. Y por otra parte, en definir las relaciones que unen a los seres que viven aparentemente dispersos y ajenos en el mundo.

La poesía será, por su parte, medio de autoconocimiento e instrumento de exploración del universo. La creación será terreno de ensayo y vía de acceso a las verdades que la poesía ilumina a medida que el poeta se vuelve sensible a su luz.

² Paz desarrolla este tema a partir del ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión", incluido en *Primeras Letras*.

³ *A la orilla del mundo...*, p. 80.

Los subtítulos de *A la orilla del mundo...*, señalan el itinerario que el poeta sigue en sus indagaciones: “Primer día” sitúa al hombre en el momento en que toma conciencia de su humana condición; “Raíz del hombre” habla de la necesaria comunión del humano con los seres que lo rodean, de sus ataduras a la tierra; en esta serie de poemas, el hombre redescubre su naturaleza material.

Cuando el poeta se interroga sobre el lugar que ocupa en el mundo extraño, en el que le ha sido dado vivir, vuelve necesariamente la mirada hacia los seres que lo habitan e interroga a los fenómenos naturales, convencido de que en el lenguaje de sus mutaciones habrá de encontrar alguna respuesta. Al primer contacto, el universo le dice que él es parte suya, al mismo título que la tierra, los vegetales y los mares. Pero, al observar de cerca los elementos inertes, el poeta percibe la distancia que lo separa de ellos y reconoce su incapacidad para fundirse al resto de la creación. En la solidez y en el estatismo de las piedras “presiente” su soledad, es decir, su individualidad: él como la piedra está condenado a vivir separado, aislado. En el estatismo de la roca intuye el poeta su condición de ser caído... .

“... piedra que entre mis manos se despierta
y ya presiente en mí su oculta forma:
en tu silencio bebo mi substancia.”⁴

...

“Déjame entre las piedras, no me toques,
herido son naciente;
piedra caída soy entre las piedras.”⁵

En el mar descubre una inesperada semejanza con él. El ser humano es deseo incesante, impulso que va siempre más allá.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

Del hombre nace un nuevo hombre a cada instante de la misma manera que de las aguas del mar brotan ondas que empujadas por el viento se desplazan hacia un sitio incierto. Ambos, hombre y mar viven en perpetua metamorfosis y sin embargo siempre son los mismos...

"...el mar que se devora
y a sí mismo se engendra
para matarse luego,
sin alcanzar jamás
la forma duradera en que se sueña."⁶

Lo mismo ocurre cuando, aliado a la mujer, el hombre que se sabe mortal se ve a sí mismo reflejado en el espejo igualmente mortal de su compañera; al recorrer el cuerpo femenino recuerda su condición terrenal...

"Te conoces en mí y en mí te piensas
y yo en tu ser dormido me recuerdo,
solo latido, ciega flor, arbusto,
tierra que entre la tierra se confunde."⁷

En esta primera etapa, en la que el poeta "se abre" al conocimiento de su universo, sufre un proceso de asimilación durante el cual deja de ser la criatura superior de la Creación y, habiendo sacrificado su conciencia —rasgo que al distinguirlo de los demás seres del universo lo separa de ellos—, recupera la facultad de "ver" más allá de las formas cambiantes con las que lo engaña su entorno cotidiano. Sólo al acercarse a las formas primordiales, el poeta es capaz de descifrar el lenguaje secreto de

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

las cosas, y abrir "...la posibilidad para que lo real enseñe su verdadero rostro..."⁸

El conocimiento que adquiere le franquea las puertas de la poesía. Aunque este saber no le es otorgado sin satisfacer una condición: renunciar a su individualidad, despojarse del conocimiento heredado y del conocimiento aprendido hasta recuperar su inocencia original; sólo por este medio puede el poeta volver al estado anterior a la "escisión" que operó en el hombre su conciencia y que lo separó del mundo.⁹

Sin embargo, "hermanarse" a la materia inerte y a los fenómenos en los que se manifiesta la vida cósmica, y adquirir por este medio la capacidad de leer su lenguaje, no es sino la primera etapa del largo itinerario que deberá cumplir el poeta para "ir más allá" de su condición temporal. Una vez "fundido" con la materia y reconciliado con el mundo, el hombre sentirá surgir de su interior el presentimiento de que él es algo más que la piedra, e imagina que ha sido arrancado de un lugar en el que conoció la plenitud.

En algunas páginas de su diario,¹⁰ el joven escritor habla del desconcierto que le provoca la inestabilidad de su ser. Sus primeras reflexiones le hacen ver su existencia como una continua "extrañeza" ante la imagen cambiante de su rostro, imagen que

⁸ *Primeras Letras*, p. 146. En este caso también se percibe la cercanía de Paz con Nietzsche. En *Así hablaba Zaratustra*, se menciona una ancestral identificación del hombre con la naturaleza: "El bosque, la roca saben dignamente callar. Aseméjate de nuevo al árbol que tú amas; al árbol de anchas ramas...", p. 59.

⁹ Entre las fuentes del joven Paz, sobresale la figura de Nietzsche. El "yo consciente" no es la unidad del hombre; hay que ir más allá de él para conseguir la fecundidad poética: "El artista se ha despojado de su subjetividad en el proceso dionisiaco [...] el genio lírico siente nacer un mundo de imágenes y de símbolos..." *El nacimiento de la tragedia*, p. 57.

¹⁰ Incluido en *Primeras Letras*...

por momentos no reconoce como propia. No es raro que experimente una profunda desazón al descubrir que no se es siempre el mismo. En efecto, basta un momento de atención para darse cuenta que en ocasiones “me pongo fuera de mí” —es decir, soy al mismo tiempo yo y alguien más que sale de mí—, o reconozco haber dicho algo “cuando no era yo” —otro me suplanta en los momentos en los que “pierdo la cabeza”—. Paz lo afirma en estos términos: “Evidentemente y aunque intente persuadirme de lo contrario, yo no soy, tan solo, lo que pienso de mí.”¹¹

La “extrañeza” producida por las mutaciones de su ser se añade a su sentimiento original de soledad, de “orfandad”, al saberse separado del universo, ajeno a su “hermosura vacía”. La razón, afirma Paz, se encontraría en la “conciencia del pecado”, que no es sino “el antiguo nombre de la angustia moderna”. Se trata de la culpa inherente a los hombres: “La naturaleza ha perdido toda su inocencia y, con ella, toda su capacidad de redención, en cuanto *es* deja de ser inocente.”¹²

La condena del poeta consistiría en ser particularmente sensible a los efectos de la “conciencia del pecado, y al hecho que en él, la angustia se transforma en nostalgia, pues él sabe que hubo un tiempo y un lugar anterior a su caída, un tiempo en el cual vivió en armonía consigo mismo. Para expiar la falta que lo lanzó huérfano al mundo, condenado a vivir separado de sus semejantes, el poeta emprende el camino al “lugar del origen”, único sitio en el que encontrará remedio a su soledad.

La nostalgia del paraíso perdido es una constante en la obra de Paz. Desde los primeros poemas, el poeta emprende el viaje hacia el lugar en el que le son revelados los medios para trascender sus límites temporales. El poeta desanda el camino que

¹¹ “Vigilias de un soñador”, en *Primeras Letras*, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 78.

emprendió un día el hombre al ser expulsado del paraíso, pues únicamente al poeta inocente le es dado volver al punto a partir del cual la creación de un mundo nuevo se hace posible. El retorno al origen es por lo tanto condición para acceder a la creación poética: "...la nostalgia del exilio [es] el estado necesario que anuncia la llegada de la poesía".¹³

El poeta recuerda ese lugar, lo imagina, lo invoca...

"Paraíso común, fuente y fruto del ser [...] Donde no cesan ni el deseo ni la avidez; el deseo es lo que se desea y la necesidad es, al fin, la libertad. Se es uno y otro y no hay distancia entre la fruta y el labio..."¹⁴

El paraíso que desea el poeta no es de ningún modo el mundo de la perfección de la inconsciencia; la poesía no florecería en tierras ajenas a la humana condición. La poesía que Paz concibe nace del hombre que recupera su inocencia original para renunciar enseguida a ella; y sus poemas son los poemas del poeta inocente que regresa del Edén a vivir con una actitud *trágica* su vida.¹⁵

De este modo, la actividad poética no es renuncia, sino "una exaltación de los deseos frente a la fatalidad". La poesía saca provecho de las contradicciones humanas y reconcilia los antagonismos en los que los hombres se debaten para dar un sentido nuevo a la vida; al final, el hombre encuentra en su humana condición razones para hacer deseable la existencia.

¹³ *Primeras Letras*, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵ La presencia de Nietzsche es frecuente, baste recordar el *Nacimiento de la tragedia* cuando el hombre "...se vuelve con la mirada impasible, hacia el cuadro del mundo y busca en él, con un sentimiento de amor simpático, el sufrimiento eterno como su propio sufrimiento", p. 152.

"LA ORILLA" Y SUS FORMAS

"... el mar que muere y nace en un reflejo..."
(Octavio Paz)

Al principio, "la tierra del origen" es un destino sin configuración precisa; para reperesentarlo, el poeta concibe imágenes que aluden a una atmósfera indeterminada; aquella que las resume es la que da nombre al poemario: *A la orilla del mundo...* La "orilla" es en consecuencia un espacio cuya especificidad consiste en carecer de una configuración definida; cualquiera de sus sinónimas —límite, punto de equilibrio, punto intermedio...— aludirá a un sitio en el que las cosas dejan de ser exclusivamente lo que son para con-fundirse con seres que hasta entonces les eran ajenos.

Con frecuencia, un fenómeno de la naturaleza vuelve perceptible este dominio, bajo una aparente contradicción....

"Esto que se me escapa,
agua y delicia oscura
mar naciendo o muriendo..."¹⁶

El poeta descubre el territorio indeterminado de "la orilla", al percibir que en la aparente solidez del mundo existen fisuras, grietas que revelan que el universo no es un todo uniforme y cerrado; por estas hendiduras accede a otro universo: "Entre las apariencias y el vacío / desciendo hasta tu sangre."¹⁷ En el poema "Diálogo", las palabras —vanguardia del poeta— se deslizan por una de esas brechas para penetrar en el mundo onírico del amante:

¹⁶ *A la orilla del mundo...*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

“Bajo las rotas columnas,
entre la nada y el sueño,
cruzan mis horas insomnes
las sílabas de tu nombre.”¹⁸

El primer sentido de la “orilla” es el de “frontera”. Unas veces la frontera señala los límites de percepción de los sentidos del hombre, el punto a partir del cual no es ya capaz de ver, ni sus oídos perciben el sonido. En ciertos poemas es la frontera que le impone la piel de su cuerpo, límite que no puede transgredir sin atentar contra su vida.

La “orilla” es de igual modo un espacio intermedio en el que “lo uno” y “lo otro” se confunden; es también el instante en el que el tiempo llega a la mitad de su duración: “Mediodía”, “Junio” —mitad del año—, o bien el momento en el que el tiempo cumple un ciclo, en el que vuelve a su punto de partida y, antes de emprender una nueva era, propicia su disolución:

“Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días [...] porque la vida gira en ese instante
ay latido cruel, irreparable,
y el tiempo es una muerte de los tiempos...”¹⁹

Es de igual manera el instante en que el devenir se traduce en inmovilidad:

“Más acá de la música y la danza,
aquí, en la inmovilidad, sitio de la música tensa...”²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Bajo tu clara sombra*, p. 109.

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

Una representación más de la “orilla” es el espacio en el que priva el silencio, sentido capital cuando se trata de la poesía, sinónimo de canto. El poeta aclara, sin embargo, que “silencio” no significa renuncia a la palabra, sino que alude a la etapa anterior al decir; de esta manera, el silencio no es ausencia de palabras, sino decir en potencia, vibración lista para desplegarse en significados:

“Allá, donde el silencio
no en la mudez, en el callar madura,
y en la voz y en la música se sueña,
y en el sonido duerme descuidado...”²¹

La “orilla” es en consecuencia el sitio en el que reposa lenguaje las imágenes, la fuente de las imágenes y las formas de la poesía. Es natural que el poeta quiera desplazarse al manantial del que brota el decir, al punto en el que las palabras se conservan en estado de pureza y pueden virtualmente decirlo todo...

La palabra poética conduce a “la orilla”, y opera el milagro de anular las diferencias que aíslan a los unos de sus semejantes. Por la acción del lenguaje metafórico, los objetos pierden su individualidad, su configuración distintiva y se amalgaman en una nueva realidad: “a fuerza de transparencia la imagen tiende a hacer invisible la discordia interior...”²²

En la “orilla” el poeta conoce los medios de reconciliarse con los seres del mundo y consigo mismo. En “la orilla” las contradicciones de la realidad aparente desaparecen y vuelven posible la comunión del uno con el otro, es el territorio “...donde lo vivo nace / y en la muerte final se reconcilia...”²³

²¹ *Ibid.*, pp. 111-112.

²² *Las peras del olmo*, p. 85.

²³ *Bajo tu clara sombra*, p. 92. La influencia de Heráclito en Paz se hace evidente en temas como éste; Heráclito lo enuncia en estos términos: “Entre

“La orilla del mundo” es, sobre todo, el núcleo en el que se confunden inicio y final, por ello es sinónimo de re-nacimiento. Es el instante en que el hombre, habiendo olvidado su vida anterior, se ve a sí mismo en un estado de completa desnudez, de inocencia, estado anterior a cualquier manifestación de vida consciente, que le da ocasión de “reinventarse”, de adoptar la imagen que ha soñado para sí mismo:

“Amor, bajo tu clara sombra quedo.
Desnudo de recuerdos y de sueños,
Sangre sin voz, sediento y mudo.”²⁴

Fascinado por las imágenes que habitan el mundo de lo indeterminado, el poeta siente la tentación de atravesar sus fronteras e instalarse en la “orilla”. Al despojarse de sus límites materiales, el hombre puede concebir una imagen libre de sus carencias innatas; de esta manera asume la plenitud que ha anhelado...

“Para romper tu pecho
oh cárcel mineral que me contienes,
y deshacer tus límites,
oh cielo que en mis límites preservo.
Mi libertad golpea
En tus secretos muros”²⁵

Cuando se piensa en la “orilla del mundo”, ésta se manifiesta inevitablemente bajo la forma de un círculo: la tierra es redonda,

contrarios hay una lucha que culmina en la creación; puede ser lo que se llama guerra o querella, o bien abrazo, llamado también concordia y paz”. Cfr. Voilquin, Jean. *Les penseurs grecs avant Socrate*. Paris: Flammarion, 1964, p. 82.

²⁴ *Bajo tu clara sombra...*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

y el ecuador es un aro que se extiende por la mitad de su esfera. No es extraño, en consecuencia, que la imagen del tiempo sea comúnmente la del ciclo que empieza en un punto de la elipse que dibuja la tierra en su traslación alrededor del Sol.

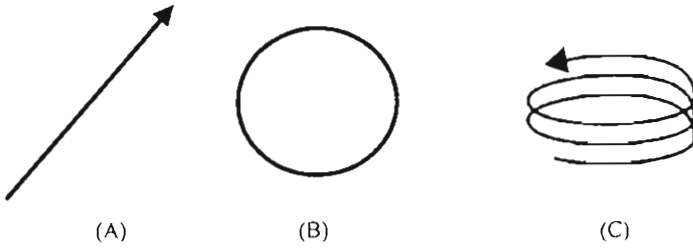
Al seguir en su cíclica carrera al mundo —o al ser arrastrado por él— el hombre cumple con su destino: nace un día y muere otro día, semejante a los días que se suceden con los años y los siglos: “el hombre es tiempo” y por él se rigen sus límites terrenales. Y sin embargo, a través de ciertas experiencias, el hombre finito trasciende su condición mortal y alcanza una forma de eternidad. En ciertos instantes le es dado romper los círculos periódicos del cosmos y vivir como hombre eterno. En “la orilla del mundo” el poeta encuentra la respuesta a su trágico desconcierto: la solución será romper el círculo y convertirlo en espiral.

LA RUPTURA DE LOS CICLOS

En numerosos ensayos Octavio Paz²⁶ describe la imagen que para él representa el tiempo de los *posmodernos*. Ésta es la espi-ral, forma en la que se conjugan no sólo la imagen cíclica del tiempo de las sociedades tradicionales y el tiempo “lineal” que caracterizó a la modernidad, sino también la “experiencia del instante” y algunas formas de temporalidad propias a las culturas orientales.

Las siguientes imágenes ilustran estas formas de representación del tiempo:

²⁶ El primer texto en el que expone esta idea: “Revuelta, revolución, rebelión”, en *Corriente Alterna*, pp. 147-151.



La flecha cuyo dardo apunta a un futuro incierto, representa la temporalidad “lineal” de los modernos (figura A): el trazo recto simboliza el transcurrir del tiempo del hombre consciente de su naturaleza histórica. Los sucesos de una vida se acumulan uno detrás de otro, cronológicamente, delineando la biografía de un individuo y la historia de las civilizaciones. La punta señala “el mañana”, tierra prometida del hombre que cree en el progreso de la ciencia y en la perfección que está siempre estará por ser alcanzada. Es el tiempo de lo *por venir*.

En la figura (B) la línea se curva y dibuja así un circuito que empieza y culmina en el mismo punto; es la fecha consagrada por las civilizaciones cuya imagen del tiempo es “cíclica”. Momento arquetípico en torno al cual gira la vida espiritual de la mayoría de las civilizaciones mediterráneas y de las indígenas de América, la fecha sagrada recuerda el acto fundador, origen y dirección de un pueblo que para sobrevivir lo reactualiza puntualmente. Cada uno de estos ciclos, de un año generalmente, forma un círculo perfecto al cabo del cual el tiempo “renace” para iniciar una nueva era. El punto que suelda el aro marca, por lo tanto, la aparición de “...un Tiempo nuevo, puro y santo —puesto que no ha sido usado...”²⁷

²⁷ Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Folio. Essais. 1989, p. 69.

El espacio en blanco sobre el cual trazamos las figuras tiene varios significados. Por una parte, es la *atemporalidad* primitiva, que no es sino la ausencia de conciencia del transcurrir cronológico. El hombre primitivo habría ignorado el sentido del fluir de los minutos: al vivir en armonía con el universo, fluía con el mundo, del cual era parte inseparable.

La superficie blanca recuerda igualmente la eternidad cristiana, plenitud cuya perfección comienza después del Juicio Final y se establece para siempre.

El vacío que sugiere la uniformidad de la página alude de igual manera el *nirvana* de los budistas; la nada —o algo de lo cual nada se puede decir, pues ni siquiera es posible afirmar que no sea— que vislumbra el iluminado, luego de liberarse de los espejismos con los que la engañosa realidad lo fascinó durante sus existencias; vacuidad ajena a toda forma de espacio y de tiempo.

Es fácil percibir en la espiral la representación de la visión contemporánea del tiempo, que concentra rasgos de las imágenes anteriores. El hombre *posmoderno*, se rehúsa a orientar su vida mediante las promesas que ciencia y técnica le prometen en tiempos por venir; el futuro pierde su poder de seducción. De igual modo, si bien reconoce que su existencia sigue una trayectoria que lo lleva de su nacimiento a su muerte, el hombre contemporáneo se rebela ante la idea de encerrarse en esas estrechas fronteras. Él sabe que con cada minuto que pasa muere un poco, pero también sabe que en algunos momentos puede sustraerse al suceder de la historia.

Mediante ciertas experiencias, el hombre percibe las fisuras que la línea del tiempo disimula, y contempla a través de ellas el absoluto en una visión momentánea. De esta manera, el hombre puede contradecir el devenir histórico e instalarse en un instante fuera del tiempo, durante el cual le es dado contemplar la totalidad.

Al orientar su vida siguiendo la dirección de la espiral (figura C), y al repetir los instantes en que experimenta el amor o la exaltación de la creación (en el sentido más amplio de la palabra crear: una obra de arte, sí, pero también un descubrimiento que le revele su naturaleza profunda, o una acción que lo lleve a comulgar con sus semejantes), el hombre vive “poéticamente”. Por este medio el hombre contemporáneo puede adquirir la facultad de torcer la línea recta y dibujar la espiral que le permitirá, en sus circunvoluciones sucesivas, volver al instante privilegiado en el que él mismo o alguno de sus semejantes tuvo la revelación de la eternidad humana.

La espiral es un sendero estrecho. El hombre deberá caminar por él, levantar la cabeza para contemplar por un instante el infinito y volver a su presente, pues sus visiones no pueden ser sino momentáneas. La espiral es una vía que el hombre puede elegir en su camino inexorable a la muerte; para ello debe asumir el riesgo de vivir las experiencias —el amor y la poesía— que lo vuelven fugazmente eterno.

LA ESPIRAL

*“...la metáfora es el agente del cambio
y su modo de acción es el abrazo.”*
(Octavio Paz)

La imagen de la espiral se encuentra ya en *A la orilla del mundo...*, aunque en los primeros poemas esté lejos de contener los significados que iría adquiriendo a medida que la obra alcanzara su madurez y que las intuiciones iniciales fueran tomando cuerpo. Si se compara las dos siguientes estrofas, será evidente que en el primer caso el movimiento descrito por la espiral señala el tema del trayecto del hombre que, al interrogarse sobre

su origen, retrocede en el tiempo hasta el momento en que —ignorante aún de su humana imperfección— compartió la inocencia del mineral, tema frecuente en este periodo...

· “Arrojados a blancas espirales
rozamos nuestro origen y raíces;
retroceden edades, sueños, tiempos:
el vegetal nos llama,
la piedra nos recuerda...”²⁸

La segunda estrofa proviene de un poema de *Libertad bajo palabra* titulado simplemente “Espiral”,²⁹ en el cual la imagen, rica ya en significados, se repite en elementos de diversa naturaleza...

“Como el clavel y como el viento
el caracol es un cohete:
petrificado movimiento.
Y la espiral en cada cosa
su vibración difunde en giros:
el movimiento no reposa.
El caracol ayer fue ola,
Mañana luz y viento, son
Eco del eco, caracola.”

Al inicio, la espiral es dibujada por los giros de un cohete que se eleva en el aire; reaparece enseguida en el interior de un caracol en el que fluye el agua marina o el aire que lo hace sonar. La espiral es sugerida también por el cambio incesante de las olas del mar que van y vienen sin reposo, y al repetir su vaivén parecería que no se movieran. Este ir y venir inalterable revela la

²⁸ *A la orilla del mundo...*, p. 69.

²⁹ *Libertad bajo palabra*, p. 115, incluido en el capítulo “Condición de nube”, que reúne los poemas escritos en 1944.

existencia de un punto en el que la permanencia del movimiento se asemeja al estatismo. De modo equivalente, el caracol —que no es sino sal acumulada en espirales— emula con ecos —que no son sino repetición de arcos y de música— el ir y venir de las ondas marinas que lo formaron...³⁰

La espiral reaparece en otro poema de *Libertad bajo palabra*, “Soneto V”, esta vez bajo la forma de un torbellino —espiral de aire y tierra— que pone en movimiento aquello que se mantiene estático y lo devuelve a la vida...

“¡qué tierna voluntad de nube y brisa
en torbellino puro nos realiza
y mueve en danza nuestra sangre atada!”³¹

En el poema “Atrás de la memoria”,³² la espiral asimila una imagen marina a la anatomía humana, de tal modo que la boca se convierte en una minúscula representación del mundo: un paisaje entero cabe en ella, como el rumor del océano se acumula en el interior del caracol...

“...(tu paladar: un cielo rojo, golfo
donde duermen tus dientes, caracola
donde oye la ola su caída)...”

³⁰ El caracol es un símbolo recurrente en la obra de Paz. En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* proporciona una explicación de sus significados: “Es el caracol marino, símbolo del viento y de la palabra, signo del movimiento entre los antiguos mexicanos: cada paso es simultáneamente una vuelta al punto de partida y un avanzar hacia lo desconocido. Aquello que abandonamos al principio nos espera, transfigurado, al final. Cambio e identidad son metáforas de Lo Mismo: se repite y nunca es el mismo”, p. 122.

³¹ *Obra poética*, p. 25.

³² Publicado en 1943; *Libertad bajo palabra*, p. 133.

Desde muy temprana fecha, Paz menciona el principio analógico como el catalizador que reconcilia los seres del universo. Las asociaciones inesperadas que se manifiestan en el poema son efecto de la analogía; como resultado de su acción, los elementos del aire y de la tierra, los seres vivos y los inertes muestran sus semejanzas y se comunican entre sí. La analogía explica el universo como un gran sistema cuyos componentes intercambian señales, traduciendo a sus propios lenguajes y representando con sus propios signos los mensajes que emite el macrosistema universal.³³ Los hombres, explica Paz, no escapan a este reflejo: “La imagen del cuerpo es el doble de la del cosmos, la respuesta humana al arquetipo universal no humano.”³⁴

En un poema posterior, “Pilares”,³⁵ incluido en *Árbol adentro*, la espiral se concreta en la manifestación privilegiada del amor: el abrazo. Disimulados en “golfos de sombra”, los amantes furtivos juntan sus cuerpos entrelazando sus miembros. Los cuerpos confundidos en uno solo y los brazos anudados unos sobre otros forman una columna ondulante. El abrazo de los hombres es equivalente al torbellino —el abrazo de los vientos—, semejante a su vez al tejido de palabras que cubren los cuerpos, como las hojas de la hiedra cubren en una red ascendente las columnas de piedra...

³³ El Romanticismo, habría difundido la concepción del poema como un universo autosuficiente. Bajo las influencia de las ciencias herméticas, el poema es visto como un mecanismo poseedor de vida propia, minúsculo cuerpo equivalente del cosmos; es éste el efecto del principio analógico. *Hijos del limo*, pp. 85 y ss.

³⁴ *Conjunciones y disyunciones*, pp. 160.

³⁵ *Árbol adentro* [1976-1988], en *Obra poética*, pp. 762-763.

“En los golfos de sombra,
En esquinas y quicios
Brotan columnas vivas
E inmóviles: parejas.
Enlazadas y quietas
entretejen murmullos:
pilares de latidos [...]
Nuestros cuerpos se cubren
de una yedra de sílabas [...]
Por la escala del tacto
Bajamos ascendemos
Al arriba de abajo,
Reino de las raíces,
República de alas”.

En este caso, la espiral resultante del abrazo propicia un movimiento que sacude de igual manera a hombres y naturaleza. Al unirse en un “nudo erótico”, los amantes alcanzan un estado de “fusión”, un olvido de sí, al confundirse sus sentidos; esta anulación de sus individualidades propicia el acercamiento de los dominios otrora ajenos de los aires, de los vegetales y de los seres humanos. Empujados por su deseo, los amantes ascienden y descienden entre el dominio “inferior” de la sensualidad, y el “superior” de la sensibilidad, tocando alternativamente los “reinos”, irreconciliables en apariencia, de lo terrestre y lo etéreo.

Es así como en el encuentro amoroso se produce el ansiado retorno al tiempo original en el que los amantes disuelven el cerco de la individuación en una especie de “ebriedad metafísica”. No obstante, su “otredad” no queda resuelta definitivamente. Después del éxtasis, los cuerpos recuperan su conciencia y vuelven a caer sobre la tierra: “La unión amorosa no es identidad (si lo fuese seríamos más que hombres) sino un estado de perpetua movilidad”.³⁶ De ahí que el encuentro amoroso

³⁶ *Cuadrivio*, p. 141 o pp. 102-103.

sea repetido incontables veces por innumerables parejas: alcanzar el tiempo fuera del tiempo y por consiguiente la plenitud es posible sólo por instantes.

La anulación de las frases “hombre mortal” y “mujer mortal” en favor de una momentánea realidad superior en la que se reconcilian sus diferencias es un fenómeno que encuentra su equivalente en el lenguaje poético. Con cuerpos humanos o con palabras, la analogía lleva a cabo un proceso semejante. La “inmensa metáfora” dice el breve enunciado que es el ser humano. Al enfrentarse el signo “hombre” al signo “mujer” y al hacer hablar a ambos el “lenguaje erótico”, los cuerpos unidos pierden sus sentidos individuales y forman enunciados por medio de los cuales habla el lenguaje universal. En el caso del poema, las palabras sacrifican sus acepciones usuales para formar metáforas. De esta manera, afirma Paz, “Como en la poesía y en la música, los signos ya no significan: son. El erotismo trasciende la comunicación”.³⁷

Las relaciones entre el discurso lingüístico, la “sintaxis erótica” y el lenguaje de los fenómenos naturales son prueba del efecto de la analogía.

LAS VUELTAS DE LA ESPIRAL

*“Escribir, jugar y vivir se vuelven
realidades intercambiables.”*

(Octavio Paz)

Entre los poemas-juego preparados por Paz en 1968,³⁸ se encuentra uno, llamado *Discos visuales*, que imita los juegos de

³⁷ Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, pp. 115-116.

³⁸ *Discos visuales*, en colaboración con Vicente Rojo, México, Era, 1968.

pericia de las ferias populares. Se trata de una especie de ruleta vertical que se opera haciendo girar un círculo en el cual han sido escritos, del borde hacia el centro, varios versos. El interés reside en “escribir” un poema, que se constituye a medida que una flecha señala los versos cuando el círculo se detiene en un punto determinado. El “mecanismo poético” resulta interesante por hacer participar en el proceso de la creación a dos actores clave: el lector, que tiene el privilegio de poner en movimiento la rueda de la fortuna, y el azar que reúne los versos del poema, *más allá* de la voluntad del poeta-preparador y del lector-jugador.

Los *Discos visuales* tienen la particularidad de formar una espiral cuando giran las palabras oscuras sobre el fondo claro; una espiral semejante a la del hipnotizador que “abre” el dominio del subconsciente y propicia la aparición de lo que yace más allá de la conciencia o fuera de la esfera de influencia de la voluntad consciente. Paz lo aclara de esta manera: “Lo maravilloso del juego es que, como la poesía, pone en movimiento a la necesidad para producir el azar o algo que se le asemeja: lo inesperado.”³⁹

Sabida es la influencia que tendrían los surrealistas en la producción de Paz; por ello no es extraño escuchar ecos del azar surrealista en los *Discos visuales*.

Breton habría buscado detrás de la “coincidencia”, del “hallazgo”, del “encuentro inesperado” el punto en el que “la necesidad y el azar se reconcilian”. Este proyecto le habría impuesto la tarea de desentrañar el “problema de problemas” del “azar objetivo”,⁴⁰ cuya aparición es propiciada por la conjunción de “una causalidad externa y una finalidad interna”, que vienen a

³⁹ *Puertas al campo*, p. 75.

⁴⁰ Breton proporciona una definición sucinta de este concepto, que habría reelaborado a partir de las propuestas de Hegel: “El azar objetivo es esta clase

satisfacer un deseo profundo, a veces inconfesado. La influencia del deseo sería determinante ya que termina por poner en evidencia la correspondencia que une sucesos aparentemente fortuitos y los deseos que en gran medida los propiciaron.

Para Breton era innegable que los seres y los fenómenos mantienen una comunicación permanente por vías ignoradas. El poeta francés habría imaginado tales vías como una red de correspondencias, como un “tejido capilar”, que pondría en contacto los dominios de lo subjetivo y lo objetivo. Al abrir las vías de tránsito entre la conciencia y la inconsciencia, entre la vigilia y el sueño, el hombre redescubriría su naturaleza creadora. Breton explica de esta manera el alcance de su tentativa:

“Me impuse la tarea de demostrar qué ardid y qué precauciones adopta el deseo cuando acecha en las aguas preconcientes en busca de su objeto y, una vez que lo ha encontrado, de qué medios, desconcertantes en extremo, se sirve para darlo a conocer a la conciencia.”⁴¹

En los *Discos visuales*,⁴² las palabras y los versos giran como los planetas en el cielo para formar no galaxias sino poemas. Aunque los versos del poema, a diferencia de los astros, requieren

de azar a través del cual se manifiesta, de manera aún muy misteriosa para el hombre, una necesidad que se le escapa, aunque el hombre la viva como una necesidad. El orden y el fin en la naturaleza no se confunden objetivamente con la representación que de ellos se hace la inteligencia humana. Sucede, sin embargo, que la necesidad natural llega a coincidir con la necesidad humana de una manera tan inesperada y perturbadora que las dos determinaciones resultan indiscernibles. *Cfr.* André Breton, “Surrealisme et connaissance”, en *Oeuvres complètes*, tome II, p. 1280.

⁴¹ André Breton, “L’amour fou”, en *Oeuvres complètes*, vol. II, p. 696.

⁴² Paz reconoce la influencia del surrealismo en un breve texto introductorio que acompaña a los mecanismos poéticos: “...ceranos al poema-objeto surrealista y a la poesía concreta...” *Cfr.* Paz, Octavio. *Discos visuales*. México, Era, 1968.

el deseo y la vitalidad de un hombre que accione el aparato emisor de significados. Los versos de los discos no dejan de sugerir el movimiento ascendente-descendente de la espiral. He aquí una posible lectura de dos de ellos:

“Arriba el agua, abajo el bosque
El viento por los caminos
Quietud del pozo
El cielo es negro
El agua es firme
El agua baja hasta los árboles
El cielo sube hasta los labios
[...]
Al saltar de la cama
Luz cernida
La espiral cantante
Devana la blancura...”

Los *Discos visuales* delatan de igual manera la presencia de Mallarmé y *Un lance de dados*, por su propósito de insertar el azar en la creación poética: una fuerza ajena a la voluntad del poeta —y del lector— se encargaría de unir palabras dispersas, de sentidos indefinidos, hasta formar versos susceptibles —puesto que prescinden de cualquier individualidad— de decirlo *todo*.

Aunque es seguramente en *Blanco* en donde se percibe la influencia más directa de Mallarmé. En este poema, la participación del lector para la formación de una de sus versiones es indispensable, pues es éste quien establece el orden en el que habrán de acomodarse los versos para crear el poema producto de su lectura. Por otra parte, salta a la vista la intención del poeta de convertir la página en blanco en un espacio despejado en el que las palabras puedan moverse libres de su tradicional sujeción sintáctica. De este modo, como *Un lance de dados*,

Blanco explotaría las cualidades visuales de las palabras y los versos al conferirles un valor plástico.⁴³

La página de Mallarmé, se ha dicho muchas veces, es una constelación, hay que añadir que esa constelación es una configuración de signos —grafía, sonido y sentido— que reproduce o duplica sobre el papel al universo. Una cristalización de la analogía universal en la que todo se corresponde.⁴⁴

LA REVOLUCIÓN Y LA UTOPIA

La imagen del movimiento circular del tiempo y su ruptura se hace presente en otro ámbito: el de los movimientos sociales. En *Corriente Alterna*, colección de ensayos publicada en 1967, destaca el texto “Revuelta, revolución, rebelión”. En este ensayo Paz explica cómo el término revolución, de origen astronómico, pues describe los ciclos de los planetas en el espacio, se transforma hasta significar el cambio abrupto de un sistema social por otro resultado de una nueva imagen de la convivencia social:

“Revolución es una palabra que contiene la idea del tiempo cíclico y, en consecuencia, la de regularidad y repetición de los cambios. Pero la acepción moderna no designa la vuelta eterna, el movimiento circular de los mundos y los astros, sino el cambio brusco y *definitivo* en la dirección de los asuntos públicos.”⁴⁵

El tema de la revolución cósmica como imagen de la revolución social sería retomando y ampliado en ensayos como “La rebelión juvenil” y “Los signos en rotación”, del libro que lleva este mismo nombre.

⁴³ La primera versión de *Blanco* fue concebida en colores, calidad que incrementa las posibilidades de interpretación de los versos.

⁴⁴ *Solo a dos voces*, p. 43.

⁴⁵ *Corriente Alterna*, p. 151.

En “La rebelión juvenil”, el movimiento de 1968 ejemplifica lo que Paz ha llamado la “irrupción del presente”. La solidaridad que unió a los jóvenes rebeldes en un objetivo común, aunada al uso que hacen ellos de la palabra para revelar verdades escondidas, habría sido muestra de su deseo de transformar el mundo y de darle una forma que colmara sus anhelos no sólo sociales, sino también eróticos y estéticos. En este suceso, las utopías sociales y las pasiones personales habrían roto el círculo de la historia inalterada de las últimas décadas —en el caso de México— para hacer visible las imágenes soñadas por las nuevas generaciones insatisfechas con el mundo que habían heredado.

A la imagen de la revolución de las estrellas, es decir, del movimiento circular que planetas y satélites siguen al desplazarse en sus órbitas, las sociedades parecen responder con una alternancia de ciclos, de épocas en que una visión del mundo rige la convivencia de los hombres. Al cabo de cada ciclo de duración indefinida, llega un día en que se concibe una forma “revolucionaria” de organización social, que trastoca el orden vigente y señala una nueva dirección. Esta nueva concepción de la convivencia humana rompe el círculo de lo establecido y propicia que se dé un salto, hacia arriba o hacia abajo, que rompa el círculo de la continuidad y dibuja la espiral...

EL POEMA EN ESPIRAL

La poesía "...ostenta una doble faz: es la más revolucionaria de las revoluciones y, simultáneamente, la más conservadora de las revelaciones, porque no consiste sino en restablecer la palabra original..."

(Octavio Paz)

Se ha dicho que *Piedra de sol* resume los temas fundamentales de la poética de Paz; en este sentido el poema es comparado con la *summa poetica* que es para la teoría *El arco y la lira*. En *Piedra de sol* la espiral adopta también varias representaciones.

El poeta aclara en una nota de las primeras ediciones que el poema toma su nombre del llamado "calendario azteca", asiento de las fiestas rituales de la cultura mexicana.⁴⁶ El poema se compone de 584 versos (sin contar los seis últimos que son la repetición de los seis primeros) que representan el movimiento de traslación del planeta Venus.

Si atendemos a las fechas sagradas inscritas en su superficie, *Piedra de sol* es un círculo de piedra que repite la imagen temporal de la civilización azteca. En la piedra se registran las fechas rituales que fijan el inicio y el fin de los periodos de su historia. La piedra-calendario adquiere con esta precisión diversos significados: es una forma de eternidad estática que subraya la repetición de las acciones de los hombres, idénticas a través de las generaciones. Al mismo tiempo, la piedra es el sol de esta civilización: el eje en torno al cual los planetas dibujan

⁴⁶ José Emilio Pacheco lleva a cabo una interesante descripción de la estructura del poema "Descripción de *Piedra de sol*", en Flores, Ángel, *Aproximaciones a Octavio Paz*. Muchos de estos datos habrían aparecido en la edición original de 1957, publicada en la colección Tezontle, FCE, México. Las ediciones posteriores no los consideran.

los círculos del tiempo en el que se desplazan sus hombres, atentos a la permanencia de sus giros.

La espiral aparece en cuanto reparamos en varios indicios..., *Piedra de sol* es un poema que no termina en el mismo punto en el que comienza, sino que repite su inicio, de tal manera que no dibuja un círculo que se cierra de manera perfecta, sino que forma, con los seis versos que se superponen a los del comienzo, una espiral. Esta imagen se refuerza con los signos del náhuatl 4 Olin (movimiento) y 4 Ehécatl (viento), que abren y cierran respectivamente el poema; es decir, viento que se desplaza, como un tornado cuyo aire fluye en movimientos centrífugos en busca de un lector.

Por otra parte, el valor simbólico de la piedra retoma uno de los temas que Paz desarrolló en sus primeras obras: el deseo del hombre de “hermanarse” a la roca inerte con el fin de comprender el lenguaje del mundo inanimado. En *Piedra de sol*, el tema reaparece pero con una diferencia fundamental: ahora, el poeta experimentado reconoce su incapacidad de contradecir su naturaleza material...

“...quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada...”⁴⁷

Al transformar la piedra ritual en poema, el poeta se aleja del papel del sacerdote que invocaba las fuerzas ultraterrenas, y se vuelve a interpelar al hombre mismo para buscar con él la posibilidad de “entrever la eternidad”. De ahí la alusión al amor por intermedio del planeta Venus. El amante, abrasado por la pasión amorosa, se aleja de la materia sólida e inerte de la piedra y

⁴⁷ “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, p. 355.

se acerca al fuego. El poema estaría destinado a producir en el lector —del mismo modo que lo hizo con el poeta— una forma de vértigo semejante a la que sufre el amante al ascender del contacto carnal al éxtasis..., y al caer de nuevo sobre la tierra. En “Piedra de sol”, el amante describe a su amada el desconcierto que resiente al desaparecer el impulso que lo “elevó” durante la experiencia amorosa...

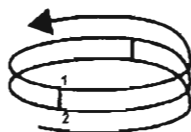
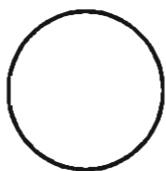
...tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida...⁴⁸

Finalmente, es importante agregar que el poema es “reactualizado” al ser leído por un sinnúmero de individuos, que recrean las experiencias eternas escritas en sus versos en diferentes momentos. Cada uno de los lectores traza una vuelta más a la espiral del poema, pues al “recrearlo” revive la experiencia original que le dio vida, sólo que desde su propia perspectiva vital, siempre diferente. La repetida lectura del poema acumula los círculos que se superponen por efecto del desplazamiento temporal (la lectura de ayer queda atrás —o abajo— de la ascensión del tiempo). El poema muestra así su carácter activo, en cambio permanente; no es difícil por lo tanto imaginarlo como una espiral que vuelve sobre sus propias palabras buscando decir algo definitivo. Es así como, afirma el poeta, “...en esa instantánea aparición, la conciencia acude a una suerte de vertiginosa eternidad y la nombra. Una eternidad que dura el tiempo que tarda el poeta en decirla y nosotros en oírla”.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁹ *In/Mediaciones*, p. 95.

Es conveniente volver en este momento a los dibujos del inicio. Al comparar el círculo con la espiral, se percibe con claridad la diferencia que separa al oficiante de la ceremonia religiosa que perpetúa la vida del mundo mediante la renovación del tiempo en periodos idénticos, del hombre contemporáneo que no concibe su vida en función de la eternidad cósmica, sino que exige una forma de perennidad dentro de sus límites temporales.



Si se traza en la espiral líneas verticales que unan sus circunvoluciones en puntos equidistantes (1-2), se representará los puentes que ponen en contacto el pasado y el futuro; es decir, los instantes en los que los hombres viven experiencias que les permiten “entrever” su humana eternidad. Los puntos marcan la aparición del amor y de la actividad creadora en la vida de los hombres, sucesos capaces de proporcionar, afirma Paz, la visión de esta eternidad. Estos puntos se multiplican por efecto de dos cualidades que distinguen al ser humano: su individualidad, que lo lleva a hacer de estas experiencias algo personal, y su inevitable sujeción al fluir del temporal; por ello, las experiencias privilegiadas a las que aluden, aunque se repiten, son siempre nuevas. Paz lo explica en términos menos paradójicos... “No es nuevo. Sin embargo, no es lo mismo. Parecido no es identidad.”⁵⁰

La línea en la espiral del poema “Piedra de sol” contiene (como cualquier otro poema) imágenes que representan —y traen

⁵⁰ *Tiempo nublado*, p. 136.

al presente— la vivencia del amor como vía de transgresión de los límites temporales humanos. Basta con recordar las estrofas en que el amor aparece como la fuerza transgresora que transforma el mundo en un espacio habitable para los amantes:

“los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarlos
recordar nuestra herencia arrebatada [...]”
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables
nada las toca, vuelven al principio...”⁵¹

En este sentido, el poema reactualiza con medios poéticos un acto en el que se rompe la sucesión del tiempo y se da paso a un presente “atemporal”. En esto consiste la ambición del poeta: tender puentes entre el pasado, el presente y el futuro, y aliviar por este medio la escisión que naturalmente sufre el hombre al vivir sujeto a la fatalidad de la historia. De este modo, el poeta y el hombre se desplazan por la línea de su tiempo, en busca de esos instantes en los que podrán salir de la sucesión e instalarse en momentos de eternidad. Paz describe en un poema la naturaleza de este nuevo tiempo:

“No es la memoria
nada pensado ni querido
No son las mismas horas
otras
son otras siempre y son la misma
entran y nos expulsan de nosotros
con nuestros ojos ven lo que no ven los ojos

⁵¹ “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, p. 344.

Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto
sin horas ni peso ni sombra
sin pasado o futuro
solo vivo...⁵²

EL AHORA, EL INSTANTE, LA PRESENCIA

"El amor siempre tiene tiempo"
(André Breton)

Una de las ambiciones del hombre moderno habría sido controlar el tiempo; para ello habría inventado instrumentos cada vez más sofisticados y precisos, cuya misión sería protegerlo del vértigo que le produce el infinito. El calendario da seguridad pues parte de un punto sólido, un "*momento axial* a partir del cual todos los eventos son datados"⁵³ y, al dividir el tiempo en partículas de igual medida o al ubicar en el pasado vestigios antiquísimos, da la ilusión de que el tiempo es materia controlable. Pero, estas proezas habrían mostrado solamente que el ser humano teme la indeterminación. Según Paz estos intentos han mantenido a los hombres ocupados en una vía que les habría impedido concebir la eternidad como parte de su presente:

"El calendario nombra el tiempo y así, ya que no puede dominarlo del todo, *aleja* al presente. Nuestros instrumentos pueden medir el tiempo pero nosotros ya no podemos pensarlo: se ha vuelto demasiado grande y demasiado pequeño."⁵⁴

⁵² *Pasión crítica*, p. 226.

⁵³ *Hombres en su siglo*, p. 104.

⁵⁴ *Corriente Alterna*, p. 27.

Ahora bien, en nuestros días tendrían lugar dos fenómenos que sugieren que el hombre se concentra ahora en su presente, deseoso de ignorar su pasado y desconfiado o temeroso de su futuro.

El primero es perceptible en los sofisticados medios de comunicación que reúnen los espacios y los tiempos en imágenes vertiginosas, en apariciones que se esfuman antes de que la conciencia haya sacado algún sentido de ellas. El efecto obtenido de esta multiplicación momentánea de tiempos y espacios carentes de sustancia es una sensación de vacío : “El pasado se pierde y el futuro se esfuma; a su vez, el presente se aguza en un instante: los tres tiempos son una exhalación.”⁵⁵

El segundo, explica Paz, es la “rebelión de los sentidos” a través de la cual el hombre moderno ha pretendido afirmar su naturaleza material, vivir su cuerpo y a asumir la brevedad de su existencia. En este impulso, el hombre rechaza las promesas del futuro y reclama satisfacción inmediata a sus pasiones. Ejemplo de esta reivindicación corporal sería el movimiento hippie y su liberación de las relaciones sensuales.

Ambos fenómenos serían síntoma de una exasperación de los instintos y de las sensaciones por un exceso de racionalismo, que habría despertado en el hombre una necesidad apremiante de satisfacer las exigencias de su realidad concreta. De esta manera, se anunciaría “una verdadera Vuelta de los tiempos”,⁵⁶ que reuniría las tres temporalidades en una sola, en una forma concentrada de presente, el *ahora*, destinado a manifestarse en el *instante* y a través de la *presencia*. Paz lo afirma en estos términos:

⁵⁵ *La otra voz*, p. 101.

⁵⁶ *Tiempo nublado*, pp. 59-60.

“El tiempo del origen no es el tiempo de antes: es el de ahora. Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente.”⁵⁷

El *ahora* designa —en reemplazo del presente, demasiado cargado de connotaciones— una temporalidad inaprehensible: el *ahora* se esfuma mientras se pronuncia su nombre: “mientras vivimos no nos damos cuenta que vivimos”. Este presente intenso aunque apenas perceptible es el fondo sobre el cual se despliega la *presencia*, manifestación de las vivencias humanamente eternas: “En las pausas del vivir —recreaciones de la memoria o creaciones de la imaginación— lo vivido encarna en una presencia que al fin podemos contemplar.”⁵⁸

La *presencia* se manifiesta en el *instante* en que el poeta propicia su aparición mediante la “invocación” de la poesía. Entonces se produce una visión momentánea, durante la cual, explica Paz, “...la conciencia accede a una suerte de vertiginosa eternidad y la nombra. Una eternidad que dura el tiempo que tarda el poeta en decirla y nosotros en oírla”.⁵⁹

La *presencia* es el resultado de la transfiguración del mundo suscitada por el poeta. Por efecto de sus poemas-invocaciones, las formas aparentes, sin perder sus cualidades particulares, se transforman en imágenes en las cuales se concentran todas las formas del universo. Una imagen creada o evocada por la poesía adquiere una existencia virtual por ser portadora de una verdad eterna. El poeta propicia la manifestación de la *presencia* y deja testimonio de su aparición en el poema; la *presencia* permanece ahí, con vida latente hasta que llega un lector a despertarla. En

⁵⁷ *Los hijos del limo*, p. 220.

⁵⁸ *Puertas al campo*, p. 197.

⁵⁹ *In/Mediaciones*, p. 95.

su poema “El mismo tiempo”, Paz ilustra —y provoca la aparición de la presencia:

“No lo maravilloso presentido
lo presente sentido
la presencia sin más
nada más pleno colmado...”⁶⁰

En la relación amorosa, sucede algo semejante: el amante, en el éxtasis pasional, pierde conciencia del cuerpo de la amada; esta “pérdida”, sin embargo, no tiene connotación negativa, todo lo contrario, pues la fuerza del abrazo amoroso intensifica paradójicamente la manifestación *presencia* femenina: “Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones [...] pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones...”⁶¹

Es necesaria una precisión: si las experiencias propias al *ahora* —la relación amorosa, la revelación poética— no toleran ser diferidas, con la misma intensidad exigen que el hombre asuma una posición “trágica” frente a su vida. Paz insiste con frecuencia en esta actitud vital como condición para que la manifestación de la *presencia* sea posible. Más aún, el espíritu trágico es visto como la única actitud —valiosa y esperanzadora— deseable para el desconcertado hombre contemporáneo:

⁶⁰ *Pasión crítica*, p. 226. En *Acheminement vers la parole*, al analizar un poema de Georg Trakl, Heidegger describe la transfiguración de un paisaje en una presencia: “...el poema no representa una noche de invierno que sucedió en algún sitio y en un momento preciso. El poema no pretende describir una noche de invierno preexistente, ni dar a una noche de invierno que no ha tenido lugar la apariencia de estar ahí [...] Al escribir su poema el poeta imagina algo que puede ser, le presta una configuración a su presencia”, p. 21.

⁶¹ *La llama doble*, pp. 204-205.

“...la gran conquista del mundo moderno sería, a través del ahora, afirmar simultáneamente la muerte y la vida. Lograr que el hombre pudiese enfrentarse al hecho de ser mortal, no con alegría, porque eso es imposible, sino con serenidad”.⁶²

Por ello, el *instante* no es refutación del tiempo, y sería inexacto confundirlo con un avatar del *nirvana*, pues se sacrificaría con esto la realidad corporal del hombre que lo experimenta. El *instante*, por lo contrario, adquiere su significación sólo después que el hombre afirma su decisión de vivir, habiendo aceptado los límites de su precariedad y de su brevedad.

En la espiral, el *instante* sería el punto del suceder temporal en el cual un fragmento de tiempo se disuelve con el fondo blanco de la atemporalidad. La cronología se detiene cuando un suceso trascendental ha tenido lugar:

“...en algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver el *otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy y el tú eres, del ahora y del siempre, el allá y el aquí. No son reductibles a conceptos y sólo podemos aludir a ellas con paradojas y con las imágenes de la poesía”.⁶³

La espiral se ha desplegado completamente y en sus vueltas se perciben los instantes con los que el hombre le hace frente a su fatalidad. El poeta está consciente de que el infinito y la eternidad le están prohibidos y que los versos de un poema lo mismo que el éxtasis erótico no hacen sino evocarle *algo* que la razón es incapaz de percibir completamente. La poesía le hace entrever la *presencia* en un breve vértigo, después del cual no puede hacer más que volver a hundirse en las contingencias de su vida. Por ello, la poesía, explica el poeta, no es más que el

⁶² *Solo a dos voces*, p. 28.

⁶³ *La llama doble*, p. 143.

deslumbramiento que deja en los ojos del hombre el presentimiento de la visión de la *presencia*: "...lo otro, lo que no tiene nombre, lo que no se dice y que nuestras pobres palabras invocan [...] ¿es la poesía? No, la poesía es lo que queda y nos consuela, la conciencia de la ausencia".⁶⁴

La espiral sería por lo tanto la figura que define la especificidad de los hombres de nuestros días, y su imagen del mundo y del tiempo: el movimiento y la permanencia son la materia de la que están hechos y sus manifestaciones se expresan en la paradoja del paso que no llega a ninguna parte y sin embargo avanza. Al mismo tiempo, al crear y al amar el ser humano abre una grieta a través de la cual el mundo uniforme de la realidad inmediata cede ante la imagen de lo infinito.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, André. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Folio. Essais, 1989.
- FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Octavio Paz*.
- GONZÁLEZ, Javier. *La cosmología poética de Octavio Paz*. Madrid: FCE, 1990.
- HEIDEGGER, M. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1976.
- NIETZSCHE, F. *La naissance de la tragédie*. Paris: C. Borgeois Éd., 1991.
- . *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: UGE, 1958.
- PAZ, Octavio. *A la orilla del mundo y primer día*. México: Tezontle, 1942.

⁶⁴ *Cuadrivio*, p. 164.

- PAZ, Octavio. *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*. Barcelona, 1937.
- . *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Corriente Alterna*. 19a. edición. México: Siglo XXI Editores, 1990.
- . *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- . *Discos visuales*, en colaboración con Vicente Rojo, México: Era, 1968.
- . *Hombres en su siglo*. Barcelona : Seix Barral, 1984.
- . *In/Mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *Libertad bajo palabra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- . *Los hijos de limo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- . *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- . *Primeras Letras*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- RÍOS, Julián y O. Paz. *Solo a dos voces*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- . *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- VOILQUIN, Jean. *Les penseurs grecs avant Socrate*. Paris: Flammarion, 1964.

LA LLAMA ERÓTICA DE OCTAVIO PAZ:

UNA APROXIMACIÓN A SU POESÍA AMOROSA

ESTELA GARCÍA GALINDO*

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.
Bajo del verde cielo adolescente,
tu cuerpo da su enamorada sombra.
("Soneto III", *Primer día*)

[En la vasta obra de Octavio Paz, el amor y el erotismo, entendidos como esa llama doble a la que hace alusión el poeta en su conocido libro de ensayos sobre el tema,¹ son algunos de los aspectos que guían su producción poética. Desde su primer libro de poemas, reconocido como tal (*Libertad bajo palabra*), la vertiente amorosa representa, más que un concepto, una pasión y uno de los núcleos centrales donde se yergue el discurso lírico de Paz.

En sus trabajos poéticos uno de los temas recurrentes es el canto al amor y a la mujer, pero no sólo como elementos que inspiran la escritura, sino como medios para terminar con la soledad y encontrar la verdadera comunicación, la conjura a la muerte y el reconocimiento propio en el otro. Además de que ese "abrazo amoroso" (como lo llamaría el propio Paz) significa un gesto de rebeldía y en muchos casos de trasgresión

* Jefa de información de la ENEP-Aragón y egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, novena generación, UAM-Azcapotzalco.

¹ V. Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 7.

La mayor parte de sus concepciones erótico-amorosas están cimentadas en el pensamiento mítico de diversas culturas, y aunque tienen variaciones, de un pueblo a otro, confluyen en la idea cosmogónica del encuentro de los seres como energía primordial del universo.

Es decir, para Paz el mundo tiene sentido únicamente cuando dos personas entrecruzan sus cuerpos y sus almas; es cuando ocurre la vivacidad pura: “todo se transfigura y es sagrado.../es la primera noche, el primer día,/...gota de luz de entrañas transparentes...”²

Aunque para el poeta el amor acaricia la eternidad, esa dicha perdurable resulta ser efímera, puesto que el amor es tiempo y “está condenado a extinguirse o a transformarse en otro sentimiento”,³ esto es que el encuentro de los amantes no escapa del momento físico de la muerte o en todo caso de la pérdida del interés amoroso; sin embargo, esa tragedia es contrarrestada por la entrega desmedida e intensa que verifica la pareja cuando está junta, además de que el tacto, la memoria y la poesía son los cómplices para rememorar aquellos instantes de gozo.

Sobre todo la poesía, la palabra, es la acompañante natural del erotismo, metaforiza la experiencia del enlace entre los cuerpos, y crea una relación indisoluble entre erótica verbal y poética corporal. Es un “salto mortal, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a la otra orilla; ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos”.⁴ De ahí que la presencia

² V. Octavio Paz. “Piedra de sol”, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, p. 247.

³ Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 215.

⁴ Octavio Paz. *Apud.* Ramón Xirau. “Octavio Paz. La dialéctica de la soledad”. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericana*, p. 209.

de lo erótico-amoroso sea inherente al poema, el cual se convierte en ritual de un espacio sagrado como lo es la conexión corpórea y emocional.

El acto poético es precisamente sagrado porque recrea la unión de dos mitades o contrarios que se complementan y reencuentran en esa fusión carnal y de espíritu; tales amantes recrean con su encuentro a la pareja primigenia (que aparece en los mitos occidentales y orientales, asociada en nuestras culturas con Adán y Eva), la que ha sido el origen de todo, aquella que ha experimentado la felicidad y las más graves penurias; por eso Paz explica que:

Cada pareja de amantes revive su historia, cada pareja sufre la nostalgia del paraíso, cada pareja tiene conciencia de la muerte y vive un continuo cuerpo a cuerpo con el tiempo sin cuerpo [...] Reinventar al amor es reinventar a la pareja original, a los desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia.⁵

En el encuentro de los contrarios, el poeta vislumbra el camino para recuperar “la mitad perdida”, aquella a que hacía referencia el mito del andrógino —ese personaje que buscaba estar completo—, tal deseo es parte sustantiva de la especie humana que busca alcanzar la totalidad, ser a la vez consigo mismo y con lo otro para culminar en la unidad.

Desde luego, estas visiones se fueron construyendo a través de las distintas etapas cronológicas de la vida de Paz y el descubrimiento de nuevas doctrinas filosóficas que marcaron su poesía amorosa madura; así para tener un atisbo de su obra de temática erótica se revisarán tanto los cantos de juventud de *Bajo tu clara sombra* y *Raíz de hombre*, la visión cosmogónica y la

⁵ Octavio Paz. *La llama doble. Amor y erotismo*, pp. 219 y 220.

figura femenina en “Piedra de sol”, así como el erotismo tántrico de “Blanco”.

LOS AMORES DE JUVENTUD: LA TEMPRANA MADUREZ POÉTICA

Dos libros con visiones distintas del sentimiento amoroso son *Bajo tu clara sombra* y *Raíz de hombre*, ambos escritos por un joven Octavio Paz de poco más de 20 años, quien a temprana edad plasmó una serie de experiencias contrastantes: por un lado poemas contenidos, especie de loas a la belleza de la mujer, donde la contemplación es la base del conocimiento de la “otredad”, y por otro, poesía “desbordante, imperiosa”,⁶ llena de acciones y pasión.

Todas las estrofas son un cántico u oda a las cualidades de la mujer, se le nombra como la poseedora de todas las gracias y portentos (“La que suscita fuentes en el día, la que puebla de mármoles la noche”); es en esos poemas donde existen reminiscencias del llamado “amor cortés”, practicado en la Edad Media y cuyo fin distaba del placer carnal y la reproducción; era un sentimiento de pureza que alababa las características físicas de la damisela, pero en particular las emociones que producía en el poeta.

Fiel a esa tradición, Paz escribe con suma exaltación los elogios que le ha inspirado esa hermosa generadora de vida:

Tengo que hablaros de ella,
de un metal escondido,

⁶ Santi, Enrico Mario. *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, p. 53.

del impetu invisible,
de una hierba sedienta,
del silencio compacto de un arbusto;
que hace crecer las cosas...⁷

En consonancia con el amor caballeresco, el poeta de “Bajo tu clara sombra” desea ser en algún momento digno de ella para poder nombrarla (“y mis labios dirán/ esta noble ignorancia,/ esta fresca costumbre/ de ser simple tormenta, rama tierna”),⁸ y aunque en algunas estrofas sobresalen las alusiones a la corporalidad femenina éstas se presentan como formas de autoreconocimiento para poder entender al “otro”.

Como se ha indicado, en la poesía erótica de Paz el encuentro con la “otredad” es un asunto fundamental, puesto que esa premisa permite tener “la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte”.⁹

Y así como las cualidades femeninas son objeto de honra, el poeta también utiliza como vía de conocimiento a la experiencia contemplativa que proclamaba la poesía mística de San Juan de la Cruz.¹⁰ Y aunque, con posterioridad, pasa de la contemplación al reconocimiento por medio del acto carnal, Paz nunca abandonará esas consideraciones del misticismo de distintas culturas para crear su obra.

Ambas tradiciones le permitieron al joven Paz actuar con rebeldía poética, pues “la cortesía” era una forma suversiva que alteraba la jerarquía de los sexos y colocaba a la mujer en un

⁷ Octavio Paz. “Bajo tu clara sombra”. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ Octavio Paz. *Los signos en rotación*, p. 19.

¹⁰ Véase Ramón Xirau. “San Juan de la Cruz: Poesía y mística”. *Op. cit.*, pp. 39-47.

sitio superior, mientras al amante en simple vasallo. A esas trasgresiones eróticas, caracterizadas por la exaltación de lo femenino, se sumarían descripciones e imágenes donde los embates sexuales son más explícitos y agresivos, o las corporalidades terminan por fundirse en un prolongado “abrazo carnal”, impregnado de caricias, besos y exploraciones pasionales.

Con su siguiente libro dedicado al acto amoroso, Paz pasa de ser el súbdito de la amada a un voraz amante. Así, desde la primera estrofa, en “Raíz del hombre” se percibe una acción erótica más directa, la mujer ya no es únicamente admirada, sino que se le descubre cuando, simultáneamente, se posa la mirada en ella y se recorre palmo a palmo su cuerpo. En este encuentro domina un gran ímpetu emanado de la calidez del momento:

Más acá de la música y la danza,
aquí en la inmovilidad,
sitio de la música tensa,
bajo el gran árbol de mi sangre,
tú reposas. Yo estoy desnudo
y en mis venas golpea la fuerza,
hija de la inmovilidad.

...

Ardan todas las voces
y quémense los labios;
y en la más alta flor
quede la noche detenida.¹¹

Sin embargo, el ardor amoroso es llevado al extremo, ya que en varias estrofas las acciones del locutor poético son violentas y desgarradoras, parece que su pasión frenética sólo se calma cuando ha deshecho al ser amado, cuando lo ha poseído sin tre-

¹¹ Octavio Paz. “Raíz del hombre”. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1967)*, p. 24.

gua y cumplido con aquel ritual de Eros y Thanatos (creación y devastación como elementos complementarios),

[...] pues su pasión no parece haber alcanzado su objeto hasta que no lo destruyó, hasta que no pudo vagar, desatada, por las ruinas, por los escombros, por las cenizas de lo que la contiene sin agotarla...es su objeto el que renace incesantemente de sus restos, y el que no deja de absorberlo.¹²

En una dramatización del acto amoroso, la fuerza candente con que inicia el poema va transformándose en agresiva batalla repleta de referencias mortíferas (“Ésta es tu sangre, y éste/ el húmedo rumor que la delata”),¹³ aunque al final existe ese reconocimiento de que la mujer es el centro y todo gira en torno a ella. Esa conexión indisoluble entre erotismo y cuerpo femenino es el eje sobre el cual gira el poema, aunque evoque en sus formas a la impulsividad frenética por la posesión de la persona.

“PIEDRA DE SOL” Y LA UNIÓN DE LOS CONTRARIOS

“Piedra de sol” constituye uno de los vértices más relevantes de la obra de Octavio Paz. A través de esos 584 endecasílabos que remiten al ciclo de Venus (guía de la cosmogonía azteca), cuya reminiscencia es el tiempo mítico y el eterno retorno, y en donde también existe una trasposición del tiempo histórico, el poeta trata algunos de los grandes temas que mueven su espíritu, entre ellos el amor y el erotismo.

En la parte erótico-amorosa de “Piedra del sol”, el amor se convierte en la fuente creadora, es una posibilidad de relación,

¹² Jorge Cuesta. *Poesía y crítica*, p. 319.

¹³ Octavio Paz. *Ibid.*

de abatimiento de la soledad y el medio para alcanzar la verdadera comunicación; así, el abrazo amoroso permite que los opuestos se concilien (“...si dos se besan/ el mundo cambia, encarnan los deseos,/ el pensamiento encarna, brotan las alas”).¹⁴

Además, el amor redime al ser humano de las caídas y los actos fallidos, es la vía de salvación para combatir las desdichas, pues cuando se ama los infortunios se eliminan y el mundo adquiere un sentido nuevo.

En ese horizonte amoroso, la mujer es quien conjura los males y puede unir a los contrarios; por eso, en este poema en espiral, la figura femenina representa una parte esencial del texto poético. Aparecen multiplicidad de nombres y formas, representaciones históricas de lo femenino: Melusina, el ser del enigma doloroso; Laura, la belleza extraordinaria, pero inaccesible; Isabel, la musa inspiradora; Perséfone, la deidad de la noche, y María, la progenitora, aquella a quien se le relaciona como advocación de la Tonantzin azteca.

También recorre los distintos momentos físicos por los que atraviesa la mujer en su vida: joven doncella, madura plena y anciana decrepita, esta última imagen de la bruja horrible en que se convierte la esposa tras años de matrimonio: “...no eres nadie/ un montón de ceniza y una escoba,/ un cuchillo mellado y un plumero, / un pellejo colgado de unos huesos”.¹⁵

Por otra parte, Paz asemeja a la ciudad con la mujer, recurre al surrealismo y metaforiza en plaza pública al vientre, en dos iglesias a los pechos, en muralla de luz al cuerpo; erotiza los lugares urbanos como santuario para el amor. Así ella es “paraje de sal, rocas y pájaros” que busca ser extraída de la cotidianidad de la vida, en esa búsqueda del creador poético por construir

¹⁴ Octavio Paz. “Piedra de sol”. *Op. cit.*, p. 248.

¹⁵ *Ibid.*, p. 244.

“un espacio iniciático que coincide con la figura misma del deseo y en donde nos aguarda, en cada instante, en cada esquina, el encuentro con el ser amado”.¹⁶

En otras estrofas de “Piedra de sol” también se describe un explícito acercamiento erótico con la amada; se recorre su cuerpo con caricias (esta es la forma de conocer a la pareja, al “otro”), las miradas cubren su inmensidad, e incluso se penetra en sus pensamientos más profundos; sin embargo, el placer es efímero, pues se trata de instantes del tiempo, el sujeto del deseo se desvanece y el locutor poético debe recoger los fragmentos del encuentro y seguir a tientas, como un ciego, en busca del cuerpo perdido. Es importante aclarar que aunque lo erótico-amoroso es una forma de eternizar los momentos, es imposible que aquel sentimiento escape del paso del tiempo; por ello, de acuerdo con el Nobel mexicano, es indispensable vivir a plenitud cada instante..

La orfandad del ser amado se traduce en desolación y en una búsqueda frenética por encontrar de nuevo ese estado de comunicación, que es resultado de la confluencia de los amantes. En la onceava estrofa, el poeta manifiesta esa desesperación por hallar un instante, un rostro o una tormenta (simbolismos para identificar el momento erótico) que le restituyan un poco de la pasión esfumada.

De regresó al viaje circular mítico, el poeta atraviesa la historia femenina, sus laberintos, sus múltiples caras, y una vez que termina esa búsqueda y acaba con la soledad y la herida que lo consume, junto con su compañera, comenzará la fundación del mundo, tal y como lo mencionan los mitos de la mayor parte de las culturas antiguas; así por medio de esa pareja que se ama surgirá la vida y el largo peregrinar tendrá significado. Tal y

¹⁶ Maya Schärer Nussberger. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, p. 77.

como escribiera en el siguiente fragmento, uno de los más conocidos y que resume la visión mítica de la suma de contrarios:

los dos se desnudaron y se besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...¹⁷

En la lectura erótica de “Piedra de sol”, en medio del tiempo lineal e irreversible, todo, circularmente, acaba por comunicarse y transfigurarse, puesto que el amor es enlace, una serie de pronombres enlazados. Entonces, la unión amorosa anula el tiempo para entregarse a la eternidad del círculo temporal-atemporal del cosmos.

Otra experiencia poética en espiral —como Rachel Phillips ha considerado que debe definirse a “Piedra de sol”—, es “Blanco” (1996) que forma parte del libro *Ladera este*, cuya concepción erótica está notoriamente influenciada por las filosofías orientales que Paz descubrió en su estadía en la embajada de la India.

“BLANCO”, EL INGRESO AL EROTISMO ORIENTAL

Con la escritura de “Blanco” en 1966, Octavio Paz creó uno de sus poemas más ambiciosos y complejos —según sus propias palabras—, y que en, opinión de Enrico Mario Santi, es uno de

¹⁷ Octavio Paz. “Piedra de sol”. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, p. 246.

los cinco brazos del delta de su obra. Este poema es la representación más importante de su etapa oriental, y de acuerdo con su autor surgió del más puro sentimiento amoroso cuando conoció a la que sería su segunda esposa, Marie-José Tramini.

Es el entramado entre la poesía erótica, el poema extenso, el budismo tántrico y la obra abierta,¹⁸ pues como “Piedra de sol” tiene una estructura en espiral y contiene tantas lecturas como el lector pueda descubrir y quiera efectuar. Así, en la edición de *Ladera este*, donde se incluye “Blanco”, antes del poema se incluye una especie de guía explicativa que Paz elaboró para ofrecer al lector algunos indicios de cómo leerlo,¹⁹ de esa multiplicidad de posibilidades, las más perceptibles son la vertiente erótica, que en la estructura del poema está ubicada en la columna izquierda y aparece con tipografía diferente (en negritas), y la pasión de la palabra, que está escrita a la derecha del texto y en cursivas.

La relación entre ambas columnas revela la intención de Paz por fundar el diálogo entre dos formas que buscan alcanzar el conocimiento de la “otredad” y del mundo mismo; así aunque pueden leerse como poemas separados, cuando se enlazan existe un camino de correspondencias que va del erotismo a la palabra, en un ascenso, en espiral, de la sensación a la percepción y en un mismo viaje, de aquélla a la imaginación y al entendimiento.

Según las filosofías orientales, el entendimiento, como forma de descubrimiento de “lo otro”, no sólo se sustenta en la inteligencia, sino en la experiencia erótica, la cual va más allá de la carne, esto no significa la renuncia al mundo sensitivo y al placer carnal, sino una conversión de estas experiencias en el orden del espíritu.

¹⁸ Santi, Enrico Mario, p. 301.

¹⁹ Octavio Paz. “Blanco”. *Lo mejor de Octavio Paz II*, p. 213.

Parecerían estos ámbitos irreconciliables; sin embargo, siguiendo la ruta del amor como medio para la reconciliación de los opuestos, Paz encuentra, en algunas tradiciones místicas de Oriente, el justo medio para evitar la renuncia del mundo en aras del engrandecimiento espiritual; en “Blanco” existe una “transformación de la sensación en imagen, de la imagen en la palabra, de la palabra en un ‘entender’ que va mucho más allá de los signos”.²⁰

Esa visión distinta tiene su fundamento en ciertas filosofías hindúes, por ello “Blanco” se encuentra precedido de una cita del *Hevajra Tantra*, una de las doctrinas orientales más importantes. Esto es porque todo el poema está imbuido del sistema ritual que señala al hombre y a la mujer como manifestaciones polares de un solo ser primigenio; de ahí que el amor y el erotismo se fusionen para volver al origen, a la verdad primera; pero, el encuentro como aparece en el poema no será de pasión impulsiva, sino de entrega progresiva que inicia con la contemplación y sube de intensidad gradualmente:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía
el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascuá
Muchacha
tú ríes –desnuda
en los jardines de la llama²¹

Esta construcción poética responde a los ritos tántricos que precisan un estado de éxtasis corporal al igual que espiritual; la

²⁰ Ramón Xirau. “De Salamandra a Blanco”. *Op. cit.*, p. 245.

²¹ Octavio Paz. “Blanco”. *Lo mejor de Octavio Paz II*, p. 216. Se conserva la tipografía original del poema.

copulación como última vía del encuentro amoroso debe devenir en la “iluminación” de la pareja, que al contener el orgasmo (esta premisa se aplica sobre todo al varón) y recorrer las distintas etapas del abrazo erótico, tanto la plenitud como los extravíos y aberraciones, reproduce el sagrado momento de la creación, destrucción y recreación del mundo.

Es el hombre como parte de esa unidad perdida quien debe retornar al origen, por ello en “Blanco” lo masculino tiene como función ingresar a ese “país de los ojos cerrados” que es su compañera, aunque no sólo para poseerla, sino para ir adelante de los sentidos, al mirar aquello que a la vez nos mira, y tener una experiencia “iluminativa”, mística y de conocimiento total (*la irrealidad de la mirada/ da realidad a lo mirado*).²²

Los opuestos se reconcilian en expresiones que simbolizan la elevación del espíritu y la carne, o más bien lo corpóreo se une con el alma para acariciar por momentos el paraíso original: el vientre es la teatralización de la sangre, la lengua es un tizón de yerba arbórea, la grupa sufre un temblor de tierra, la espesura de las pestañas es un ojo jaguar y el sudor de los talones femeninos cae como lluvia en la espalda del amado.

Así, la pareja de contrarios pacta en ese nudo de presencias que se vuelve su encuentro, en cada instante erótico, llámese caricia, beso, abrazo o entrecruzamiento, pues al estar reunidos mezclan sus seres, se descubren en “el otro” a sí mismos, construyen de nuevo el universo y rompen la temporalidad de la vida, en esos instantes de combate amoroso.

²² Octavio Paz. “Blanco”. *Lo mejor de Octavio Paz II*, p. 221.

BIBLIOGRAFÍA

- CUESTA, Jorge. *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, 361 pp. (Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm. 31).
- PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, decimoséptima reimpresión, 1991, 223 pp. (Biblioteca breve).
- . *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, México, FCE, novena reimpresión, 1990, 262 pp. (Letras Mexicanas).
- . *Lo mejor de Octavio Paz II*, México, Planeta, 1999, 352 pp. (Obras maestras de la poesía).
- . *Los signos en rotación y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1995, 438 pp. (Biblioteca de Premios Nobel).
- SANTI, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997, 406 pp. (Vida y pensamiento de México).
- SCHÄRER NUSSBERGER, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1998, 206 pp.
- XIRAU, Ramón, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de Ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericana*, México, FCE, 2001, 570 pp. (Tierra firme).

TESTAMENTO POLÍTICO Y LITERARIO

DE EFRAÍN HUERTA

JESÚS TOMÁS LICEA HERNÁNDEZ

*...país patria nación
territorio ardientemente amado.*
(Efraín Huerta, "Avenida Juárez")

PREMISA

A la edad de cincuenta años, Efraín Huerta escribe "Borrador para un testamento", no porque pensara o deseara morir en ese momento, sino que, al igual que Dante en *La Divina Comedia*, hacer un alto en el camino para decir "Hallábame a la mitad de la carrera de nuestra vida",¹ con la intención de hacer un recuento de los acontecimientos de su vida y de su obra, en esa edad que representa una encrucijada, en la que todo hombre se detiene, o debiera detenerse, para evaluar su actuación en el mundo al cumplir medio siglo de vida.

* Ciudad de México (1954). Estudió la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica y la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX en la UAM-Azcapotzalco.

¹ Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, p. 3. Aunque es necesario aclarar que Dante, al igual que el profeta Isaías, consideraba la mitad de la vida a los 35 años de edad.

Este poema lo dedica a otro poeta, Octavio Paz, compañero suyo de generación (ambos nacieron en 1914), a quien siempre guardó un gran respeto, y con quien compartió sus primeras experiencias literarias, las páginas de las revistas que junto con otros escritores crearon,² y en algunas que colaboraron. A propósito, en una de sus charlas Huerta recuerda:

La última vez que nuestros nombres aparecieron juntos fue en 1943, en la revista de la Universidad de Nebraska, *Prairie Schooner*, en el número de verano; el estudio y la traducción lo hizo Lloyd Hallan, y de Octavio aparece la traducción de la famosa “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”, y de mí el “Poema del Desprecio”.³

En este “Borrador”, Huerta hace un “ajuste de cuentas” de su vida y de la vida de quienes compartieron con él las experiencias literarias, las vivencias mundanas, las miserias humanas. Realiza, además, un análisis de la situación que sus amigos y compañeros habían tenido en varios periodos vivenciales y la que guardaban en ese momento; para entonces varios habían muerto, por lo que se reserva su opinión respecto a los que quedaban vivos. Este poema representa el antecedente del verdadero testamento, y un ejercicio mental para no olvidar algunos datos y experiencias a la hora de la redacción final.

El poema “Amor, Patria mía” es, desde mi punto de vista, el testamento político y literario que Efraín Huerta escribe. Somos, por el hecho de ser sus lectores, merecedores de esa herencia, al

² Homero, José, “Una casa llamada Efraín”: “Huerta es con Octavio Paz, uno de los poetas mayores de Taller. Bautizado con el nombre de su órgano de expresión, el grupo taller comprende, además de los mencionados, a Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez, Nefalí Beltrán y Rafael Vega Albela...”, en *La construcción del amor*, p. 10.

³ Huerta, Efraín, “La hora de Octavio Paz”, en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 31.

igual y en la misma proporción que sus hijos, si éstos fueran lo suficientemente generosos para compartirlo, o aunque se opusieran:

“Hace trece palabras escribí ‘versos’, y versos, versitos de a real son. Para fortuna de mis hijos —y esta fortuna será la única con que cuenten en mi testamento—...”.⁴

Es un poema que empieza a escribir en 1973, y lo termina hasta 1978. Tarda cinco años en escribirlo, lo que nos habla de un poema lentamente pensado —como debe escribirse un testamento—, para que no haya quejas de inequidad, para que no se excluya ninguna idea, para que el balance final sea lo suficientemente justo. Termina de escribirlo cuatro años antes de morir, después de haber sido sometido a varias intervenciones quirúrgicas, y se había quedado prácticamente sin esa herramienta tan indispensable, para un gran conversador como él, que es la voz.

En este poema encontramos las palabras de un hombre que padece una larga agonía, que se siente al borde de la muerte, pero que tiene el deseo y la necesidad de mostrar sus sentimientos, de aclarar y declarar sus amores, con la firme intención de dejarlas grabadas en lo más profundo de la mente y la conciencia de los hombres.

Digo que es un testamento literario, porque en él, el poeta expone toda su experiencia y madurez logrados a lo largo de 68 años de fructífera vida; en donde plasma sus conocimientos en el tratamiento de todos los tópicos que abarca la poesía. Se convierte en un descifrador de secretos en el arte de escribir versos, en un gambusino que busca nuevos tesoros, o continúa las vetas más ricas que otros poetas descubrieron, y que él recoge para recrearlas en un estilo muy personal: acaricia las palabras, les da otra dimensión y en ocasiones otro sentido (baste

⁴ Huerta, Efraín, “Donde la locura”, en *Transa poética*, p. 10

recordar todas las *paráfrasis* de una gran cantidad de poemínimos); bucea en la inmensidad del lenguaje para enriquecerlo o trastocarlo; algunas veces para dejar huellas permanentes y otras para acercarlas en el tiempo. Siempre se mantiene alerta para utilizar los recursos que le permitan descubrir las *metáforas* que se encuentran escondidas en los pozos más profundos de la imaginación, o simplemente escondidas “a la vuelta de una esquina”,⁵ para recrearlas en un tono gris y casi siempre con un lenguaje coloquial.

Pero también es un testamento político. No podemos pasar por alto que cuando hablamos de Efraín Huerta, el poeta, hablamos también de una persona que tuvo una militancia partidista, con una posición en defensa de los más altos intereses de la humanidad, y que se mantuvo siempre firme en sus convicciones. Para ilustrar esta afirmación, David Huerta nos dice: “En 1935, Efraín Huerta entró en la Federación de Estudiantes Revolucionarios y un poco más tarde ingresó en la Juventud Comunista.”⁶

Y es que Huerta no podía permanecer indiferente a los acontecimientos de su tiempo, por eso, quienes lo conocieron pueden afirmar, con Mónica Mansour: “...Efraín siempre toma partido. Un Efraín Huerta neutral, imparcial, no podría nunca llamarse Efraín Huerta.”⁷

Esta forma de ser parcial la aplica de igual manera a los temas políticos como a los literarios, porque de ambos siempre tuvo mucho que decir y que escribir. De esta militancia nacen una gran cantidad de poemas de contenido social, que en su

⁵ *Ibid.*, “Donde la locura”, p. 11.

⁶ Huerta, Efraín, prólogo de David Huerta, en *Poesía completa*, p. XVI.

⁷ Huerta, Efraín, “Aquel Efraín...”, prólogo de Mónica Mansour, en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 6.

momento tuvieron una gran importancia, por cuanto dieron testimonio de sucesos históricos de gran relevancia, como son los casos de la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial; sin dejar de lado los poemas que escribió inspirado en movimientos políticos y sociales de nuestro país, en los hombres que entregan su vida por una causa, y los que hizo en homenaje a la construcción de los países socialistas, cuando éstos cobraron gran relevancia a partir del nacimiento de la Unión Soviética.

Estas dos tendencias las encontramos en “Amor, Patria mía”, por ello, podemos afirmar que es un poema síntesis. En él se encuentran mezclados y entrelazados varios temas que siempre preocuparon al poeta, entre ellos la política, entendida ésta en el sentido griego, es decir, el hombre es un animal político: todo lo que ocurre en la *polis* le interesa al ciudadano. Es así como la asume Huerta, pero también lo que tiene que ver con el hombre en su capacidad de crear, de ahí su importancia y su trascendencia.

Si fuera el propio Huerta el encargado de presentar este poema, creo que nos diría más o menos lo siguiente: En pleno uso de mis facultades mentales, porque las físicas las tengo bastante deterioradas, les entrego a mis lectores, y a los no lectores, una especie de testamento para ser leído en el momento en que quieran conocer lo que un pobre poeta desmadrado escribió cuatro años antes de morir. Este poema tardé cinco años en escribirlo, mientras realizaba un interminable deambular entre cuartos de hospital, quirófanos, cantinas, salas de redacción, aulas universitarias, y todos esos lugares en los que disfruté de la amistad de hombres y mujeres que me acompañaron en este largo camino de la muerte llamado vida.

EL UNIVERSO HUERTIANO

Para ingresar en el universo huertiano es necesario despojarse de todo tipo de ataduras, y estar dispuesto a emprender un viaje interplanetario a través de la obra de uno de los poetas más importantes de nuestro país. Cuando hayamos cumplido esos requisitos estaremos en posibilidad de realizar un acercamiento a la obra de Efraín Huerta, conocer de cerca todo ese “mundo de efrainidad”⁸ del que nos habla Mónica Mansour.

¿Pero, por qué “el universo” si estamos hablando de poesía? La respuesta la encontramos en palabras del propio autor, cuando intenta hacer una definición del poema:

Creo que cada poema es un mundo. Un mundo y aparte. Un territorio cercado, al que no deben penetrar los totalmente indocumentados, los huecos, los desapasionados, los censores, los líricamente desmadrados.⁹

De esta manera define y clasifica Efraín Huerta al poema y por extensión a la poesía. Establece, al mismo tiempo, ciertos requisitos que deben cumplir quienes se acercan a esos mundos, ya sea para conocerlos, estudiarlos, habitarlos, alimentarse con su savia, o para recrearse en ellos.

Retomando esta clasificación, y con una idea astronómica en la mente, podemos intentar un acercamiento a cada uno de esos mundos, realizar una exploración, proponer formas de agruparlos, conocer los satélites que los circundan. O podríamos también, en este ejercicio, conocer a su creador, el poeta, para saber de qué manera guía sus movimientos, cómo estableció las leyes que los rigen, cómo trazó las órbitas que recorren, cómo fue capaz de construirlos y a partir de qué materia.

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ “Donde la locura”, en *ibid.*, p. 11.

No debemos pasar por alto, en este ejercicio, que en todo universo existe una unidad, aunque se trate de mundos aparentemente separados e independientes; cada uno con su vida propia, pero que necesariamente deben guardar semejanzas, obedecer leyes y relaciones que los unan o los separen; deben cumplir, como toda materia, determinadas leyes de la naturaleza; estar sujetos a fuerzas internas y externas que los atraigan o los rechacen al mismo tiempo y con la misma fuerza, para que puedan permanecer en armonía y equilibrio. En algunos casos, también, esos mundos tienen sus propios satélites.

Antes de continuar, es necesario proponer nombres de acuerdo con la forma en que se encuentran agrupados: cada poema es un mundo, de acuerdo; entonces el conjunto de esos mundos forma un sistema planetario, que siguiendo con esta definición, podríamos clasificarlos en amorosos, eróticos, filosóficos, religiosos, políticos; estos sistemas a su vez, al unificarse crean una galaxia (género), que puede ser la narrativa, el ensayo, el periodismo o la poesía. Esta última, en el caso de Huerta, la encontramos desde su primer libro publicado, *Absoluto amor*, pasando por una veintena de títulos, hasta llegar a *Dispersión total* (casualmente el único libro publicado de manera póstuma); y finalmente la conjunción de las galaxias forman un universo (toda la obra del autor). Aunque Efraín Huerta sea conocido básicamente como poeta, no podemos olvidar que su curiosidad intelectual y su compromiso con la literatura, lo llevó a incursionar en otras actividades como el periodismo y la crítica de cine (podemos encontrar infinidad de trabajos escritos en prosa); además, también dictaba conferencias e impartía cursos.

Bajo esta consideración podemos decir que “Amor, Patria mía” es un mundo, con su propia materia, su vida, sus leyes. Sin embargo, el carácter sintético y testamental cobra tal relevan-

cia, que en él se funden características más que de un mundo, de todo un sistema e incluso de una galaxia.

Este pequeño mundo es tan grandioso, que en él se contienen varios tópicos, varios géneros, como si el autor hubiera intentado reunir toda su obra literaria en un solo poema, fundir todo su conocimiento en esos trescientos sesenta y seis versos, escritos durante su larga agonía de cinco años.

Pero no todo se contiene en el cuerpo del poema, es necesario observar con detenimiento ese pequeño mundo, para descubrir que alrededor suyo existen una serie de satélites gravitando. Estos satélites (a veces artificiales) guardan semejanzas extraordinarias con otros mundos, como si el autor hubiera recogido materiales dispersos, perdidos en el tiempo y en el espacio para crear un mundo que cubriera todas sus expectativas.

Todo esto le permiten tener un ritmo, conservar un equilibrio, establecer una distancia que lo mantienen independiente, pero unido a un sistema y dentro del universo que forma la obra literaria de Efraín Huerta.

Estas características lo hacen un poema especial, de difícil clasificación, porque “Amor, Patria mía” no es un poema estrictamente político, como tampoco es puramente amoroso, ni erótico, ni heroico; en fin, no se le podría encasillar en un tópico determinado, pero se alimenta de todos en diferentes medidas; de todos recibe una influencia, con todos tiene una semejanza.

No creo, sin embargo, que sea tan importante encontrarle una clasificación, porque lo que debemos destacar es la importancia y trascendencia que tiene, en cuanto a que, a todas luces, se trata del testamento de un poeta que presiente su muerte, pero que no la espera resignado en la cama de un hospital o en la sala de su casa, ni llorando y quejándose de dolor, sino que, con esa gran pasión que lo caracterizó siempre, se da el tiempo y los ánimos necesarios para hacer una recapitulación de su vida, de

la historia patria, de los héroes nacionales, del amor, de los juegos eróticos, para dejarlo escrito en un poema.

PRIMERO FUE EL VERBO

El que
Esté libre
De influencias
Que tire
La primera
Metáfora¹⁰

Este pequeño mundo del que hablamos nace de la palabra, como todo acto de creación. Es así como el poeta, esgrimiendo el verbo como arma y herramienta, va creando mundos a su imagen y semejanza, o como apuntamos anteriormente, a semejanza de otros mundos o de otros creadores.

La Patria es el tema central que Efraín Huerta aborda, pero para entender el resultado que obtiene, conviene saber de dónde recoge las semillas para engendrar el poema, además de hacer una reflexión de esa temática:

¿Es la Patria una madre o una mujer susceptible de amar y ser amada? Si hablamos de este tema desde el punto de vista cívico, la respuesta puede ser tan variada como la cantidad de personas a las que preguntemos, siempre de acuerdo con el sentimiento personal, el grado de identificación que tengan con ella, o la convicción de la necesidad de amar y respetar al país que le da cobijo.

La mayoría de la población de nuestro país, en donde existe un mínimo de patriotismo o de amor a la patria, las posiciones son tan variadas como: es nuestra madre, el suelo que nos vio

¹⁰ Huerta, Efraín, *Poesía completa*, p. 436.

nacer, la bandera, los héroes, el himno nacional, la fecha de la independencia.

Generalmente quienes han escrito sobre este tema, lo hacen siempre con el convencimiento de que una oda, un himno, una canción o un poema deben ser respetuosos, marciales y solemnes, con la finalidad de que ayuden a reafirmar el patriotismo y el cariño hacia la república. Esas composiciones tienen el deber de destacar los valores cívicos, su valor como nación, su riqueza material o espiritual. Pero siempre consideran a la patria como algo intangible, inaprehensible, etéreo.

La primera distinción que debemos hacer, es que “Amor, Patria mía” no tiene esas características de marcialidad y solemnidad —a Huerta se le acusaba continuamente de ser ‘antisolemne’—; sin embargo, no puede dejar de reconocerse que es un poema profundamente amoroso, pero con un fervor patriótico —en el más alto sentido de la palabra— que nos recuerda lo escrito por otro gran poeta.

Una exploración por ese mundo, nos llevará a descubrir que Efraín Huerta recoge la riquísima veta que inaugura Ramón López Velarde —poeta a quien admiraba— en “La Suave Patria”.

No creo que sea muy aventurado pensar que “Amor, Patria mía” sea una continuación de aquel poema, aunque se haya escrito en otro tiempo, y con otro lenguaje. Es necesario destacar tres características que los unifican: a) la principal figura retórica que utilizan es la *prosopopeya*, porque convierten a la Patria en una mujer susceptible de ser amada, deseada, conquistada; b) la utilización del poema heroico, para cantarle a personajes históricos: López Velarde a Cuauhtémoc, mientras que Huerta lo hace a Hidalgo y Morelos principalmente, y c) el lenguaje festivo y a veces juguetón con que están escritos.¹¹

¹¹ Me parece que hace falta leer “La Suave Patria” en ese sentido de la ironía y el juego verbal.

La distancia en tiempo, y la mayor libertad en el manejo del lenguaje, le permiten a Huerta realizar lo que López Velarde estableció como deseo y sugerencia en algunos versos, es decir, amar y poseer a esa dualidad mujer-Patria.

Para que esta comparación no quede en el aire, me permito reproducir los versos en los que López Velarde manifiesta su deseo con esa intencionalidad, cuando escribe:¹²

“Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito,
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito.”

Sus intenciones son mucho más claras en la siguiente estrofa, en la que declara un amor ilimitado y temerario:

“Suave Patria, vendedora de chía:
quiero raptarte en la cuaresma opaca,
sobre un garañón, y con matraca,
y entre los tiros de la policía.”

Y la descripción de la Patria es más que elocuente y lleno de sensualidad en los siguientes versos:

“Si me ahogo en tus julios, a mí baja
desde el vergel de tu peinado denso,
frescura de reboso y de tinaja:
y si tiritó, dejás que me arroje
en tu respiración azul de incienso
y en tus carnosos labios de rompopé.”

¹² López Velarde, Ramón, *El león y la virgen*, pp. 139-140.

Pero Efraín Huerta va más allá; todas esas intenciones y descripciones que López Velarde inaugura en la poesía mexicana, Huerta las retoma, y además es capaz —por quién sabe qué subterfugios de la retórica, y que sólo con la poesía pueden lograrse— de cortejar y convencer a la Patria para que lo acompañe a un lecho amoroso, y desde ahí, hacerle las confesiones de sus más profundos anhelos y al mismo tiempo escribir su poema. No debemos pasar por alto que la patria es para él una obsesión, que aparece continuamente a lo largo de su obra.

En ambos casos la Patria se vuelve tangible, amada, recorrida. En los dos es una mujer, un mapa, una historia, un pasado, un presente y un futuro; pero Huerta realiza lo que López Velarde sugiere o intenta.

1. DEL VERBO NACE EL AMOR Y EL EROTISMO

MANDAMENTADA

Amo
A tu
Patria
Como
A ti
Mismo¹³

Para iniciar su poema, Huerta decide hacer una *paráfrasis* de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, precisamente del inicio de ésta.

En un lugar de tu vientre
de cuyo nombre no quiero acordarme,
deposité la seca perla de la demencia.¹⁴

¹³ *Id.*, *Poesía completa*, p. 511.

¹⁴ *Id.*, *Transa poética*, “Amor, Patria mía”, pp.120-132.

Intencionalmente se coloca en el lugar más importante del cuerpo femenino el vientre, que es el centro, la fuente de la vida, el lugar más sensible y más sensual. La conclusión de esta estrofa es también una declaración de principios en la que parece decirle: Estoy loco porque hablo contigo, pero con toda esa locura a partir de la cual debe germinar el amor, y que solamente los poetas son capaces de descifrar y, sobre todo, confesar.

En primerísimo lugar el amor erótico: utilizando como figura principal el tú *prosopopéyico*, Efraín Huerta le da a la Patria las características de la mujer amada. Ella permanece todo el tiempo en actitud *mayestática*, mientras el poeta intenta hacerle una confesión.

Con esa entrada magistral, tomada de una obra maestra, parece que nos acercamos a un poema erótico, pero todavía existen muchos puntos suspensivos, que nos van llevando en varias direcciones.

Escoge para esa confesión el lugar más idóneo: el lecho amoroso. Ahí donde no se puede esconder ningún secreto, ocultar ningún deseo; en donde es necesario despojarse de la ropa y de todos los prejuicios. El único lugar donde se debe ser sincero, leal; en donde el encuentro de los cuerpos es completo, sin reservas y, sobre todo, sin vacilaciones.

Y en tu oreja derecha, que es mi biografía,
murmuré en desolada piedad:
¡Desnúdate, que yo te ayudaré! (120)*

Otra *paráfrasis*, esta vez de las sagradas escrituras (ayúdate, que yo te ayudaré) y el autoplagio de un *poemínimo*, uno de

* Las citas del poema "Amor, Patria mía" que se citan en el resto del texto vendrán siempre en tipografía diferente, únicamente escribiremos la página entre paréntesis, para que el lector lo pueda corroborar.

esos pequeños grandes mundos que Huerta cultivó con gran dedicación, y que me permito citar:

CON PASIÓN

Y así

Le dije

Con desolada

Y cristiana

Bondad:

Desnúdate

Que yo

Te

Ayudaré.¹⁵

Ante esta súplica y en esas circunstancias, nadie podría hacerse del rogar, menos aún la patria, que ya esperaba una petición de esta naturaleza.

Te desnudaste con sol y agua
y el siniestrado pudo escalar los muros
con sentido de río, árboles y luna. (120)

Y a propósito de autoplagios, Huerta se atreve a hacer una cita larga, esta vez entre paréntesis, en el que el amor toma las características de tragedia, con una belleza siniestra. Porque otra de las características de su poesía, no es precisamente para gustar al lector, sino que muchas veces para molestarlo, para enfrentarlo con una realidad terrible, porque contienen una amargura que no puede ser disimulada.

(Era el tiempo del poeta que dijo:
Tú eres más deseable que la guerra de los cien años,
y luego se escuchó, como el primer eco del planeta:

¹⁵ *Id.*, *Poesía completa*, p. 497.

Adoro tu pecho cercenado,
la mítica sonrisa de piadoso ardor,
porque eres bella, con la belleza total de ciertos
asesinatos
la hermosura de los ahorcamientos
el inminente vaso vacío del suicida
y la dulce entrega
sobre diamantes y musgo.) (121)

Claro que no es la forma más dulce de abordar el tema del amor, sin embargo, en algunas situaciones es necesario utilizar un lenguaje desgarrador. Por otro lado, es preciso destacar las *metáforas* poco comunes, las *comparaciones* y los *encabalgamientos*, todo esto —si revisamos su obra— muy huertiano.

Sin embargo, el poema no pierde su sentido de confesión y menos aún de intimidad, a pesar de la brusquedad que se ve obligado a utilizar por ciertas características del tono general del poema.

Dígame amor mío. (123)

Regresa, sin embargo, cuando se dirige a la patria, a un tono de una inmensa ternura, en especial por ser ella quien lo escucha, con esa atención y dedicación que sólo se puede encontrar en una amante después del coito.

Pero espera —descansemos—: mis labios
no pueden más y tu piel toda es
una magnolia de dorada y celestial benución. (123)

Esta intimación no puede darse, sin embargo, si no está presente la declaración amorosa; con mayor razón si quien lo dice o lo escribe es un poeta, aunque se encuentre en las peores condiciones, como las que se describen. Con todo y eso, se deben utilizar, para halagarla, frases llenas de *metáforas* de gran dulzura:

Ay, amor, oh tú, que llegaste como un aire
despaciado pero firme y oloroso a clavel: (131)

Esa es la línea que continúa el poeta, porque nunca pierde de vista que está hablando con la mujer a la que ama, y que lo está acompañando en un viaje fantástico a través de la historia, pero que permanece estática, acompañándolo.

Mi amor por ti es una brizna purísima,
una luz interminable como la muerte,
como esta dolencia en toda mi cabeza y en mis uñas.
Te doy las gracias que no necesitas por comprender
el silencio que me rodea y mis sílabas apenas
perceptibles.
Mil gracias pongo aquí, en tu pecho, en tu cabellera,
en el inminente adiós a tus resecos labios,
en la tibia humedad de tus ojos,
por cuanto has escuchado,
por la heroicidad y el martirio. (131)

Esta situación, desde luego, tiene una carga emocional y erótica por cuanto hace un recorrido por el cuerpo de la mujer amada, que es al mismo tiempo la geografía del país. Se lleva a cabo una posesión amorosa con el más infinito cuidado y la dedicación que le permiten ir descubriendo cosas nuevas en el cuerpo adorado de la amante.

Como se puede apreciar en este somero análisis, el amor y el erotismo son dos de los tópicos que están presentes a lo largo del poema, pero que cubren también una parte importante de la obra de Huerta. Para cerrar este apartado me permito hacerlo con un ejemplo de su poesía amorosa, escrito, desde mi punto de vista, con una maestría exquisita.

“El poema de amor es el poema
de cada día: la sombra de una hoja

y ese mirar al cielo en anhelante
perseguir una flor, una sonrisa
de solemne quietud, suave deseo.”¹⁶

2. DEL VERBO AL SUJETO LIRICO

SINIESTRIDAD

Nadie tendrá
Derecho
A su neurosis
Mientras
Alguien
Carezca
De su
Cáncer¹⁷

En un poema confesional como el que nos ocupa, el escritor es el protagonista, el personaje principal, en quien recae, si no toda la acción, sí una gran parte de ella. Por otra parte, no olvidemos que el poeta, como creador de ese mundo, se toma todas las libertades de movimiento, según el ángulo que quiera mostrarnos, puede alejarse, o acercarse a la acción, dependiendo de qué cosas quiera contar, cómo y cuándo.

Pero no sólo eso, como no se trata una historia lineal la que nos está contando, utiliza varios tiempos, se permite una posición distinta como sujeto lírico y una gran variedad de juegos verbales. Todas esas posibilidades le permiten a Efraín Huerta mostrarnos un poema único. Pero como creador de ese mundo, llamado poema, su juego cobra una gran relevancia, nos prepara

¹⁶ Huerta, Efraín, *Poemas prohibidos y de amor*, p. 88. Es necesario aclarar que esta estrofa tiene dos versiones. En el libro que cito termina en el penúltimo párrafo, mientras que en *Poesía completa* aparece en el último verso.

¹⁷ *Ibid.*, *Poesía completa*, p. 73.

para muchos acontecimientos, para muchas circunstancias que desea contarnos, dependiendo cómo se vayan desarrollando las acciones; pero vayamos por partes:

Es a partir de la segunda estrofa cuando empieza a hablar del poeta como personaje, cuando el sujeto lírico se hace patente, como una especie de desdoblamiento o un juego de espejos. Esta redacción le permite al autor hablar de él mismo, en primera, segunda o tercera persona; algunas veces como protagonista directo, otras como si fuera un testigo de su propia vida. Este manejo retórico nos confirma que se trata de un testamento. No olvida, sin embargo, que el objeto de su confesión es la Patria.

Como era natural,
ya había perdido todo lo deseable
y realizado trabajosamente
los más feroces estudios obscenográficos. (120)

Huerta utiliza varios tonos; con este recurso se permite decir las cosas en un estilo muy personal, creando ese “mundo de efrainidad”¹⁸ que nos remite inmediatamente a algunos ejemplos de su vasta producción literaria, ya sea por semejanza o asociación.

(Amó tanto, el pobre,
que ni perdón de Dios alcanzó)
No hizo llorar a los muertos ni a los vivos
ni utilizó el cuchillito filoso que siempre cargaba
como si fuera el libro del más maldito amor.
Vio muertos y heridos pero a él nada le pasó. (120)

Para hacer una descripción de sí mismo, hablando en tercera persona, utiliza un recurso muy frecuente en él, para burlarse de

¹⁸ Véase *supra*.

las cosas más serias, utiliza el autoescarnio para quitarle toda la solemnidad que requiere la situación.

Sin embargo, regresa a la primera persona para retomar el tono confesional, no olvidemos que habla con la Patria:

Fue cuando me extravié en tu selva oscura
y hube de perder toda verde esperanza
pues no hay dulzura ni piedad para los afligidos. (120)

No pierde la oportunidad de deslizar una crítica corrosiva contra la inconsistencia y el esnobismo de algunos poetas que utilizaron como moda el tema político, pero que, arrepentidos, regresaron a temas menos comprometidos de la poesía, antes que perder un puesto o una beca.

Ocurrió en medio del camino de la Poesía
a la hora en que tropecé con doscientos cadáveres
de poetitas marxianos;
tonces tomé mi quinto aire
cogí las curvas como un loco
y como loco me reí de aquellos
que llegaron a la estación de Finlandia
y se regresaron como peces embrutecidos. (121)

Si se burla de esta manera, llamándolos marxianos en lugar de marxistas, es porque Huerta manejó el tema político en su poesía con un gran convencimiento, como una necesidad de expresión, de ninguna manera por fanatismo o por moda. Fue un poeta crítico que mantuvo esas convicciones durante toda su vida.

En este juego de sujeto lírico, vuelve a la tercera persona para colocarse como narrador de lo que le sucedió en un pasado remoto, durante sus primeros años de poeta, a su propio yo.

Escribió su Poema del Bajío
(ah, su primer poema)
y en él estaba la tierra negra
y relampaguearon los ojos de Hidalgo. (121)

Nuevamente el recuerdo del pasado, de un suceso importante de su propia vida. Ese recuerdo se enlaza a un suceso importante de la historia, por lo que, utilizando el *encabalgamiento*, anuncia al final de la cuarteta anterior un tema importante del poema, es decir el histórico político.

Pero volviendo al autoescarnio, realiza una descripción exagerada de su situación personal, no para “causar lástimas” como lo dice, sino para aligerar la de por sí crítica situación que padecía, otra vez en tercera persona.

Los ciclos finales de su larga vida
se los pasó causando lástimas
en las antecámaras de los cardiólogos y otorrinos.
Oía a hospital de mala muerte
y a veces a persona mal educada
a poeta despaciosamente exterminado.
Su mujer y sus hijos lo cobijaron
como a una gallina mojada
o el último cisne con el cuello torcido. (122)

Otro recurso que utiliza, nada más que para no defraudar a sus detractores, es la ironía, habla y se burla de los calificativos que se utilizaban en su contra, pero por otra parte, nos anuncia su estilo de trabajo. Para hablar de la historia tuvo necesidad de estudiarla, de conocerla, como estudió también geografía para escribir los poemas de países o lugares que no conocía.

Resulta pues
que el orgullosamente marginado
el proscrito
hubo de meterle mano a la Historia. (122)

A propósito de los versos anteriores, es necesario hacer un comentario de lo que ahí dice: es cierto, en parte, que fue un poeta proscrito, sobre todo por sus poemas de contenido social, en donde atacaba o criticaba algunas instituciones; pero marginado de ninguna manera. Huerta fue un poeta muy leído, tuvo la oportunidad de publicar casi todos sus libros en vida (a excepción de *Dispersion total*, que se publicó de manera póstuma) en varias editoriales de reconocido prestigio.

Huerta sabe que su final se acerca, que necesita apresurarse a escribir su testamento y, con una cierta ironía, confiesa en dónde quiere ser sepultado; esta vez lo dice en primera persona, como una confesión desesperada:

Me detuve a cavar mi fosa en San José Atlán,
al pie del sabino fieramente hendido por un rayo. (121)

Para confirmar lo anterior hace una descripción de su situación, en el mismo tono, pero sin perder la calidad poética que conserva durante todo el poema, con esas *metáforas* tan suyas:

...ya parece que llego al final, a mi propio fin,
al definitivo hospital, a un quirófano
de olas amargas; acaso a un bosquecillo
como el que ahora beso en ese sitio exacto
de tu vientre cuyo nombre he olvidado. (131)

Pero no somos nosotros, sus lectores, los destinatarios de esas disquisiciones. Aquí utiliza otros recursos retóricos para lograr en la escritura que sea él mismo quien ve lo que pasa, de mirarse tal como se encuentra en ese momento, de recordarse como fue a lo largo de su vida. Todo eso lo va diciendo para sí, pero al mismo tiempo es una confesión a una mujer que lo acompaña en el acto amoroso, con quien comparte los secretos de alcoba,

esos que nada más pueden decirse en un momento de tregua; lo que sólo es posible compartirse en esas circunstancias tan especiales, cuando hay una mutua entrega, una confianza y un amor infinitos.

Todo lo descrito en este apartado constituye el mundo particular del poeta, ese mundo que ha estado gravitando dentro de su universo general y que no puede ser separado bajo ninguna circunstancia. Son dos vidas paralelas, una desarrollada dentro de un poema particular, para, desde dentro, contarnos sus preocupaciones más acuciantes, y la otra, la del creador, llena de compromisos con la poesía, con la vida, con su país y con la humanidad.

3. EN EL PRINCIPIO FUE EL CAOS

TORTUGA 1910

La Mexicana

Es la única

Revolución

Que ha girado

Como loca

A 45

Revoluciones

Por sexenio¹⁹

La tercera línea temática del poema es el referente al nacimiento de la patria y la participación que tuvieron los héroes —por quienes siente gran admiración, cariño e identificación— para lograr su nacimiento-liberación. Toda esa historia de sacrificio de un pueblo conquistado por una nación extranjera, cuando no

¹⁹ *Id.*, *Poesía completa*, p. 428.

tenía nombre todavía, pero que no se conformaba con llevar el que le había impuesto una madrastra cruel y sanguinaria, Nueva España.

- trescientos años después un cura,
ayudado de una mujer y de unos cuantos locos,
citó su aldea a guerra contra los padres
que negaban la vida de alma a sus propios hijos. (127)

Esta es la otra historia que el autor va contando a su amada, con ese mismo tono confidencial, con una inmensa ternura, utilizando el encabalgamiento para darle primero rapidez a la lectura, y luego la detiene con una puntuación precisa, para regresar al tono confidencial y amoroso:

(Digote amor mío,
que al cura párroco de Dolores
le siguieron dos capitanes
un bachiller cinco sargentos
un granadero tres presbíteros
dos serenos cuatro músicos
y veinticinco vecinos, mi amor, tú que eres
adorable paloma como una patria.) (123)

Con un profundo dolor le cuenta también, cómo su padre —el de la patria—, fue sometido a las más crueles vejaciones y degradaciones, empezando por la excomunión, que era en ese entonces un castigo ejemplar contra quienes se atrevían a levantarse contra los designios del rey de España y sus defensores más acendrados, como la iglesia católica. Huerta retoma casi todo el texto de la excomunión para ejemplificar lo absurdo y cruel de ese castigo, intercalando comentarios sarcásticos y juicios amables para el cura Hidalgo; todo ello con el propósito de versificar el texto oficial y darle ritmo al poema:

...que un obispo
y decenas de frailes y tenientes
humillaron universalmente
al hombre de los ojos jade-jadeantes:
Anatema y excomuni3n
para el Padre fren3tico.
Tormento, despojo y entrega a Dat3n y Abir3n.
Maldici3n para 3l en nombre de todas
—sin faltar una— las huestes celestiales.
Persecuci3n total, sant3sima condenaci3n
para el padre alfarero
en donde quiera que est3,
ya sea en la casa, en el campo,
en el bosque, en el agua o en la iglesia.
(Era el 27 de septiembre de 1810). (122)

Esa gesta heroica es contada con un lenguaje confidencial m3s que acad3mico, porque no es su intenci3n dictar una c3tedra, sino, como en el resto del poema, una confesi3n a su amada, y que al mismo tiempo pueda tocar la conciencia del lector. Es una toma de postura respecto a los acontecimientos hist3ricos que le dieron vida a nuestro pa3s como naci3n independiente:

Espera que te cuente
sobre alguien que una vez dijo:
Donde yo naci
fue el jard3n de Nueva Espa3a
—y hablaba de Valladolid, la que hoy
tiene su nombre suave y varonil
como una fruta terracalente3a.
Te hablo del se3or Morelos. (123)

Hidalgo y Morelos son los principales responsables de la independencia y del nacimiento de esa patria-amante, a la que el poeta le sigue contando la historia de su nacimiento, porque adem3s de la heroicidad, tambi3n estuvo presente el amor por la

libertad y el amor filial de padres e hijos. La Patria es, por ello, hija de esos amores, fruto de la lucha contra la ignominia:

hasta que un día en Carácuaro oyó decir
que su maestro de San Nicolás
el Padre Hidalgo
andaba metido en fiera lucha
contra los gachupines
y montó a caballo, cabalgó
hasta Valladolid
pero ya el Padre y sus hombres
iban rumbo al Monte de las Cruces
El señor Morelos corrió
alcanzándolo en Charo
y juntos anduvieron
hasta Indaparapeo.
Aquí pues se despidieron
en un estrecho abrazo de Padre e Hijo
para no verse nunca más
pero ya el señor Morelos llevaba
el noble nombramiento
de Lugarteniente Brigadier
y Jefe de las Operaciones Militares del Sur. (124)

En algunos pasajes se detiene para describirlos con todo el horror de la tragedia, los padecimientos que sufrió el Padre Hidalgo, para dejar constancia de esa ignominia, de toda la crueldad con que fueron tratados los Padres de la Patria:

Te decía pues que en Chihuahua,
un día de horrores... Pero no, si lo dejamos
atado a un nogal, comenzando a padecer.
Y en Chihuahua, un día horroroso,
lo sacaron de su celda para ser degradado.
Luego doce soldados lo condujeron a un corral.
Alguien dijo que el Padre nuestro
llegó al cadalso como a un acto ordinario,
sin significación, como quien se dirige
a una ventana de su recámara para ver si lloverá... (128)

En otros, en cambio, solamente menciona algún acontecimiento relevante, un personaje, una fecha, pero dejando puntos suspensivos para abordarlos en otra ocasión o dejarlos a la iniciativa de los lectores para que hagan una investigación más profunda:

(El señor Morelos murió fusilado
en San Cristobal Ecatepec
el 22 de diciembre de 1815.

Emiliano Zapata nació en 1873
en el pueblo de Anenecuilco
del estado de Morelos.) (126)

Todo lleva un hilo conductor, todo nos va llevando de los sucesos históricos a la situación personal del autor, pero sobre todo al amor y la ternura. Esos elementos indispensables que se encuentran siempre presentes en toda gestación, también se van dosificando en el poema, en las cantidades precisas, desde el amor carnal —para señalar que todo nace del amor apasionado de los amantes—, el amor filial entre padres e hijos, o el amor por la patria, por ese suelo que nos vio nacer.

Lo anterior es una muestra de la preocupación que Huerta tenía por los acontecimientos sociales de su país, no con sentido patriotero, sino por un convencimiento profundo, una toma de conciencia y de partido con quienes carecían de poder y riquezas, pero que se mostraban dispuestos a luchar por conquistar la libertad.

Necesitaba también destacar una identificación con las tradiciones más profundas de la historia, por eso el autor se atreve a utilizar, como en un canto intertextual, voces purépechas para darle otra musicalidad al texto; precisamente de donde los héroes de la independencia se nutrieron para emprender esa lucha temeraria. Este es el camino del generalísimo Morelos:

Te hablo del señor Morelos, que bajaba
por Pátzcuaro, Santa Clara del Cobre,
llegaba y descansaba en un mesón
de Tacámbaro
luego seguía por Loma Larga
y San Antonio de las Huertas
hasta sus terrenos de Nocupétaro
y Carácuaro...(123)

En el cuerpo del poema, Hidalgo y Morelos encarnan a todos los héroes nacionales que han luchado por nuestro país, a los que Huerta dedicó un momento especial de su poesía.

Retoma el sujeto lírico para confesar su situación personal, su circunstancia, su estado crítico, que sin embargo le permiten ir hilvanado una historia dentro de un poema, con una gran trascendencia histórica y confesional.

Elige como testigo de su verdad a un poeta latinoamericano, José Martí, para apoyar sus aseveraciones y testimonios, porque solamente otro poeta es capaz de decir la verdad de los acontecimientos que nos está narrando:

Pero ahora recuerdo: déjame buscar
el texto de un sinsonte cubano
llamado José Martí. Aquí está, en su afamado
Discurso sobre México, de 1891, y haciendo
la dramática historia desde la Conquista
...
Y así mira José Martí a Hidalgo, en
Dolores:
Vio maltratar a los indios,
que son tan mansos y generosos,
y se sentó entre ellos como un hermano viejo,
a enseñarles las artes finas que el indio aprende bien:
la música que consuela...(127)

Este testimonio desde luego no es gratuito, porque no se trata de cualquier poeta, sino de un escritor y revolucionario cubano,

que al igual que los héroes de este poema, también luchó por la independencia de su país con la pluma y con las armas, y entregó su vida en el campo de batalla, luchando por la libertad de su patria:

(Porque, amor mío, el ave a punto de morir
en la batalla, en su país, supo de nuestros
héroes, de todos los héroes.
Supo de sí mismo.) (127)

Esta característica lo identifica con los héroes de nuestra independencia, pero también con el creador de este poema. Es por eso que Huerta puede juntarlos en las páginas de la historia latinoamericana, porque además de servirle como testigo lo coloca a la altura de nuestros héroes nacionales:

Veo a Martí melancólico, escribiendo poemas,
manifiestos. ¿Puedes verlos a los dos, al sacerdote
que leía a los filósofos del XVIII
y al poeta que amó y fue amado? Los junta
una palma real, una morera, un mezquite del Bajío
y un huizache para perfumar el ensangrentado paisaje. (127-128)

EL TESTAMENTO

RESIGNACIÓN

Buenos
O malos
(Más malos
Que buenos)
Todos mis poemas
Son del
Demonio
Público²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 282.

Todas esas confesiones tienen que ver con la poesía, pero también con la historia y sus protagonistas: por un lado, con el poeta que todo lo mira y lo recuerda, y por otro lado ella, la amada, que es la Patria, el motivo de sus arrebatos sentimentales:

¿Termino? ¿así lo quieres tú, encendida
y desnuda como sol y su silencio? (129)

El carácter político del poema lo encontramos desde el título. Pareciera que se trata de otro poema cívico, pero Huerta escribe otra cosa: se remonta a los orígenes de la Patria, a su nacimiento como nación, mira y nos hace ver el sacrificio de los hombres que lucharon y entregaron su vida por liberarla de quien la tenía sometida, la corona española, que la mantuvo esclavizada durante trescientos años.

Podemos apreciar que Huerta, al escribir este poema, recoge muestras de su producción literaria con temas políticos: el país, que en su pluma es “Mi país, oh mi país”; los héroes, las luchas de liberación, las causas por la libertad, la exaltación y el reconocimiento a los logros de la humanidad, la lucha por la paz:

Ahora voy a poner, oh tú la mi dulzura,
miel y aroma, en líneas de manso prosaísmo
lo que fue y es poesía altamente heroica. (124)

Este tratamiento, tan singular en su estructura, nos brinda un poema de confirmación de principios: es el momento en que el autor se detiene en su camino de la vida para reflexionar acerca de su circunstancia, del momento que está viviendo, para decir lo que le gusta o le disgusta; para decidir lo que puede dejar como patrimonio a la humanidad y a sus semejantes.

Debemos tomar en consideración que Huerta escribió este poema en su plena madurez, quizá la de mayor creación, cuan-

do tiene ya una gran experiencia literaria y vivencial; cuando es capaz de utilizar todos los hilos de la conducción al escribir; cuando cuenta con todos los conocimientos para decir claramente y con todos los argumentos lo que es capaz de crear y de agradecerle a la Patria:

Mi amor por ti es una brizna purísima,
una luz interminable como la muerte,
como esa dolencia en toda mi cabeza y en mis uñas.
Te doy las gracias que no necesitas por comprender
el silencio que me rodea y mis sílabas apenas
perceptibles.
Mil gracias pongo aquí, en tu pecho, en tu cabellera,
en el inminente adiós de tus resechos labios,
en la tibia humedad de tus ojos,
por cuanto has escuchado,
por la heroicidad y el martirio... (131)

Por eso se atreve a escribir un poema tan difícil; no es el tradicional momento de inspiración del poeta en su torre de cristal. Es un ejercicio de reflexión que tarda cinco años en escribir, situado en un lecho de amor, en ese lugar que obliga a despojarse de ataduras, cuando es necesario hablar con toda sinceridad, con más razón si se trata de una persona que presiente su muerte, pero que por ese infinito amor hacia la humanidad, necesita decir todas sus verdades, dictar su última voluntad:

...porque más que la ceniza me importa la sangre,
y la sangre, oh limpiamente desnuda,
amada de todo mi corazón,
está un poco más cerca
de esta milagrosa vida mía
que de la muerte de los míos
y la temerosa y vibrante
llanura de sombras que es
nuestra patria. (131-132)

En ese recorrido geográfico, se toma el tiempo y la libertad de escoger el lugar para ser enterrado, pero mientras llega el momento de casarse con la muerte (cuatro años después), contrae nupcias con la Patria. Le da cualidades de mujer, la vuelve corpórea, y mientras hacen el amor, le dedica el tiempo necesario para ayudarlo a recordar cuándo nació, cómo fue su nacimiento, cuánto costó su parto y, sobre todo, el precio que tuvo que pagar para tener la capacidad y la posibilidad de trazarse, con toda libertad, el camino que ha recorrido.

El momento culminante del poema lo representa la tragedia que vivieron los hombres y mujeres que ayudaron al nacimiento de la patria, su amada. Toda esa historia de ignominia que se oculta hoy en los libros de historia, pero que el poeta tuvo el cuidado de buscar para documentar su poema.

Huerta se atreve a escribir un poema a la patria con el gran amor que siempre le tuvo, con toda esa fuerza de creación de poeta en ejercicio pleno de su libertad como creador, y con esa libertad se atreve a amarla, a poseerla como el gran amante que siempre fue. Porque Huerta amó a su patria, y a la humanidad con toda la profundidad con que amó a todas las mujeres.

Es sobre todo, una herencia del más puro lirismo, que nos deja un hombre fiel a sus principios políticos, humanos y literarios. Este poema, entonces, nos muestra un recorrido por la Patria, por la historia, por la vida literaria y personal. Para comprobar estas afirmaciones dejemos que el propio Huerta nos lo diga:

“... no me arrepiento de nada de lo que he escrito. Ni me arrepiento ni me avergüenzo [...] porque lo considero un testimonio sentimental y político”.²¹

²¹ *Id.*, *Poemas prohibidos y de amor*, p. 14.

EL POETA, CREADOR DEL VERBO

AY POETA
Primero
Que nada:
Me complace
Enormísimamente
Ser
Un buen
Poeta
De segunda
Del
Tercer
Mundo²²

Partimos de un poema para encontrar todas las voces del poeta, para recorrer todos los caminos y para descubrir las motivaciones que lo llevaron a conservar una constante dentro de su obra, el tema político.

Efraín Huerta fue un hombre comprometido con la vida, con el amor, con su familia, con la Ciudad de México, con el país, con sus convicciones políticas y con la literatura. Estos compromisos los convirtió en temas de su poesía, fueron las musas que le cantaban al oído en muy diversos tonos: desde el más solemne, hasta el *popular* que lo llevó a inventar neologismos de la más pura estirpe *barriobajera*, como el que utiliza en el siguiente poemínimo:

LA ERRATA
Fue espantoso
pero en
verdad
Así decía:
"Medico
Pirujano"²³

²² *Id.*, *Poesía completa*, p.327

²³ *Ibid.*, p. 508.

Fue también un hombre que estuvo en medio de la polémica: entre otras cosas se hablaba de él como de un poeta marginal, un proscrito, un desordenado, un descuidado en su escritura.

Pero su trabajo, la publicación de sus libros, sus conocimientos del lenguaje y de la literatura echaron por tierra esas acusaciones. Fue un escritor muy leído y estudiado durante varias décadas por poetas y literatos. Aparte de los libros publicados, su poesía aparece en varias antologías y sus colaboraciones periodísticas siguen siendo consultadas a propósito de publicaciones raras e importantes, nacionales y extranjeras —lo que habla de un lector con una sólida formación—, o de polémicas literarias que trató domingo a domingo en la columna “Libros y antilibros” de *El Gallo Ilustrado*, suplemento del periódico *El Día*, que a la postre lo llevó a ganar el “Premio nacional de periodismo”, rama cultural, en 1977.

Huerta nunca renegó de sus convicciones, fue un poeta que siempre tuvo una actitud muy sólida ante la vida y ante los acontecimientos históricos de su país y del mundo, nunca, tampoco, se arrepintió de escribir lo que escribió; seleccionaba para publicar, pero no con una actitud de autocensura; al respecto, comenta:

“Medité profundamente durante dos minutos y medio, y me dije que para Ediciones Era tendría que planear un conjunto de versos a mi entero gusto.”²⁴

Escribió lo que pudo y lo que quiso, ejerciendo la libertad que buscaba para todos los hombres, cuando estos son capaces de ser dueños de sus propias decisiones, por eso puede afirmar:

²⁴ *Id.*, “Donde la locura”, en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 10.

“Es que, la verdad, nunca le pedi permiso a nadie para escribir lo que malamente escribí.”²⁵

La militancia política y el compromiso con la literatura es una relación que siempre conservó, y es de los pocos escritores que mantuvieron una posición incólume durante toda su vida. Por eso me parece tan importante destacar la importancia que tiene este autor, al manejar ese tópico en la poesía de nuestro país. Con ello marcó una pauta, tuvo una trayectoria y un reconocimiento que es necesario destacar, conocer, estudiar y difundir.

No es, desde luego, el único tema que aborda, ni tampoco el mejor en cuanto a calidad literaria. Su destreza y el oficio adquirido con los años le permitieron utilizar varios tonos; éstos adquieren una variación de acuerdo con el momento, al asunto de que se trate: desde el más lacerante dolor ante la muerte —“Presencia de Federico García Lorca”, “La oración por Tania”—, pasando por el grito desgarrador de la denuncia —“Perros, mil veces perros”; “Mi país, oh mi país”—, la esperanza por crear un mundo mejor —“Canto a los guerrilleros de Levante”, “Hoy he dado mi firma para la paz”—, hasta la confesión amorosa de sus íntimos sentimientos a la Patria, como es el caso del poema que nos sirvió de guía e ilustración para este trabajo. Varios tonos y varios matices, una gran cantidad de libros publicados, un nombre con reconocimientos nacionales e internacionales, nos permiten conocer a un poeta y una obra de gran riqueza lírica.

A todos esos recursos que el poeta utiliza, habría que agregarles el de transa, un recurso que no es poético, pero sí necesario para abordar los temas de acuerdo con su muy especial esta-

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

do de ánimo, a su voluntad de llevarnos por los caminos que mejor le parecen, en una actitud de improvisación, en el mejor sentido, como la que se da en el acto amoroso, en donde no hay nada escrito, por eso se pueden ensayar todas las posiciones posibles, de acuerdo con el estado de ánimo, el grado de inspiración, la imaginación de los amantes, la capacidad física, la voluntad, los prejuicios, la cultura.

Esos fueron los caminos que recorrió Efraín Huerta para brindarnos esta obra tan singular. A través de la lectura nos hace participar de sus emociones, cavilaciones y sentimientos.

Es por ello que para cerrar este trabajo, me parece pertinente echar mano de uno de los poemínimos que mejor reflejan el universo huertiano y que redondea el tema.

RECADO

A las
Honorables
Autoridades
Marítimas
Celestes
Y terrestres:
"No
Se culpe
A nadie
De
Mi
Vida"²⁶

²⁶ Huerta, Efraín, *Poesía completa*, p. 334. La utilización de los poemínimos para ejemplificar algunos temas y otros que nos sirvieron de epígrafes en cada capítulo, se debe a la importancia que tienen dentro de la obra general del autor.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Comedia*, decimoquinta edición, México, Editorial Cumbre, 1980, 500 pp.
- HOMERO, José. *La construcción del amor, Efraín Huerta, sus primeros años*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, 188 pp., Fondo Editorial Tierra Adentro, 13.
- HUERTA, Efraín. *Poemas prohibidos y de amor*, México, Siglo XXI Editores, 1973, 150 pp.
- . *Círculo interior*, México, Joaquín Mortiz, 1977, 90 pp. (Colección Las dos orillas).
- . *Transa poética*, México, Ediciones Era, 1980, 132 pp.
- . *Aquellas conferencias, aquellas charlas*. Prólogo de Mónica Mansour, México, Difusión Cultural/UNAM, 1983, 113 pp. (Textos de Humanidades/35).
- . *Poesía 1935-1968*, México, Joaquín Mortiz/SEP, 1986, 225 pp. (Lecturas Mexicanas, 54).
- . *Poesía completa*, Ed. Martí Soler, prólogo de David Huerta, México, FCE, 1988. 621 pp. (Colección Letras Mexicanas).
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *El león y la virgen*. Prólogo de Xavier Villaurrutia, México, UNAM, 1993, 141 pp., (Coordinación de Humanidades).

RUBÉN BONIFAZ NUÑO:

EL ORGULLO IMPRUDENTE DE SER HOMBRE

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA*

Hace algunos años —tal vez quince o dieciséis— uno de los más altos poetas de nuestro tiempo, Rubén Bonifaz Nuño, presentó *Albur de amor* en una cantina, ya desaparecida, por los rumbos del ahora llamado Centro Histórico. El ciclo de presentaciones se llamaba “Letras en las rocas” y lo organizaba el también poeta Alfredo Giles-Díaz. Era una tarde de sábado. Y la voz de uno de los poetas mayores de nuestra lengua fue capaz de conciliar la agreste resistencia de los asiduos parroquianos, que querían ver el fútbol, con la fervorosa solicitud de sus lectores.

Después de las palabras de los presentadores, el autor de *Fuego de pobres* leyó algunos poemas y se hizo un silencio emocionado. Y comenzó un diálogo con el público. Una muchacha de talle esbelto y ardorosa minifalda se improvisó como edecán. Y, solícita y grácil, llevaba el micrófono a quien lo solicitara. Alguien le preguntó al poeta que cuál había sido su máxima aspiración como escritor. Rubén Bonifaz le contestó: “que alguien, perfectamente borracho, diga un poema mío en una cantina”. En muchas mesas las manos se levantaron pidiendo el micrófono.

* Profesor e investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A. Área de Literatura. Coordinador del Eje Curricular de Habilidades Comunicativas.

Un joven, decorosamente ebrio, dijo entonces uno de los poemas más entrañables de nuestro idioma (“Amiga a la que amo...”) y la comunión se hizo total. El autor de *Los demonios y los días* se conmovió profundamente y el público con él. Inclusive, uno de los asiduos al lugar, quien seguramente sintió invadido su espacio y procuraba hacer ruido con las fichas de dominó como protesta, pidió la palabra para decir, recargado en la barra y con un vaso en la mano: “yo no he leído nada, pero ahora sé que la poesía siempre le va a ganar al ruido”.

Y sí. Rubén Bonifaz Nuño estaba entregando otro título de su obra. Otra muestra de su dolorido sentir en su paso por el mundo. Otra lección del guerrero que en el dominio de la palabra aprendió a vivir generosamente y con la ardua sabiduría de estar en un aquí y un ahora inevitablemente irrenunciables.

Este año, 12 de noviembre, el poeta cumplió 80 años. Y sus lectores aumentan. Una nueva generación de jóvenes que alcanzan apenas la fresquísima plata de los veinte años también lo ha hecho suyo. Y saben de memoria sus versos. Y los dicen al oído de muchachas inauditas porque saben que ése es el destino del canto: decir el mundo en toda su abstrusa complejidad y en toda su necesaria sencillez. Y se han apropiado de “Amiga a la que amo, no envejecas...”

Un lector nada inocente puede, sin el mayor agobio, encontrar las causas de la emoción que suscitan los versos del poeta: conocimiento del mundo, comprensión de la naturaleza humana, un acervo léxico amplio y enriquecido con la historia de la lengua en consonancia con los giros más comunes del hombre de la calle, un ritmo poético único e irrepetible y la sabiduría para encarar los tópicos literarios y actualizarlos para ofrecer su nueva versión para el destino del canto.

Conocer el mundo y comprender al hombre (el otro que soy yo mismo) ha sido parte sustancial de la historia del arte. Rubén

Bonifaz Nuño lo ha entendido como pocos. Su aventura verbal —rigor como aspiración para ser libre— ha querido constituirse como una necesaria exploración para construirse y estrechar a todos los hombres. En los meandros del alma humana; en sus iluminaciones y zonas oscuras; en el caminar por la ciudad y admirar la belleza femenina; en la exploración de la tradición literaria occidental, los cantos prehispánicos y la canción popular mexicana, de los boleros gemebundos a la heroica inmolación despechada de la canción ranchera. Allí está la raíz de un conocimiento comprensivo y generoso.

En 1945 publica *La muerte del ángel*, su primer libro de versos. En 1994 aparece *Trovas del mar unido*. En este nuevo siglo —2003—, *Calacas*. En poco más de medio siglo el mundo y el poeta han cambiado. Escribe Vicente Quirarte:

El joven taciturno y valiente, que descubría el fin de la inocencia, no es el hombre maduro, ese niño grande cuya fresca carcajada nos estremece la osamenta y nos brinda una nueva lección de hombría. En estas (más de) cinco décadas de combate, Rubén Bonifaz Nuño ha aprendido a reírse de sí mismo, y lo que es más ejemplar y más difícil, nos ha enseñado que cada uno de sus versos es una lección práctica de vida. Su vasta cultura ha servido para dar alas a su poesía y no para lastrarla con información culterana.

En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño la primera persona aparece como un yo dado a los demás: miro en los otros lo que somos en mí. Descubrir el secreto de la fraternidad mientras la lluvia golpea a la ciudad y al hombre la humillación del abandono; escribir la gesta de quien llega muerto de miedo a la fiesta con uno de sus dos trajes raídos; reconstruir la gesta de la mosca que se afana, como la humanidad, en traspasar el muro transparente, son formas de soportar con estoicismo la desgracia que es la vida, la gloria que es vivirla con toda la energía que se merece.

Las mejores palabras en el mejor orden es una definición que parece ser la señal de que el mundo, finalmente, sí es asible; de que ese mundo de lo inefable puede ser cercado, y de que con el

canto como destino es posible avizorar algún resquicio de la eternidad. Y las mejores palabras son las que están allí precisamente para inundar de sentido al verso y de luz al poema. El orden, en este sentido, es la fiel transcripción de la armonía del mundo.

Rubén Bonifaz nos ha enseñado que es posible adueñarse del idioma para que cada palabra signifique y sea capaz de ir más allá de la realidad. Su cultura como traductor del griego y del latín le ha permitido dominar los secretos de la historia del español. Así, las acepciones de cada vocablo adquieren una justeza y una capacidad de evocación que provocan y seducen inequívocamente a sus lectores. Pero no es todo. Su oído bien afinado le ha permitido apropiarse de los giros del hombre de la calle, de sus refranes, dichos y modos de increpar la realidad; de las maneras de decir de las letras del bolero; de la blasfemia inocente de las canciones rancheras. El poeta nos ha hecho entender que el idioma es su historia, pero también sus matices, sonidos y juegos rítmicos. Por eso el registro léxico de Bonifaz es amplísimo y enriquecedor. Es la sabiduría de quien lee no únicamente en los libros, sino en la vida en toda su dolorosa complejidad. La lengua es la casa que habitamos, escribió Lang. Bonifaz Nuño la ha vuelto cada más acogedora. Y la comparte.

La música es la verdad del oído. La música del poema es la ventura del oído. Pero la ventura que se acendra y se trabaja: que se adquiere en la fatiga de los libros y el oficio. Y la poesía de Rubén Bonifaz es el ejemplo de ese ritmo, personalísimo e intransferible, que no se basa únicamente en la técnica. Es decir, las vocales acentuadas y su distribución es asunto de destreza en el oficio. Y el poeta de *El manto y la corona* es sabio en ese artificio. Y supo ir más allá, pues con el oficio se obligó a escuchar los otros ritmos del mundo para hacerlos suyos. De este modo, con el trabajo de los metros convencionales y su

peculiar acentuación, Bonifaz Nuño construye otra música para el poema. Así, endecasílabos, heptasílabos, decasílabos y todas las posibilidades combinatorias lo llevaron a re-inventar el eneasílabo, metro que en consonancia con las otras posibilidades ha abierto caminos novedosos al ritmo del verso. Encabalgamientos, construcciones con regusto de la sintaxis latina y acentuaciones han sido, así, una forma pura y entrañable de hacer suyo el idioma y renovar la música del poema.

Y con todo ello ha podido, también, actualizar los tópicos literarios. Y aun cuando se diga que ciertos tópicos han llegado a ser entes casi fosilizados, es indudable que su denominación nos habla de las angustias y dudas de la especie; de las preocupaciones cimeras del hombre sobre la tierra; de la manera en que el artista externa la aventura de vivir.

Y como el hombre se sabe irremediamente transitorio, la fugacidad de la vida ha sido la carta imposible de esgrimir en el juego azaroso de la existencia. La vejez y sus consecuencias representan la única seguridad del individuo: la muerte inexorable y verdadera. Por eso la búsqueda desesperada del amor como la única manera de olvidar, así sea por el tiempo más breve, que el cuerpo es finito y corruptible. El *carpe diem* es la certeza de la fugacidad de la vida. Los poetas de todos los tiempos lo han señalado con símbolos indudables: la flor, el cuerpo hermoso de una muchacha. Todo se acaba. La juventud y la belleza son, a fin de cuentas, señales de que todo se vuelve, polvo, sombra, nada. Por eso, otro tópico es el anhelo de engañar a la muerte. *Collige virgo rosas* es la urgencia del disfrute de la vida. “Toma niña las flores” significa decir que éste es el tiempo del amor y del disfrute del mundo. Mañana no sabemos. Es el *hic et nunc* ardorosamente necesario.

En “Amigo a la que amo...” el poeta ofrece su versión de estos tópicos. Él, sujeto lírico, sabe que el tiempo pasa, que se

hará viejo y será incapaz de dar felicidad. Entiende que el tiempo no se puede detener para él, por eso busca el milagro del amor y del poema:

Amiga la que amo, no envejeczas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud. Inmóvil
junto a tu cuerpo de muchacha dulce
quede, al hallarte, el tiempo.

Los adjetivos para juventud y muchacha son perfecta y dulce. Lo que, quizás, tendría que obligar al tiempo a estar inmóvil al encontrarla, porque:

Si tu hermosura ha sido
la llave del amor, si tu hermosura
con el amor me ha dado
la certidumbre de la dicha,
la compañía sin dolor, el vuelo,
guárdate hermosa, joven siempre.

Sí es una súplica, pero un ruego a la hermosa porque ella debe tener el poder de manejar tiempo. Es bella y joven, portadora del bien en el amor. ¿Por qué no va a conseguir ganarle al tiempo? Y si el tiempo, fiero, se empecinara, se rompería la armonía del universo:

No quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,
si la vejez dañina, perjudiciosa
cargara en ti la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera.

Si la belleza de una joven es la necesidad mayor de la existencia, los signos ominosos de la decrepitud debieran ser tan sólo un mal pensamiento, una broma de la imaginación, una posibilidad inaudita que no se acepta porque duele. Entonces regresar a ese presente la perfecta juventud:

Guárdame siempre en la delicia
de tus dientes parejos, de tus ojos,
de tus olores buenos,
de tus abrazos que me enseñas
cuando a solas conmigo te has quedado
desnuda toda, en sombras,
sin más luz que la tuya,
porque tu cuerpo alumbra cuando amas,
más tierna tú que las pequeñas flores
con que te adorno a veces.

Y entonces el milagro mayor: la música del mundo en el cuerpo joven y en movimiento de la hermosa: la perfección que provoca la mayor alegría para los hombres de bien:

Guárdame en la alegría de mirarte
ir y venir en ritmo, caminando
y, al caminar, meciéndote
como si regresaras de la llave del agua
llevando un cántaro en el hombro.

Porque la belleza existe, por la música del mundo en el cuerpo dichosamente amado, por la alegría de los olores buenos ella debe ser joven siempre. La vejez la acepta el amante, el rendido amante, hacedor del canto y cazador furtivo del milagro del amor. A costa de lo que sea. Hasta de perderla, ganada para la juventud y alejada de la muerte. Como aceptando el dichoso milagro:

Y cuando me haga viejo,

y engorde y quede calvo, no te apiades
de mis ojos hinchados, de mis dientes
postizos, de las canas que me salgan
por la nariz. Aléjame,
no te apiades, destiérrame, te pido;
hermosa entonces, joven como ahora,
no me ames; recuérdame
tal como fui al cantarte, cuando era
yo tu voz y tu escudo,
y estabas sola, y te sirvió mi mano

El amor, cuando en verdad ha sido entero, jamás ha necesitado de la piedad. Por eso el amante sabe que el milagro se puede realizar: ella, hermosa entonces como en el necesario hoy, debe alejar toda señal de vejez. Un hombre ama y sirve a la amada. Y es fuerte y tiende la mano. Cuando se ha echado encima la maldición de la corrupción de la carne para que ella viva, es tiempo de retirarse. Para eso se es hombre. Por eso se debe tener, siempre, el orgullo imprudente de ser hombre.

Ciudad Nezahualcóyotl/UAM-A, otoño del 2003.

ALÍ CHUMACERO: DE AMOR Y LITERATURA*

ARTURO TREJO VILLAFUERTE**

*A Marco Antonio Campos, Óscar Mata
y Luis Chumacero, con afecto y agradecimiento*

UNO. EL CONTEXTO

Todos o casi todos los miembros de mi Generación le debemos mucho al poeta Marco Antonio Campos (MAC). Mientras él estuvo y trabajó en la revista *Punto de Partida* y en los talleres literarios de Difusión Cultura de la UNAM, era el nivel de la edad y de lo que significaba ser jóvenes literatos, jóvenes promesas de aquel entonces que, en algunos casos, ya son tristes realidades. Como siempre estaba bien informado y sabía quién publicaba y dónde lo hacía —en realidad, estamos hablando de mediados de los años 70, había pocos sitios donde hacerlo—, nunca faltaban las invitaciones a participar en algún encuentro literario, una mesa

* Una parte de este breve ensayo fue publicado en el suplemento "México en la Cultura", de la revista *Siempre!*

** Profesor investigador de la Universidad Autónoma Chapingo y miembro del Programa Universitario de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la misma institución.

redonda, una presentación de un libro, todo lo que era el ambiente literario juvenil de ese entonces, y que además eran actividades que se pagaban.

En 1977 comencé a trabajar en la Dirección de Literatura del INBA como Coordinador de Actividades; entonces iniciamos un ciclo que duró cerca de tres años: “El poeta y su obra”, el cual se celebraba en la Galería Lourdes Chumacero (en la calle de Estocolmo, en la Zona Rosa) y donde tuve la oportunidad de conocer a casi todos los poetas mexicanos de más o menos renombre de ese entonces, entre quienes estaba, cual debe de ser, Alí Chumacero, quien además era una figura recurrente en esos recitales de poesía.

Una de esas tardes, a principio de los años 80, me hablan de Difusión Cultural de la UNAM, para invitarme a hablar sobre Alí Chumacero (Acaponeta, Nayarit, México, 9 de julio de 1918) y su *Poesía completa* (Premiá Editores, con un interesante prólogo de Marco Antonio Campos) en La Casa del Lago. ¿Qué podía decir un joven poeta de uno de sus más admirados autores, además de ser editor, crítico, ensayista, recopilador y antologador, pero sobre todo un gran poeta, que como señala MAC: “Chumacero no buscó la novedad sino el perfeccionamiento”? Confieso que sentí pánico, pero acostumbrado a arriesgarme y como hasta la fecha no sé decir “no”, pues me atreví a hablar sobre la poesía de Alí Chumacero, lo que no resulta cualquier cosa, aunque si bien su obra poética es, como la de Juan Rulfo, uno de los grandes amigos de Alí, por cierto, parca, constreñida y se reduce a tres libros y unos cuantos poemas sueltos: *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956) (luego vendría *Cabos sueltos*, 2002 y su *Antología personal*, Ed. Colibrí, 2003), en los cuales está contenida la coherencia que da la marca distintiva a su poética, además que en esa breve obra es más notoria la unidad y el rigor en la forma.

No recuerdo qué dije o qué pude haber dicho sobre semejante autor de todos mis cariños y esa obra de múltiple resonancia que aún ahora, después de leerla y releerla, me sigue dejando una enseñanza enorme en cuanto al uso de las palabras y la mesura del decir. Luego, para acabarla de amolar, llegó el autor del libro y estuvo ahí presente, oyendo todas las barbaridades que perpetré sobre su obra. Y más tarde, en el colmo de las cosas, nos invita a su casa a comer, porque además era su cumpleaños. ¡Qué impresión! A partir de ahí soy amigo de Alí y con él he aprendido muchas y distintas cosas sobre la vida, las mujeres, la poesía y el amor.

DOS. LA RAZÓN DE SER

La Literatura Mexicana tiene una deuda enorme con la labor minuciosa, paciente y silenciosa que ha realizado Alí Chumacero, para rescatar y poner al alcance de los lectores a muchos autores nacionales. Todo esto, además de su aporte individual con su poesía, la cual se instala en la mejor tradición de las letras mexicanas. En esa soterrada labor de rescate se incluyen notas de cuarta de forros, reseñas, ensayos, el cuidado riguroso de múltiples ediciones y el creativo, prudente y siempre equitativo trabajo editorial que va desde elegir el tamaño de la caja, el diseño de la portada, escoger la familia de letras y el tamaño de los tipos en que se imprimirán libros y revistas. Esa labor tiene que ver con el cariño para ciertos autores como sería el caso de Efrén Hernández, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y muchos más, lo que lo lleva a ser un investigador meritorio, acucioso, metódico y ordenado para poder recobrar obras, juntar materiales, recopilar estudios y, finalmente, recordarlos en múltiples anécdotas. Bien lo dijo Jorge Luis Borges: “La verdadera

muerte es el olvido”, y Alí Chumacero no ha querido y no ha dejado que se mueran muchos autores que fueron sus amigos. Múltiples ejemplos de esta labor como difusor de la literatura se encuentran reunidos en su libro *Los momentos críticos*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1987.

En cuanto a su obra poética es, como ya lo dijimos líneas atrás, parecida a la de Juan Rulfo: parca, constreñida y se reduce a tres libros y unos cuantos poemas sueltos, en los cuales está contenida la coherencia que marca su poética, además de mostrar la unidad y el rigor en la forma. Parece responder a la exigencia socrática de que el lenguaje debe de estar desprovisto de retórica y elocuencia, y que su único fin ha de ser el de llegar a la verdad, a una verdad poética que, en muchas ocasiones, choca y se enfrenta con la verdad que pide la ética y que se le pide a la historia.

Pese a que fue lector desde su más tierna infancia, cuando descubrió entre los libros familiares los tomos verdes de la biblioteca de “Los Clásicos”, que propició el maestro José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, entre ellos *La Iliada* y *La Odisea*, Chumacero se resistía a ser poeta o escritor.

Luego de hacer sus estudios en su ciudad natal, pasa a Guadalajara donde conoce a varios de quienes serían sus compañeros de aventuras editoriales, literarias y de toda la vida. Finalmente llega a la ciudad de México y asiste a algunos cursos en la Facultad de Filosofía y Letras, pero su verdadera escuela son las bibliotecas públicas donde devora a los narradores de la Revolución y donde logra un bagaje literario digno de envidia. Animado por un funcionario de la UNAM, además de contar con la colaboración de Leopoldo Zea, José Luis Martínez y Jorge González Durán, decide hacer una revista llamada *Tierra nueva*. Son los años treinta y le han antecedido a esta publicación

revistas como *Taller poético*, que luego terminaría nada más como *Taller* y entre quienes la elaboraban se contaban Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana, Nefelí Beltrán, Alberto Quintero Álvarez y varios más.

También Chumacero frecuenta a Los Contemporáneos, sobre todo a Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, cuando éste está en México, y luego colabora en *Letras de México* (1937-1947) y *El hijo pródigo* (1943-1946), con el apoyo y entusiasmo de Octavio G. Barreda. También recibe la influencia de la Generación del 27, lee con fervor a los clásicos y, sobre todo, a muchos de sus contemporáneos. Y es entonces cuando Alí se decide a ser poeta, aunque como cuenta el propio autor, a los 18 años escribió su primer poema cuyo único mérito es que sigue siendo inédito.

Al decidirse por esa vocación, por ese oficio donde hay por toda materia sólo palabras, Chumacero lo hace consciente de que “el poeta es quien percibe aquello que los demás sospechan. Ese es el encanto y la magia de la poesía”. Pero desde su primer texto, publicado en 1940, “Poema de amorosa raíz”, ya se siente un poeta maduro y bien lo podría haber escrito Alí, de tan sólo 22 años, o alguien de mayor edad, puesto que cada palabra parece labrada en piedra: es un poema unitario en donde cada expresión contenida en él es plétórica y eficaz. El lenguaje que utiliza está concentrado, los versos y los vocablos que usa en ese artefacto sonoro llamado poema, son sólidos, rigurosos, y logran realmente rango y jerarquía para contener las palabras que hacen conmovedora y verdadera a la poesía: “Antes de que el viento fuera mar volcado,/ que la noche se unciera su vestido de luto/ y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo /la albura de sus cuerpos./ Antes que luz, que sombra y que montaña/ miraran levantarse las almas de sus cúspides;/ primero que algo fuera flotando bajo el aire;/ tiempo antes que

el principio./ Cuando aún no nacía la esperanza/ ni vagaban los ángeles en su firme blancura;/ cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;/ antes, antes, muy antes./ Cuando aún no había flores en las sendas/ porque las sendas no eran ni las flores estaban;/ cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,/ ya éramos tú y yo”.

Luego de la lectura del poema, tiene que pensarse en el “Génesis”, sobre todo por esa descripción minuciosa de los elementos que comienzan a ser y a estar, por la voluntad de Dios, de crear todo y descansar el séptimo día; así también en el poema se enumera lo que es y lo que no es. Luego vienen los ángeles y esto nos da como referencia a los poemas de Rafael Alberti, quien en esa época se ocupaba de ellos, pero por cronología y por el propio decir de Alí, sabemos que es una mera coincidencia temporal, puesto que el poeta que nos ocupa aún no leía al autor de *Marinero en tierra*. Pero en ese breve texto hay dos de las razones primordiales que mueven al poeta Chumacero: la primera es el sentido de religiosidad que le otorga a sus versos, incluyendo el tema que podría ser interpretado como el génesis del amor; pero la religiosidad de la que hablamos es la que une a la poesía con la oración, la hermana para trascender y rebasar lo meramente emotivo y sensible para volverse a la vez un testimonio del momento que pasa, de lo que le sucede al poeta en sus circunstancias. En ese sentido la poesía es también motivo de conocimiento, de historia, mito, anécdota. Como ha sucedido con *La Iliada* y *La Odisea*, son situaciones límite en el acontecer del hombre sobre la tierra, leyenda digna de contarse y cantarse, relación de prodigios y sustento de lo que somos, lo que fuimos, lo que queremos ser, verdaderas palabras de la tribu.

Los motivos íntimos de la literatura, sus motores, son la evocación y la invocación. Se evoca lo que se tuvo y se perdió: el paraíso perdido, la Arcadia, Chicomoztoc, Aztlán, el amor, y

entonces, a partir de ese recuerdo, se hace historia, relato, cuento, novela o poemas. Se invoca lo que no se tiene, lo que se desea: el cielo, el amor, una mujer largamente esperada, la tierra prometida y en ese sentido la invocación se vuelve poesía u oración, petición a la divinidad que nos hace pregonar el “Padre Nuestro” que es, en muchos sentidos, la clara muestra de la conjunción de poesía, oración y religiosidad: una petición teológica cargada de esperanza por el porvenir, una invocación cargada de sentido. Tanto la evocación que es historia o novela, como la invocación, que es oración, poesía o filosofía, se logran y concretan a través de las palabras, ante ese uso de razón que es utilizar conscientemente el vocabulario, la musicalidad de las palabras, el raciocinio en su máxima expresión, pese a que el poeta cuando escribe no piensa en las reglas gramaticales ni en la preceptiva. En su primer impulso emotivo el autor escribe de manera irracional, sobre todo porque lo que le sucede adentro, cuando busca sus cauces, no está regido por el alto orden de la conciencia sino que, en muchas ocasiones, todo viene de las corrientes de la inconciencia, del subconsciente, de los sueños.

El poema de Chumacero, reproducido líneas arriba, presenta una parte emotiva en su “raíz amorosa”, pero esta base es también parte de un todo que hace escribir al ser humano. El escritor, como señala en alguna parte Sigmund Freud, tiene dos afanes fundamentales para dedicarse a su oficio: por una parte el afán narcisista, donde en cada obra, en cada línea, en la soledad de su biblioteca, mientras escribe, se enfrenta a la hoja en blanco para derrotarla y reafirmarse en cada poema o libro que lleva su nombre. Si escribe *es* escritor, no hay otra razón para llamarse así. El otro afán es el oblativo, lo que significa dar lo mejor de sí mismo para los demás sin esperar siquiera recompensa.

El escritor por eso se hunde en la soledad de su cuarto, frente a su máquina de escribir o computadora para elaborar esas líneas

que formarán el poema, el cuento, la novela y, como decía en “En mi adusto o torvo arte”, un bello poema de Dylan Thomas, “...Escribo/ En estas páginas de torneada brisa/ Ni por la dominante muerte/ Con sus himnos y ruiseñores/ Sino para los amantes, cuyos brazos/ Bordean la penas de la eternidad/ Quienes no me recompensan con elogios ni monedas/ Ni atienden a mi oficio o torvo arte”.

A los 22 años aún no se resuelve el problema del amor, y acaso nunca se logre, sobre todo porque en ese momento de la historia del hombre, cuando no están aún formados los principios, porque el adolescente, el joven, es “nada” para la familia, los padres, la sociedad, sus amigos, se intenta la reafirmación a través de ciertas actividades que en ocasiones rebasan los límites que puede y quiere soportar una sociedad. El joven que quiere o intenta ser escritor busca sus temas en lo que le rodea y esa circunstancia particular le permite hablar del amor, que en muchas circunstancias ni siquiera conoce o que confunde con el erotismo, la pasión y la sexualidad.

El amor que es *eros*, *ágape* o *philos* y que en cuerpo, alma y espíritu forman una raíz unitaria bastante problemática. Amor, que como señala Kostas Axelos, tiende a ser “físico”, “afectivo” y “espiritual” a la vez. “Un amor, prosigue el filósofo griego, se agota más rápidamente cuando menos rico es en sus componentes. El amor, aunque realidad total, no deja de tener sus dimensiones, y a menudo uno de los modos del amor, una dimensión, predomina sobre las otras, incluso ahí donde todos los elementos coexisten oscuramente. Tal vez haya un instante —por fugitivo que sea— en cada encuentro, en que el todo del amor asoma a través de su cumplimiento fragmentado. El juego entre el todo y la parte es más total y más fragmentario de lo que suele pensarse: todo y parte pueden presentarse como intercambiables y permutarse”.

Juventud que es inquietud y literatura que es constancia y dedicación. El joven que deja la calle por la biblioteca sacrifica una parte importante de su experiencia vital pero acaso gane en las experiencias de los otros, plasmadas en los libros. Entonces el joven Chumacero se enfrenta a la decisión fundamental y primordial de su vida: los libros o la calle que significa vivencias, pero también orfandades. Sin embargo, por su propia inteligencia, por su necesidad de ser, Allí toma lo mejor de uno y lo mejor de lo otro: ni se vuelve un vago sin oficio ni beneficio, ni tampoco un ratón de biblioteca o un erudito desapasionado.

Es sintomático que ese primer texto publicado por nuestro autor sea un poema de amor. Nada más difícil que un poema de amor, nada más fácil que escribirle al amor. Por eso su entrada, como la de muchos otros, es con un poema que se vuelve un problema por resolver: ¿cómo abordar el viejo y nuevo tema del amor? Chumacero se decide por la tradición y por lo que es nuestra formación occidental como creyentes: los endecasílabos de la tradición literaria cobijada por los mejores poetas hispanoamericanos y los versículos de *La Biblia*, en este caso el Génesis, donde se manifiesta la formación del mundo que funciona analógicamente con la fundación de un amor, el cual será la piedra donde se funda la religión de los amantes.

José Francisco Conde Ortega afirma que el “Poema de amorosa raíz” es de “rabia y fundación, fija el momento central de la existencia de aquel que ama sin condiciones. Ni el antes ni el después importan. Mejor: existen el antes y el después porque hay un punto de referencia: el momento en que los amantes son. Por eso la recurrencia al aire y al agua que, signos vitales por excelencia, adquieren sentido y presencia en el momento del amor. Luego la luz y las sombras. Y siempre el cielo y Dios. Aquél sin alcanzar su azul por el que se advierten las hormigas;

éste sin descubrir su ciencia. Sin el encuentro de los cuerpos no hay nada. Sólo el caos. Acaso otra forma de ruina”.

El texto de Chumacero, al igual que muchos de los otros contenidos en *Páramo de sueños*, son el continente y el contenido de las pasiones encontradas del poeta. El poema citado es, aparte de todo, una declaración de amor de una emotividad desbordada que sólo se contrae ante la forma como está escrito. En ese sentido Allí es, lo repito, parte de una tradición, de una retórica y de una preceptiva que lo hacen muy nuestro en el sentido literal del término: como poeta es entrañable.

Si se hiciera una lectura emotiva, no racional del texto, se le ubicaría como un poema que enumera una serie de versículos sustentados en la experiencia compartida entre el autor y el lector, basada en la lectura de *La Biblia*; pero si quien lee no tiene ese conocimiento, entenderá al poema en toda su dimensión. El joven que escribió el poema es el adulto que lo vuelve a recorrer para recordar a la pasión que lo hizo concebirlo. Líneas arriba hablamos de tradición y usamos este término en su más amplio sentido: como lo que tiene que ver más con lo bello que con el pasado, más con las palabras novedosas que siempre es el “lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo”, como lo exigía Ezra Pound, que con la historia de la poesía o de la literatura o el recuerdo de un gran amor.

Ante el producto físico verdadero llamado poema, el autor despliega sus emociones, que en la mayoría de los casos desbordan al autor y aquél se vuelve irracional; pero el poeta debe de domar esas furias, darles sentido para aislarlas, asimilarlas y hacerlas parte del lenguaje escrito. El poema, los poemas, serán interpretados, leídos, a través de los códigos formados por la lengua, la experiencia y el sentido común, lo cual significa racionalidad, el uso de la razón aplicada. Robert Graves al hablar de la racionalidad indicaba que “ser racional no significa ser

sensible, que originalmente significaba ‘sensitivo y vigilante’ como todavía sigue significando en francés y español, pero que ahora quiere decir ‘modestamente pensativo’. Racional tampoco significa razonable, que transmite el sentido de estar abierto a la persuasión por gente perceptiva, ser racional significa pensar en líneas ordenadas sin tomar en cuenta la sensibilidad. La diferencia por ejemplo, entre los científicos verdaderos y los rutinarios de la ciencia es que los primeros son sensibles en el sentido francés y español, mientras que los últimos siendo solamente racionales se han convertido en los destructores de nuestra civilización”.

En esa dirección la poesía de Alí Chumacero, sobre todo *Páramo de sueños*, donde hay una predominancia de poemas amorosos, se erige como un conjunto de textos racionales y sensibles, razonables y aptos para poder darnos y compartir la belleza de las palabras, de la expresión literaria. Amor y poesía, *sigue* y vida, hermanados a través de las palabras. Baste citar algunos de los títulos de los poemas contenidos en el volumen: “Desvelado amor”, “Amor es mar”, “A tu voz”, “Mi amante”, “Entre mis manos” y “El sueño de Adán”, entre otros, para saber que en ese libro existe una fecunda correspondencia de estos dos modos de la creación humana —amor y literatura—, que implica el mejoramiento de la humanidad a través del intelecto, del conocimiento; ese amasiato que nos hace buscar la armonía esencial para que el hombre, pleno y satisfecho, cante feliz en su desolación o en su consagración sobre la tierra. El canto, la poesía, aunque sea de dolor, siempre es una expresión sublime.

Para Ezra Pound un buen escritor es aquel que conserva la eficiencia del lenguaje, quien “lo mantiene preciso, claro”. Y conforme se lee y relee a Alí Chumacero notamos esas características en sus poemas: no envejecen porque hay eficiencia en

su modo de hacer los versos. Y esto es patente en el rigor discursivo contenido en sus tres libros de poemas, los cuales forman un bloque compacto, sólido y consistente de lo mejor del lenguaje literario: si el lenguaje hace humano al ser humano, éste como categoría sustanciosa en su máxima expresión se desarrolla, necesariamente, en la poesía, y ésta, al plasmarse, adquiere una connotación amplia, plural, rica en significados, que trascienden espacio y tiempo, sobre todo cuando se da como obra de arte, como literatura.

W. H. Auden señala que la poesía se convierte en “*Memorable speech*” (palabras memorables, dignas de recuerdo) y por lo mismo un límite creador de gran magnitud, que tiene como finalidad esencial lograr la especial comunicación estética. Comunicación que se logra con plenitud en cada poema salido de la pluma y el talento de Alí Chumacero.

Sin quererlo y sin buscarlo, Alí Chumacero se convirtió en una especie de Juan Rulfo de la poesía (José Emilio Pacheco y Vicente Quirarte *dixit*), pero como los versos interesan “a muchas menos personas de las que se preocupan por la narrativa, ha podido callar sin molestias y nadie espera su cuarto libro de poemas. Nada tan alejado a ambos... como la idea de una ‘profesión’ o una ‘carrera’ literaria. Los dos escribieron por necesidad interior, no en aras de un deber impuesto desde fuera, y enmudecieron una vez escritos, inmejorablemente bien escrito, lo que tuvieron que escribir”, señala acertadamente José Emilio Pacheco.

Por lo demás la trascendencia o intrascendencia de una obra en muchos casos obedece a cuestiones lejanas a lo literario. Hay factores que no están en la mano del autor a la hora de escribir, en la hora suprema de enfrentar a la hoja en blanco. Sólo capacidad, experiencia y talento para escribir y descubrir con las palabras el universo interior, para exorcizar a los demonios interiores que todos llevamos dentro.

Sobre el silencio de Alí Chumacero habría que tomarlo como un acto de contricción, de efervescencia amorosa para con su profesión o adusto o torvo arte, como decía Dylan Thomas, donde fue tanto el amor a las palabras que se volvió una obsesión que pudo conducir al silencio. Siento que el silencio de nuestro autor es, como lo explica George Steiner, una alternativa. Cuando predomina la barbarie y el terror, se vuelve legítimo apelar al silencio. “La palabra no debe tener un santuario neutral en los lugares y en el tiempo de la bestialidad... Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito”.

Piénsese en la distancia cronológica que hay entre la publicación de su último libro y sus poemas dispersos recogidos en su *Poesía completa* (1980) y hasta llegar a su *Antología personal* (2003); a partir de *Palabras en reposo* (1965) y su *Poesía completa*, el país que era México ha cambiado de manera radical, y lo que hemos visto y oído rebasa, en mucho, cualquier expectativa de lo que presuponíamos era y es una Nación en pleno desarrollo estabilizador. Vendrían a cuento las palabras del gran poeta Humberto Díaz Casanueva (Santiago de Chile, 8 de diciembre de 1907-22 de noviembre de 1992), al ingresar a la Academia Chilena de la Lengua, las cuales versaron “Sobre el silencio”: “ese estado natural..., esa preñez que da vida al lenguaje... El silencio es un reto y un estímulo..., la palabra es la parte sonora del lenguaje, pero el silencio es el estadio por suceder, el siguiente paso, un simbolismo... Al revés de la grandilocuencia verbal, sentía yo el simbolismo del silencio, poesía como de alas sin ningún susurro alzando el vuelo o plégándose...” Y yo siento que el silencio de Alí es un silencio significativo, cargado de sentido y resonante porque está más allá de las palabras.

Alí Chumacero acaso calla porque ya no hay nada a qué cantar. Resuelto el asunto amoroso y pasada la efervescencia que

causa el amor y el placer, dejada atrás la juventud dorada, se aceptó como un sujeto que puede hacer una labor ingrata, a veces, y placentera, en muchos sentidos: el ser lector. Y, si como dice Jorge Luis Borges y luego retoma Carlos Fuentes, leer a Cervantes es ser Cervantes, entonces Alí ha sido muchos de los escritores que ha leído.

Chumacero nos ha dejado un silencio atroz, pero a la vez una obra contundente y legible donde hubo y hay la efervescencia del amor (amor por sus semejantes, amor por las palabras, amor por la literatura, amor por la poesía, amor por el amor, amor por la mujer y por todo lo que inquieta al hombre en su largo periplo por la tierra) y por eso se vuelve un poeta memorable, entrañable, de cabecera. Siempre he dicho que los tres grandes poetas mexicanos son dos: Rubén Bonifaz Nuño. Pero el gran poeta mexicano de todos los tiempos bien podrían ser dos: Rubén Bonifaz Nuño y Alí Chumacero.

Chapingo, México, Iztapalapa, Bandojito, D. F.
24 de diciembre del 2003.

EN REDES LÁNGUIDAS CAUTIVA.

CINCO SONETOS ERÓTICOS DE CONCHA URQUIZA

LETICIA ROMERO CHUMACERO*

Para Benjamin Romero Jasso

De vez en cuando, así sea únicamente para abrir una rendija hacia el territorio de las pesadillas, me pregunto qué habría pasado con la literatura de sor Juana Inés de la Cruz si la condesa de Paredes no la hubiese llevado a la imprenta española. Es remota la posibilidad de un Carlos de Sigüenza y Góngora envalentonado, publicando los manuscritos de su amiga en abierto desafío al arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas y al padre Antonio Núñez de Miranda. Resulta estremecedoramente probable, en cambio, imaginar al arzobispo dispuesto a tragar, como el bibliotecario de *El nombre de la rosa*, los impuros textos envenenados por la soberbia de su hija espiritual.

Los atrevidos poemas amorosos, las comedias de capa y espada, el arrogante *Sueño*, las agudas y reveladoras cartas dirigidas al sacerdote Núñez de Miranda o al obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, todo ardería en la hoguera pulverizando a la escritora a fin de redimir, ave fénix de la bendita ignorancia femenina, a una monja arrepentida. En tal circunstancia el entusiasmo beatificador del Vaticano habría obsequiado al catolicismo nacional estampitas con la imagen de una Juana Inés más

* Profesora de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

cercana al pueblo mexicano que la que asoma a veces en algún billete de nuestros magros bolsillos. Recibir en la pila el nombre de Juana sería tan simbólico como llevar el de Guadalupe. Todo ello, con sólo quemar unos papeles insumisos.

La visión apocalíptica asoma aquí porque se relaciona en varias formas con un caso más o menos reciente: el de las interpretaciones en torno a la poesía de Concha Urquiza (1910-1945). Ocurre que solamente una parte de la obra en verso de Urquiza ha llegado hasta nosotros; se trata del *corpus* fijado por Gabriel Méndez Plancarte en *Obras. Poemas y prosas*, libro póstumo editado con el sello Bajo el Signo de Ábside en 1946,¹ y conformado por los textos que Méndez Plancarte pudo o quiso recuperar de entre servilletas, cartas y demás papeles dispersos donde su amiga Concha escribió. Con muy ligeras variantes, el resto de las compilaciones se han basado en la de 1946.² Vale preguntar qué imagen tendríamos de la literatura urquiziana si hubiera existido una mecenas apoyándola con la publicación de los

¹ Bajo el Signo de Ábside derivó de la revista *Ábside* (1937-1979) creada por don Gabriel Méndez Plancarte (1905-1949) y dirigida primero por él y, tras su muerte, por su hermano Alfonso (1909-1955). En esa revista fueron publicados también algunos poemas de Urquiza.

² Las ediciones basadas en la selección de Méndez son las siguientes: Concha Urquiza, *Obras. Poemas y prosas*, ed. y estudio preliminar de Gabriel Méndez Plancarte, México: Bajo el Signo de Ábside, 1946; reimpresso en Guadalajara: El Estudiante, 1971; impresión sin la prosa: *El corazón preso*, recopilación: GMP, recopilación de poemas dispersos y presentación: José Vicente Anaya, Toluca: UAEM, 1985 y *Lecturas Mexicanas Tercera Serie*, 21, México: Conaculta, 1990; *Poemas de Concha Urquiza*, prólogo: GMP, selección y notas: Antonio Castro Leal, *Poesía de América*, 1, México: Cultura, s.f. Otros han intentado dar un giro distinto a la selección: *Nostalgia de Dios, poesía completa*, prólogo de Ricardo Garibay, México: Delegación Cuajimalpa, 1987; José Antonio Alvarado, *Junio, de lluvia vestido*, Morelia, 2001. Cabe registrar por último que Gabriel Zaid (*Tres poetas católicos*, México: Océano, 1997, p. 163) da cuenta de un inédito *Estudio crítico sobre Concha Urquiza*, de Luis Noyola Vázquez (¿incluye antología?).

efímeros textos que no despertaron el interés de don Gabriel, quien en el prólogo al poemario admite haber incluido sólo “los mejores”. Desde luego, también cabría preguntar qué hizo el editor con aquellos poemas no admitidos en su compilación.

Pues bien, Méndez Plancarte estableció la colección de poemas que ha servido de base para conocer la obra de Urquiza. Es fundamental advertir en su selección un sesgo cronológico: el libro incluye trabajos escritos por ella entre 1937 y 1945, es decir, sólo nueve de los veintitrés años durante los cuales cultivó la poesía. Tan específico lapso adquiere importancia cuando se consideran dos datos más. El primero: el periodo coincide con una fugaz aproximación de la poetisa al cristianismo en 1937, tras un largo peregrinaje signado tanto por su estrecha relación con los escritores estridentistas, como por su participación en el Partido Comunista Mexicano (PCM). El segundo dato consiste en que Méndez Plancarte era filólogo, en efecto, pero al igual que su hermano Alfonso, era también sacerdote. En esas condiciones asoma la suspicacia ataviada de verdad de Perogrullo pues cualquier selección muestra, amén de las características de la obra escogida, las preferencias estéticas y confesionales en este caso; de quien la eligió. La afirmación es objetable pero no carece de razón: ni siquiera ese otro brillante investigador que fue don Alfonso Méndez Plancarte pudo sustraerse a su formación religiosa cuando comentó, visiblemente turbado, algunos de los poemas amorosos que sor Juana dedicó a la condesa de Paredes. Pero, como dice la feliz expresión tan *ad hoc* en este caso, los Méndez no tenían por qué *negar la cruz de su parroquia*. Nada más lejos de mi intención; lo que en estas líneas expongo es una prueba de que la respetable explicación que don Gabriel y sus seguidores han hecho de esa obra poética tiende a negar la existencia de ciertos temas y, por ende, subordina nuestra lectura a parámetros estrechos.

La orientación temática adoptada por el editor ha propiciado que Urquiza sea conocida como poetisa mística y que el brevísimo lapso que soportó en una congregación religiosa sea interpretado con ostensible ligereza como una conversión. Ello, aun cuando entre las poco más de ochenta composiciones contenidas en la edición póstuma abundan textos consagrados a otros asuntos. Una muestra de cómo la interpretación del doctor Méndez Plancarte ha seducido hasta obnubilar lecturas posteriores gira alrededor de los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”,³ escritos por Urquiza dos años antes de morir. En un ejercicio de relectura que pretende enfatizar la complejidad de la obra urquiziana, veamos esa serie de sonetos evadiendo la explicación religiosa que desde mi punto de vista ninguna falta hace en buena parte de esa poesía.

ESTE IMPERIOSO AFÁN QUE TE RECLAMA

*“mas a exilio perpetuo me provoca
la chispa de tus ojos turbadores,
la roja encrespadura de tu boca”.*

Concha Urquiza, “Cinco sonetos...”, IV.

El esquema métrico aplicado en los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico” puede considerarse tradicional; se trata de versos endecasílabos con rima consonante y abrazada (ABBA: ABBA, CDC:DCD), de rima interna en sexta sílaba (muy irregular, por cierto) y en décima. Acerca de la métrica Martha Robles

³ Concha Urquiza, “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”, en *El corazón preso* (Lecturas Mexicanas 21, Tercera Serie; recopilación: Gabriel Méndez Plancarte, recopilación de poemas dispersos y presentación: José Vicente Anaya; México: Conaculta, 1990), pp. 175-181.

ha afirmado que de no ser por la incapacidad de Urquiza para “romper el metro clásico, jugar con ritmos [y] volcar su infierno hasta conquistar el verso libre”,⁴ la michoacana se habría salvado como mujer y poetisa. La reflexión es algo injusta. Recuerdo la última visita del maestro Carlos Illescas a la Universidad del Claustro de Sor Juana: continuaba escribiendo sonetos con una vitalidad que muchos entusiastas del verso libre nunca conseguirán. Por otro lado, se antoja especular en antepretérito, ¿Urquiza habría experimentado a la par de sus contemporáneos si hubiera vivido más años? Quién sabe. Si hemos de confiar en la selección de Méndez Plancarte, tres años antes de morir ella sólo escribió sonetos. Amén de lo anterior es oportuno estimar un dato de interés. La autora, ducha en combinaciones estróficas, eligió la cerrada y precisa forma del soneto para expresar una situación de incertidumbre amorosa. Acaso con tal fórmula métrica pretendió atrapar a sus fantasmas y manipular el hambre intransigente por ellos provocada.

Pero centrémonos en los cinco sonetos y su contenido. Cuatro de los poemas (II a V) son amorosos; son enunciados en primera persona y aluden a un Tú en calidad de ausente que asoma en cada elemento del entorno. Tras presentar al amado la voz poética aclara que las aparentes cualidades de él son obra y gracia de quien le canta. Y quien le canta ha producido para y por él toda una mitología, erigiéndolo en el centro de su universo. (En este punto es casi inevitable evocar la sentencia amorosa de Borges: enamorarse es producir una mitología privada y hacer del universo una alusión a la única persona indudable.) Pero justo entonces la voz se devela autora del espejismo; de ser la disminuida víctima del enamoramiento se revela dadora

⁴ Martha Robles, “Concha Urquiza”, en *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional* (tomo I, México: Diana, 1989), p. 196.

de vida, centro del universo ella misma. Virginia Woolf, otra creadora de mundos ficticios y contemporánea de Urquiza, escribió en 1929 algo que puede ofrecerse como colofón de esta idea: “hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada”.⁵ Supongamos que la voz poética sabía eso y determinó evitarlo.

En el discurso amoroso hay siempre alguien a quien nos dirigimos, dice Roland Barthes y añade lo siguiente: “ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura”.⁶ Descifrar quién inspiró esos sonetos de Urquiza resulta, por lo menos, una tarea complicada. Hacia el 7 de julio de 1943, fecha en que los concluyó, vivía en San Luis Potosí con la abogada María del Rosario Oyarzun. No ha faltado quien insinúe que existió entre ellas una relación de carácter francamente amoroso.⁷ Lo cierto es que sólo es posible formular especulaciones al respecto. Por ejemplo, en lo tocante a la influencia que la abogada potosina pudo haber tenido en la decisión de la poetisa de matricularse en la Facultad de Leyes de la Universidad de aquel estado en enero de 1944, pese a que su vocación siempre apuntó hacia las letras. Por otra parte, al valorar la trascendencia literaria de esa relación es llamativa la dedicatoria asentada en “Invitación al amor”, romance de 1939: “Para María del Rosario Oyarzun”. Y no deja de ser

⁵ Virginia Woolf, *Un cuarto propio* (4a. edición; traducción: Jorge Luis Borges; México: Colofón, 1991), p. 33.

⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (11a. edición; México: Siglo XXI, 1993), p. 122.

⁷ Graciela Martínez Zalce sólo habla de una “estrecha relación”, pero menciona la existencia de versiones aún más francas. Véase “Antonieta Rivas Mercado y Concha Urquiza: donde la leyenda rebasó al lenguaje”, en *Iztapalapa 37* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, año 15, julio-diciembre de 1995), p. 34, nota 8. Margarita León (*La Jornada*, 4 de octubre de 1999) también recoge ese rumor.

interesante que aquél sea uno de sus pocos textos con dedicatoria. Sin embargo, nada indica que los sonetos de 1943 tuvieran precisamente a esa persona como destinataria. De hecho, tanto el Yo como el Tú de los poemas carecen de identidad de género.

El último dato ha contribuido en parte a que Urquiza, como muchas escritoras en la historia, sea honrada con frases como la siguiente: “su poesía es viril o, mejor, una poesía sin sexo, una poesía *humana*”, Gabriel Méndez Plancarte *dixit*.⁸ De esto puede inferirse que la cúspide de una obra se alcanza al escribir a la manera de los hombres (el problema, en este punto, será definir cómo es la escritura de ellos). Por cierto, la prueba de fuego para descartar o admitir la presencia de sexismo como motor de frases al estilo de la citada, consiste en aplicarlas al género contrario. ¿Alguien ha escuchado algo así?: “Perengano es un gran escritor, la suya es una poesía sin sexo, una poesía *humana*”. Me encantaría conocer la opinión de algún colega si fuera calificado de tan simpática forma.

Dejemos en paz la desacertada adjetivación del investigador y, ya que no fue posible descifrar si hubo algún destinatario de los sonetos, atendamos el importante conflicto urquiziano entre carne y espíritu —notorio en los versos del también católico Ramón López Velarde—, mismo que impidió la divulgación de la identidad de quienes inspiraron esas y otras composiciones amorosas —lo que no ocurrió con el zacatecano, como se sabe. Más allá del anecdótico afectivo, los sonetos dan cuenta de una batalla interior. Son manifestaciones de una zozobra cuya médula se ubica en la lucha entre las sabrosas percepciones sensoriales y el duro raciocinio.

⁸ Gabriel Méndez Plancarte, “Concha Urquiza y su poesía”, en *Poemas de Concha Urquiza*, p. 7.

Como explica gráficamente Barthes, el discurso de la ausencia incluye dos ideogramas: los brazos levantados del Deseo y los brazos extendidos de la Necesidad. Esto resulta particularmente claro en los poemas que comento, pues a fuerza de concentrarse en los sentidos, los sonetos terminan siendo cantos al deseo, al hambre de *otro*. Son la expresión de la carencia amorosa propiciada por la ausencia o el desinterés del amante.

La poetisa consigue transmitir la vivacidad de sus impresiones dejándolas fluir en versos encabalgados, con un lenguaje que quiere ser diáfano a pesar del hipérbaton, a pesar del contenido metafórico. Y aunque a momentos éste podría propiciar que los poemas sean confundidos con alegorías religiosas, la poetisa fue clara en la información gráfica que permite identificarlos como consagrados a un amor humano. Eso precisamente indicó al prescindir del empleo de las mayúsculas para nombrar al interlocutor poético. En este punto cabe añadir que Urquiza aplicó una distinción nominal cuando el discurso se refería a sus dios, en poemas anteriores tales como “Loores por Cristo” (donde lo llamó Amado y Amor), “Mons Dei” (Tú, Ti) y “La cita” (Suavísimo). Eso no ocurre en los “Cinco sonetos...” por lo que, sin inconveniente alguno, sostengo mi interpretación en el sentido laico escogido por la autora.

EL HOSCO PAISAJE

*“...aparte de recorrer las calles improvisando rimas,
ya nada quedaba por hacer en el mundo...”*
Concha Urquiza, *El reintegro*

Otro tópico relacionado con el tema de la ausencia amorosa en la serie de sonetos es el del amante desollado, el sujeto herido

por un paisaje —interior y exterior— agreste. En su erudito *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Elizabeth Frenzel expone un tipo literario similar, que prevalece con ligeras variables y nombres en las letras modernas. Predominan en él la inestabilidad, el desasosiego y la incapacidad para adaptarse al ambiente. La autora alemana lo identifica con el personaje descontento, el melancólico, el hipocondriaco, el desgarrado y, en algunas obras literarias, con el cansado de una Europa que representa el escenario urbano. Hay otras características muy interesantes por lo que respecta a la obra urquíziana. Cito a Frenzel:

Nos acercáramos al núcleo del fenómeno psicológico si elimináramos como causante al amor desdichado o lo relegáramos a una función secundaria y concibiéramos la melancolía como característica congénita del ser. [Los personajes de este tipo] tienen todavía algo del desgarramiento romántico, pero están caracterizados sobre todo por la decadencia, soportan la carga de generaciones, y la vida pesa mucho en su ánimo blando y también en su cuerpo débil [...] de las ilusiones desvanecidas se va formando el ansia de muerte.⁹

La propia Urquiza, según narran quienes la conocieron, se acercaba con frecuencia a ese paradigma depresivo. Por sobre sus complicaciones amorosas y disyuntivas religiosas, la habitaba una profunda angustia cercana al espíritu de duda y desasosiego expresado por algunos existencialistas contemporáneos suyos, como ha mostrado en su tesis doctoral Elda Baeza Wilmont al rastrear ciertas coincidencias de la poetisa con tópicos del pensamiento de Gabriel Marcel. Quizá uno de los textos donde mejor expuso la poetisa ese tipo de aflicción sin origen

⁹ Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal* (Madrid: Gredos, 1980), pp. 91 y 96. Las cursivas son mías.

aparente, es decir, sin clara relación con el abandono del amado, es el primero de los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”.

Descriptivo, el soneto es el único expresado en la tercera persona gramatical del singular. Su adjetivación comunica impresiones pesimistas, desalentadoras. La muerte está en el fondo de cada palabra. El tiempo se ha congelado. Sonidos, colores y objetos simulan un mero decorado; son deformes e inmóviles falsificaciones. La existencia así descrita es abrumadora y las palabras que la refieren escurren en sucesión de endecasílabos rimados, encabalgados, medidos con una monotonía que repite cual fatigoso eco la pesadez del ambiente aludido. Todo da al poema un tono de tristeza y abatimiento. En el fondo parece no haber un ausente a quien llorar, como no se entienda por ausente el deseo mismo de vivir. Ese primer soneto introduce el tono lánguido que transita a lo largo de la serie.

Un elemento utilizado por la poetisa para contextualizar su desesperanza es la ciudad. Ésta aparece en los poemas I y II. En la cosmovisión de Urquiza, a diferencia de lo ocurrido, digamos, en la de López Velarde, la ciudad no es la maligna adversaria de la provincia. La poetisa no las opone aunque en su imaginario la ciudad es fraudulenta porque estimula espejismos donde la presencia del amado se multiplica turbadoramente. En el soneto II, el paisaje urbano es comparado con el proyecto de amor pues a ambos los une la “misma sutil improcedencia”. Improcedente es, asimismo, la ciudad del poema I; es un ámbito inconsistente, sin rumbo, confuso; es el hosco paisaje donde el pensamiento se desploma a fuerza de seducciones falaces como la del amado. Lo urbano propicia agitación y genera —paradoja en ese medio atestado de personas— soledad.

Señalo a descargo de lo anterior que Urquiza también supo ver en la urbe moderna un lugar ventajoso. Los “Cinco sonetos...”

datan de 1943; diez años antes entre sus proyectos literarios hubo uno, hoy conservado fragmentariamente, cuya protagonista se conducía en ambientes urbanos como los frecuentados por las frescas protagonistas de *Salamandra* (1916), de Efrén Rebolledo; *Pero Galin* (1926), de Genaro Estrada, y *La señorita Etc.* (1926), de Arqueles Vela. Se trata de *El reintegro*. Sobre esa obra inconclusa Martha Robles y Margarita León han dado noticias relativas a la forma como llegó el manuscrito al acervo del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y relativas a su contenido: el legajo conocido como *El reintegro* está compuesto por libretas y algunos textos mecanografiados que incluyen dos arranques de novela, relatos autobiográficos y cuentos inacabados, escritos entre 1927 y 1933. Pues bien, los escenarios descritos ahí son grandes edificios, cafés y bares donde se reúnen algunos artistas, tal como ella y sus amigos estridentistas se congregaban en la década del veinte en el número 100 de la calle Jalisco (hoy Álvaro Obregón) de la capitalina colonia Roma: el Café de Nadie.

Es conveniente dejar asentada otra referencia biográfica. Aunque la escritora nació en provincia, pasó la mayor parte de su vida en zonas urbanas. La michoacana Concha Urquiza del Valle nació en Valladolid (hoy Morelia, como machacábamos en la escuela primaria al repasar la crónica de la lucha de Independencia), en 1910. En un arrebato de precisión Elda Baeza brinda más datos. Según ella, Urquiza nació “a las 0 horas y 45 minutos del día 25 de diciembre de 1910”.¹⁰ Ignoro de dónde sacó semejante detalle cronológico, tan digno de emplearse en la elaboración de una carta astral que revelaría a Concha como

¹⁰ Elda Baeza Wilmont, *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza* (tesis doctoral en Filosofía; facsimil: University Microfilms International, 1979; California: University of Southern California, 1968) p. iv.

una capricornio con ascendente en libra. No obstante tamaño despliegue de exactitud, José Vicente Anaya (prólogo a *Concha Urquiza. El corazón preso*, 1985 y 1990), Martha Robles (*La sombra fugitiva*, 1989) y Perla Schwartz (*El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo xx*, 1989), dan como fecha de nacimiento el día 24 y no el 25. Quizá ellas se basan en información de Méndez Plancarte y sólo Baeza Wilmont tuvo oportunidad de revisar el acta de nacimiento de la poetisa. No lo sé de cierto, pues ninguna citó sus fuentes. Respecto del nombre, nadie aclara si fue bautizada como Concha (puede ser, se han visto cosas peores) o como Concepción, igual que su madre.

Cuando murió Luis Urquiza, padre de Concha, la madre trasladó su familia a la capital mexicana. Concha tenía menos de tres años. Más tarde, entre 1928 y 1933, la joven escritora vivió en Nueva York. Luego residió otros cinco años en la ciudad de México y, poco antes de cumplir veintiocho, se recluyó en cierta comunidad religiosa de Morelia. Al abandonar el encierro pocos meses después se estableció en la ciudad de San Luis Potosí, donde permaneció de 1939 a 1944 junto a la abogada Oyarzun. Durante este último año volvió a la capital y en junio de 1945 viajó a Baja California. Justo en el mar de Ensenada fue hallado su cadáver. Murió ahogada el 20 de junio de 1945.

UNIVERSO SIN PUNTOS CARDINALES

A propósito de lo urbano, en el soneto II hay un verso que parece de gran actualidad: “el aire de plomo que respiro”. Por supuesto no se trata de un caso de profecía ambiental. Concha Urquiza no era una Casandra de las tragedias ecológicas y aunque a ella, mexicana de la primera mitad del siglo xx, también le correspondió testimoniar cómo desaparecía la región más

transparente del aire, en su poema no pregunta, como lo hizo Alfonso Reyes en 1940: “¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”

El sentido de la imagen es, desde luego, otro. Todo en el entorno, dice la voz poética, le evoca al ser amado. Éste se ha filtrado hasta en el polvo que alfombra el refugio, el retiro, la protección con la cual intentaba salvarse de su influencia. Este polvo enamorado inunda el aire y la rodea, se adentra en ella saturada, pesadamente. Por eso el aire es de plomo. Esa imagen de pesadez fue aprovechada de igual forma en el soneto III donde, a través de una comparación, se alude al abatido naufragio de los reclamos amorosos (“como trozo de plomo en agua oscura / húndese el alma en silencioso tedio”).

En opinión de Martha Robles los sonetos de 1943 “coinciden con el estado de aparente enamoramiento [que torturó a Urquiza] por sus conflictos religiosos”.¹¹ No me resulta tan evidente la relación entre una cosa y otra en esos poemas. La voz lírica expresa a veces melancolía por la ausencia del amado; también se queja del enamoramiento como de un engaño de los sentidos, sin embargo no llega a establecer relaciones entre su estado de carencia amorosa y sus necesidades religiosas. En todo caso, el único verso que parecería apuntar a ello es el primero del soneto V. “Del ser que alienta y del color que brilla / me separa tu cálida presencia”. ¿El “ser que alienta” es su dios? No lo pienso así. Aquí interpreto el término “ser” como sinónimo de “existir”. Saberse separada del “ser que alienta” significa hallarse en una existencia desanimada, desfallecida, sin sentido, sin el “color que brilla”. Vélgase la paradoja: una vida que no es vida. Además Urquiza fue muy franca y no dejó lugar a dudas respecto a cuándo quiso hablar de su dios. En versos y prosas estableció

¹¹ Robles, *op. cit.*, p. 197.

la identidad divina a la manera de los poetas místicos, es decir, mediante el empleo de mayúsculas en los sustantivos con los cuales la designó (*vid. supra*). Si hubiese deseado hablar de su dios, habría escrito “Ser” y no “ser”. Y, claro, su editor se habría encargado de transcribir correctamente ese sutil detalle, tan conveniente a sus intereses.

Sobre el amor místico profesado por la michoacana hasta José Vicente Anaya admite que fue contradictorio ya que, dice, “hay que agregar su lucha entre lo espiritual y lo material, sus amores humanos y, *englobándolo todo, su lucha existencial*”.¹² Y esta es una declaración significativa en un estudioso que ha deslizado casi a manera de postulación religiosa frases como la siguiente: “Puede ser que nunca la consideren santa pero...”.¹³ Se antoja continuar en el mismo tono: “...pero yo sí le rezo de vez en cuando”. Él, decía, cita fragmentos del *Diario* de Concha —también compilados y expurgados por Méndez Plancarte en la edición de 1946— donde Urquiza relata algunas de sus angustias:

Dios sabe qué criatura va a pasar mañana delante de mí por la calle, que despierte los antiguos impulsos; qué hora de desesperanza va a impulsarme a buscar el descanso de unas horas lejos de Él... De esto tengo miedo [...] mi corazón está preso, mi entendimiento fijo en una criatura; en mis momentos de adoración pienso en él aunque no quiera; y pensando en él, quiera o no, el corazón se llena de nostalgia, de alegría y de ternura [...] Sufro porque vivo en una contradicción perpetua. La vida entera es guerra del cuerpo contra el cuerpo, del alma contra el alma [...] no sé qué tengo ni qué quiero [...] y con no desear nada, lo que me tortura no es sino un deseo más grande que todos los otros y que los absorbe todos..., pero éste es un huésped desconocido.¹⁴

¹² José Vicente Anaya, “La poeta enamorada de Dios”, en Concha Urquiza, *El corazón preso*, p. 20. Las cursivas son mías.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Urquiza, *Obras. Poemas y prosas*, pp. 278, 206, 288 y 284. Cito fragmentos del *Diario*, correspondientes a las siguientes fechas: 25 de julio de

Convencida de la versión según la cual esta escritora se suicidó en el mar (*more* Virginia Woolf y Alfonsina Storni), Perla Schwartz interpreta las palabras anteriores como señales de naufragios espirituales cuyo único fin podía ser la inmolación, e insinúa que la escritura misma debió haber ofrecido a Urquiza purgas para la insatisfacción, remedios para “ese vacío de nunca hallar la plenitud ansiada”.¹⁵ Schwartz acepta la de Méndez como única interpretación de los conflictos urquizianos, lo cual la induce a concluir —más contundentemente que José Vicente Anaya— que el dios de Urquiza “cubrió todos los confines de su existencia”.¹⁶ Algo similar sucede con una breve reseña publicada por Elsa Cross en *La Jornada Semanal*. Desde su punto de vista el impulso de los poemas amorosos de Concha es, sin lugar a dudas, de carácter místico. Y es curioso que cuando afirma esto cita fragmentos de los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico” y de “Nox”, par de sonetos fechados en México en 1945, donde la desesperanza de la voz lírica se ha radicalizado más que en los sonetos de 1943. Sobre “Nox”, Cross comenta:

[...] no sabemos si entrevió, en medio de los castrantes sentimientos de la culpa cristiana, que la “noche oscura”, como han mostrado tantos místicos de distintas tradiciones, es sólo una fase del proceso espiritual, y que, según las propias premisas del cristianismo, Jesús, lleno de compasión infinita, salva.¹⁷

1937, 2 de febrero de 1939 y 7 de noviembre de 1938. Por cierto, en estos fragmentos queda clara la distinción nominal entre el ser divino (“Él”) y el humano (“él”).

¹⁵ Perla Schwartz, “Concha Urquiza: una poeta y su Dios”, en *El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo XX* (México: Diana, 1989), p. 51.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ Elsa Cross, “Concha Urquiza: el corazón preso”, en *La Jornada Semanal*, núm. 354 (suplemento del diario *La Jornada*, 16 de diciembre de 2001).

¿Y no es posible suponer que buscó y no encontró respuestas en su religión?

Para mí es el vacío, ese “huésped desconocido”, el que asoma en el poema elegido por Urquiza para penetrar en el universo turbio y extraño de los sonetos del '43; un vacío donde la divinidad nunca aparece. Aquí me refiero al primer soneto, el único donde no se discute la ausencia del amado, el único escrito en una tercera persona gramatical que quiere ser racional a pesar de todo. Pienso que optó justamente por ése poema debido a que resume el estado de ánimo que deseaba explorar. Su apuesta, entonces, parece estar cifrada más en la exposición de las paradojas propias de su enfrentamiento con el mundo, que en las contradicciones concretas del sentimiento amoroso o en las del sentimiento religioso. Retomo las palabras de Frenzel citadas líneas atrás: “Nos acercáramos al núcleo del fenómeno psicológico si elimináramos como causante [de estos poemas, por el momento] al amor desdichado o lo relegáramos a una función secundaria”. Quizá el conflicto de la poetisa era más profundo aún: consistía en un enfrentamiento con el vacío.

DESANDANDO EL CAMINO DE TU SOMBRA

Conozco sólo dos retratos de Urquiza. El primero —reproducido por Anaya, Robles y Schwartz— es la fotografía de una joven bonita, quizá veinteañera. Cabello corto, lacio, peinado *à la garçonne*. Facciones finas, labios perfilados en forma de corazón, mirada melancólica. Es una foto de estudio para la cual la modelo posó con el cuerpo ligeramente dirigido hacia la derecha del observador y la cabeza orientada hacia la izquierda, en la nostálgica contemplación de un punto indeterminado. Quiero subrayar esa composición que, pienso, es una interesante metá-

fora de su vida: el cuerpo hacia la derecha y la cabeza hacia la izquierda. Esa pudo haber sido la casi adolescente amiga de los estridentistas, a quien Arqueles Vela dedicó en 1926 la breve novela *El café de nadie*: “a Conchita Urquiza amiga intransferible”.¹⁸ La misma a quien Germán List Arzubide recurre para “limitar de seriedad” la xalapeña ciudad de Estridentópolis, perfumándola “con la lejanía amable de Conchita Urquiza”,¹⁹ según apuntó List en *El movimiento estridentista*, publicado en diciembre de 1926.

Era una mujer muy joven la de esa fotografía, lo cual me recuerda un comentario de Margarita León, quien asevera que Urquiza fue modelo de Vela para el cuento “La señorita Etc.”.²⁰ Luego de hacer un par de operaciones matemáticas debo poner en duda tal afirmación. *El café de nadie* —libro de Vela donde fue incluido aquel texto— data de 1926, cuando la escritora tenía menos de dieciséis años; sin embargo “La señorita Etc.” en su versión original fue publicado cuatro años antes, el 14 de diciembre de 1922 en el número 7 de *La novela semanal*, suplemento de *El Universal Ilustrado*.²¹ El personaje de Vela era

¹⁸ Arqueles Vela, *El café de nadie* (Lecturas Mexicanas, 20; Tercera Serie; México: Conaculta, 1990), p. 11.

¹⁹ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (Lecturas Mexicanas, 76; Segunda Serie; México: Secretaría de Educación Pública, 1987), p. 97.

²⁰ Véase Margarita León Vega, “La poesía de Concha Urquiza ante la crítica”, en *La Jornada Semanal*, núm. 239 (suplemento del diario *La Jornada*, 4 de octubre de 1999).

²¹ Cabría agregar que Emmanuel Carballo en su *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX* (Materiales de Extensión Universitaria, Serie Textos, 3, México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1988, p. 44) establece que “La señorita Etc.” es aún más antiguo, habiendo sido publicado en 1921. Por su parte, en *El estridentismo. La vanguardia literaria en México* (Biblioteca del Estudiante Universitario, 129. México: UNAM, 1999, pp. x y xxxi), Luis Mario Schneider da como fecha de publicación el 14 de diciembre de 1922.

feminista, sindicalista, “azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran”.²² ¿Concha también fue precoz en esto? Quizá, pero con doce años a cuestas la niña difícilmente pudo haber participado de algún modo en las movilizaciones sufragistas de la época. Me gusta pensar en Urquiza como una de esas “casquivanas feministas del marimachismo moderno” que durante esos años inquietaban al presbítero José Cantú Corro, dogmático autor de *La mujer a través de los siglos* (1927); aunque dudo que siendo tan pequeña haya inspirado, como dice la profesora León, el cuento de su amigo.

El segundo retrato que tengo presente es un dibujo infame. Un boceto basado, asegura Antonio Castro Leal, en fotografías proporcionadas por la familia Urquiza. Otra versión de la misma imagen fue incluida en la edición electrónica del periódico *La Jornada*, acompañando la reseña de Elsa Cross mencionada líneas atrás. El dibujo muestra a una señora de cabello rotundamente oscuro, recogido en la nuca. Lleva lentes redondos y viste un traje sastre y una blusa de cuello muy alto. Ignoro en qué momento de su vida pudo verse así una mujer que murió cuando aún no cumplía treinta y cinco años. Este deleznable dibujo fue firmado por Salvador Pineda.²³

La comparación entre ambas imágenes permite traer a colación las contradictorias interpretaciones que obsequian las y los críticos de la obra urquiziana. Para quienes idealizan su época de mayor cercanía con la religión católica el dibujo descrito debe ser el más apropiado. Es seguramente una imagen digna de las aspiraciones de Tarsicio Romo, confesor de la escritora y autor de una beatífica “Semblanza de Concha Urquiza”. Aquí, una prueba de su retórica confesional:

²² Vela, *op. cit.*, p. 68.

²³ Véase *Poemas de Concha Urquiza*.

Creció rebelde como matorral, y hasta la melena corta de cabellos encrespados y rubios le daba aire de impaciencia [...] La expresión del rostro no daba señales de sabihonda y presumida, nunca de literata de profesión o de catedrática encumbrada [...] A medida que el tiempo, y Dios sobre el tiempo, iban llevando a cabo la obra de dominación y de señorío del espíritu, se fue templando aquella rebeldía primera y se fue ablandando el rostro adusto y cortado [...] un alma rebelde, convertida ahora, sobre la linfa azul de cristal, en tallada y sumisa ovejuela bajo la mano de Dios.²⁴

Don Tarsicio, profundo analista de su hija espiritual, me inspira dos comentarios. El primero: es interesante saber que a las escritoras se nos nota el oficio en el rostro. El segundo: entre esa “tallada y sumisa ovejuela” y la mujer del dibujo no hay mucha diferencia; si la hay, en cambio, entre la dócil caricatura penitente y la emprendedora Concha Urquiza.

Urquiza del Valle escribió desde niña. Hasta donde se sabe su primer poema publicado data de 1923 y apareció en la *Revista de Yucatán*, pero es claro que ella escribía aún antes pues la edición preparada por José Vicente Anaya incluye el poema “Tus ojeras”, fechado en julio de 1922, cuando ella tenía once años. Hacia 1926 ya participaba en el mundillo de los jóvenes escritores vanguardistas del país y pronto ensayó una prosa influenciada por la de ellos —los relatos autobiográficos de *El reintegro*. Tal vez era una mujer como las de los estridentistas: “niñas cinematográficas, superpelonas, ultraescotadas y extrazanconas”.²⁵

Entre sus dieciocho y veintitrés años residió en Nueva York, donde laboró en el departamento de publicidad de la Metro Goldwyn Mayer, experiencia que quizá le facilitó conseguir empleo después como adaptadora del guión para cine de *Corazón, diario de un niño*. Más tarde regresó a México y finalizó en

²⁴ Méndez Plancarte, “Prólogo”, en Urquiza, *Obras*, pp. xiii-xxiv.

²⁵ List, *op. cit.*, p. 22.

la capital del país sus estudios de bachillerato, consiguiendo el grado en 1934. Méndez Plancarte puntualiza que estudió en la Secundaria 9, así como en la Escuela Nacional Preparatoria. Durante esa temporada trabajó en el archivo de la Secretaría de Hacienda y continuó colaborando en diversas publicaciones.

Después de incluir sus poemas infantiles en la *Revista de Yucatán*, esta mujer a quien no se le notaba lo “literata de profesión” publicó en medios capitalinos como *México al Día*, *Juventud*, *Lectura*, *Saber* y *El Universal Ilustrado* donde, por cierto, colaboraban con frecuencia sus camaradas estridentistas al abrigo de Carlos Noriega Hope. También escribió un “Soneto a dos rimas” incluido en el número siete (primavera de 1943) de *Rueca*, revista elaborada por jóvenes mujeres, estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, entre quienes destacaban Carmen Millán, Helena Beristáin, Carmen Toscano y, más tarde, Rosario Castellanos. Los hermanos Méndez Plancarte también la invitaron a participar en su *Ábside*, importante órgano de la cultura católica. Alguien más que desde entonces hizo mucho por promover la literatura de Urquiza fue Ricardo Garibay, quien era aún muy joven en 1944 cuando le publicó tres sonetos de tema michoacano en la efímera revista *Firmamento*, según recuerda el propio narrador en *Cómo se gana la vida*. Otros poemas fueron a dar a revistas de corte pedagógico, entre las cuales destacan *Logos*, de Morelia, así como *Labor* y *Aula*, de San Luis Potosí.

Además de escribir Concha dio clases de literatura, doctrinas filosóficas, historia y lógica, en colegios públicos y privados. A partir de 1933 estuvo vinculada, como muchas y muchos intelectuales de la época, con el Partido Comunista. Este punto es interesante y suele ser minimizado por los biógrafos que ven en la escritora una aspirante a santa. La mayoría habla sólo de “cercanía” o de “simpatía” con el PCM. Anaya —quién lo diría—

afirma que de hecho militó en el partido durante unos cuatro años. Esto no parece extraño pues su amigo Germán List estuvo muy cerca de esa ideología y la relación con él pudo haber trascendido los linderos de la coincidencia artística para arribar a los de la política. Además, ella no era una persona timorata: estudiaba, participaba en tertulias literarias, publicaba, había salido del país. Bien podía sumarse a la que en su momento fue la doctrina de las mentes más críticas en México.

Años antes de que el presidente Manuel Ávila Camacho declarara simbólicamente la muerte del comunismo mexicano, varias mujeres se acercaron a las tendencias ideológicas de izquierda. Una de ellas era la socialista Elvia Carrillo Puerto, candidata a diputada en 1926 y hermana de Felipe Carrillo, el audaz gobernador de Yucatán que promovió la práctica de la anticoncepción y una ley de divorcio —ésta, que dicho sea de paso, fue vigorosamente debatida en 1923 dentro de la *Revista de Yucatán*: justo durante el año en el que Urquiza colaboró ahí con poemas. Otro caso: en 1937 una maestra rural, militante comunista y secretaria del Frente Único pro Derechos de las Mujeres, contendió como precandidata a diputada por el distrito electoral de Uruapan. Su nombre era Refugio García. Evidentemente la feminista yucateca y la maestra rural estuvieron más cerca de las capacidades intelectuales y utópicas de la poetisa, de lo que pudieron haber estado las religiosas a quienes conoció Urquiza por obra y gracia de su confesor, el anticomunista sacerdote Tarsicio Romo.

En 1937, cuando Refugio García organizó mítines en el Zócalo de la ciudad de México en busca de apoyo para obtener una curul, su paisana Concha visitó Michoacán y soportó una temporada en el infierno. Estadía fugaz, por fortuna. Los pocos meses durante los cuales fue postulante en la moreliana Congregación de las Hijas del Espíritu Santo le costaron una severa

depresión. Martha Robles ha ofrecido fragmentos de declaraciones realizadas por la abogada potosina Oyarzun, relativas a la forma en la cual Urquiza trató de superar durante los años siguientes a su reclusión el abatimiento en el que cayó:

[al abandonar la Congregación] fumaba sin parar y le gustaba comer con cerveza; con las monjas tuvo que renunciar a todo. No lo toleró. A los pocos meses regresó a la ciudad de México con la salud quebrantada y una depresión nerviosa tan aguda que sólo se fue disipando hasta 1939.²⁶

Robles expone, asimismo, otro lamentable dato de tintes vejatorios: las religiosas se encargaron de destruir textos inéditos de la joven escritora. La sombra de Aguiar las inspiró, indudablemente.

Tras su fracaso como aspirante a religiosa vivió en casa de María del Rosario Oyarzun, en San Luis Potosí; dio clases y colaboró en revistas locales. En esa fecunda época escribió los “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”. En enero del ‘44 se matriculó en la carrera de Leyes de la Universidad de San Luis Potosí. Pronto cambió de opinión; en octubre ya estaba en la capital del país con la intención de cursar la licenciatura en Letras en la Universidad Nacional (recuérdese que ya conocía a algunas jóvenes de la Facultad de Filosofía y Letras, gracias a la colaboración enviada a *Rueca* un año antes). Enterado de su arribo, Gabriel Méndez Plancarte la recomendó con José Gaos y éste la aceptó como alumna del seminario de Investigaciones Históricas, en El Colegio de México. Por ahí andaba, dando un nuevo cauce a su vida, cuando las religiosas hijas del Espíritu Santo la invitaron a impartir clases en uno de sus colegios de Tijuana. Era junio de 1945 y Concha Urquiza se trasladó a Baja California, en cuyo mar murió.

²⁶ Robles, *op. cit.*, p. 188.

Era en varios sentidos una mujer moderna, protagonista de una generación femenina luminosa. Por ahí andaban, hacia la mitad del siglo xx, las revolucionarias Benita Galeana y Juana Belén Gutiérrez de Mendoza; las pintoras Frida Kalho, Remedios Varo y Leonora Carrington; las fotógrafas Lola Álvarez Bravo y Tina Modotti; también habían compartido el escenario Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello, Nahui Ollin y, aún muy jóvenes, Elena Garro, Inés Arredondo y Rosario Castellanos, por mencionar sólo a las más visibles. Podemos afirmar que estuvo lejos de ser una “orquídea en el desierto”,²⁷ puesto que el “desierto” no era tal. La propia Castellanos, al ensayar la genealogía de las escritoras mexicanas en un libro inédito hasta hace poco, consideró a Urquiza piedra angular del movimiento poético femenino de la década 1940-1950.²⁸

El extraño periplo religioso, como he tratado de mostrar, no fue más que una de sus facetas, inducida en opinión de Arqueles Vela por la atmósfera creada por decepciones sentimentales y políticas. Su conversión, como estimó el estridentista, “se opera tan sólo en las capitulares de sus versos”.²⁹ Amén.

LA CHISPA DE TUS OJOS TURBADORES

Estaba cerca de cumplir treinta y tres años de edad y era dueña de su oficio cuando escribió cinco sonetos sobre un tema erótico.

²⁷ Véase Anaya, *op. cit.*, p. 13.

²⁸ Véase Rosario Castellanos, “La mujer en la época actual”, en *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México* (México: Alfaguara, 1998), pp. 93-147.

²⁹ Vela, “El misticismo tardío”, en *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica* (5a. edición; “Sepan cuantos...”, 217; México: Porrúa, 1987), p. 266.

En el cuarto de ellos es la voz poética quien ejecuta las acciones contrastando vivamente con la pasividad del Tú. En el primer terceto el Yo poético se afirma capaz de escoger otro rumbo: “Libre soy de tomar a mis alcores”. Podría, en efecto, hacerlo; dar media vuelta y resguardar su equilibrio y sus certezas. Salvo que en modo imperativo la estrofa final la sujeta y devela los motivos de su estadia en la zona de la incertidumbre febril: “la chispa de tus ojos turbadores, / la roja encrespadura de tu boca”.

Podría irse pero no desea hacerlo; la carne es débil, dicen. La supuesta dependencia acaba siendo una elección consciente, una iniciativa del propio Yo. El último terceto —el más abiertamente erótico de la serie de poemas— bastaría para cuestionar cierta afirmación de la doctora Baeza Wilmont, quien sostiene que en estos sonetos “ya no hay angustia ni desaliento sino una indulgente comprensión de sus propios sentimientos y un frío análisis de ellos que la llevan finalmente a rechazar el amor humano”.³⁰ No, no lo rechaza. Lo examina, observa sus manifestaciones en sí misma y, sabiéndose dueña de su arbitrio, acepta la fascinación de los sentidos. En conjunto, los poemas terminan siendo un canto a la imaginación desbordada que posibilita ver, degustar, oler, escuchar, sentir dolorosa e intensamente al ser amado en derredor.

A propósito de la última afirmación hay que examinar el nombre del conjunto poético. Se trata de cinco sonetos en torno a un tema erótico. El erotismo “es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres”.³¹ Además de metáfora de la sexualidad, el erotismo es una manifestación de la vida entendida como deseo de *completud*, hambre de *otredad* (término caro al existencialismo con el cual se ha vincu-

³⁰ Baeza, *op. cit.*, p. 296.

³¹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* (Biblioteca Breve; México: Seix Barral, 1994), p. 14.

lado a Urquiza en más de una ocasión). Tal necesidad, tal ausencia del *Otro* que podría llenar y dar sentido a los vacíos recónditos, motiva la escritura. Sigo la hermosa y sensual comparación de Barthes:

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo.³²

El deseo es hambre y, por ello, vida. Es “la aprobación de la vida hasta en la muerte”, según ha formulado George Bataille.³³ También, como ha expresado Bataille, es una forma de enfrentar los interdictos, las prohibiciones. Para Urquiza pudo ser, hacia el final de su vida literaria, una manera de franquear con palabras una de las barreras más tenaces entre cuantas la sitiaban: la de la razón.

EPÍLOGO

*“...y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo”.*

Sor Juana Inés de la Cruz, *Romance 51*.

¿Quién sería sor Juana para nosotros si sólo hubieran perdurado algunos de sus romances píos, sus autos sacramentales y los comentarios de su confesor? Tendríamos de ella, claro está, una imagen diferente: la de una mujer penitente, una escritora obsesionada con su dios, una monja sumisa; el mejor ejemplo de los

³² Barthes, *op. cit.*, p. 82.

³³ Georges Bataille, *El erotismo* (6a. edición; Marginales, 61; traducción de Antoni Vicens; Barcelona: TusQuets, 1992), p. 23.

beneficios de una conversión religiosa. Esa figura patética me recuerda a la Concha Urquiza idealizada, y es una lástima.

FUENTES

- ANAYA, José Vicente. "La poeta enamorada de Dios", en Concha Urquiza, *El corazón preso*. Lecturas Mexicanas, 21. Tercera Serie. Recopilación: Gabriel Méndez Plancarte. Recopilación de poemas dispersos y presentación: JVA. México: Conaculta, 1990, pp. 11-24.
- BAEZA WILMONT, Elda. *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*. Tesis doctoral en Filosofía, facsímil: University Microfilms International (1979). California: University of Southern California, 1968.
- BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. 11a. edición, México: Siglo XXI, 1993.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. 6a. edición, Marginales, 61, trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1992.
- CASTELLANOS, Rosario. "La mujer en la época actual". En *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*. México: Alfaguara, 1998, pp. 93-147.
- CROSS, Elsa. "Concha Urquiza: el corazón preso". En *La Jornada Semanal*, núm. 354, suplemento del diario *La Jornada*, 16 de diciembre de 2001.
- FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- LEÓN VEGA, Margarita. "La poesía de Concha Urquiza ante la crítica". En *La Jornada Semanal*, núm. 239, suplemento del diario *La Jornada*, 4 de octubre de 1999.
- LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*. Lecturas Mexicanas, 76. Segunda Serie. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.

- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela. "Antonieta Rivas Mercado y Concha Urquiza: donde la leyenda rebasó al lenguaje". En *Iztapalapa 37*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Año 15, julio-diciembre de 1995, pp. 25-36.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel. "Concha Urquiza y su poesía". En *Poemas de Concha Urquiza*. Prólogo: GMP. Selección y notas: Antonio Castro Leal. Poesía de América, 1. México: Cultura, s.f.
- PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Biblioteca Breve. México: Seix Barral, 1994.
- ROBLES, Martha. "Concha Urquiza". En *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, tomo I. México: Diana, 1989, pp. 179-200.
- SCHWARTZ, Perla. "Concha Urquiza: una poeta y su Dios". En *El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo XX*. México: Diana, 1989, pp. 45-51.
- URQUIZA, Concha. "Cinco sonetos en torno a un tema erótico". En *El corazón preso*. Lecturas Mexicanas, 21. Tercera Serie. Recopilación: Gabriel Méndez Plancarte. Recopilación de poemas dispersos y presentación: José Vicente Anaya. México: Conaculta, 1990, pp. 175-181.
- . *Obras. Poemas y prosas*. Edición y estudio preliminar de Gabriel Méndez Plancarte. México: Bajo el Signo de Ábside, 1946.
- VELA, Arqueles. "El misticismo tardío". En *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*. 5a. edición, "Sepan cuantos...", 217. México: Porrúa, 1987, pp. 265-267.
- . *El café de nadie*. Lecturas Mexicanas, 20. Tercera Serie. México: Conaculta, 1990.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio*. 4a. edición. Traducción: Jorge Luis Borges. México: Colofón, 1991.

JOSÉ EMILIO PACHECO

Y LOS ELEMENTOS DE LA ESCRITURA

— SERGIO SEGURA ESTRELLA*

Ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición. Tener la fe necesaria para dedicarse a un arte incluye la certeza de que está en perpetua metamorfosis...

José Emilio Pacheco

Sin lugar a dudas México es tierra de grandes y prolíficos poetas que han sido iluminados con la palabra y han logrado desarrollar su propio estilo y sus voces poéticas. El siglo XX es testigo fiel de la tradición poética mexicana que vio nacer y, sobre todo, escribir a poetas como Villaurrutia, Pellicer, Gorostiza y Octavio Paz, entre una larga lista de escritores cuyas obras todavía tienen mucho que decir.

Contamos con el privilegio de tener entre nosotros a grandes poetas que afortunadamente siguen vivos, y otros en plena madurez del ejercicio literario como el recientemente galardonado José Emilio Pacheco (ciudad de México, 1939).

José Emilio Pacheco es un poeta que ha ejercido su oficio por más de 40 años y con la mayor de las virtudes: la fuerza de

* Departamento de Humanidades, UAM-Atzacapozalco.

la conciencia. Narrador, periodista y antólogo, además de traductor y crítico literario, publicó *La sangre de Medusa* en 1958; autor de dos libros de cuentos, *El viento distante* (1963 y 1968) y *El principio del placer* (1972); y una brillante novela corta, *Las batallas en el desierto* (1981). En 1967 apareció un libro un tanto experimental y laberíntico: *Morirás lejos*. En 2001, el Fondo de Cultura Económica nos entrega la última edición de *Tarde o temprano*, toda la poesía de Pacheco reunida hasta entonces (1958-2000). En 1980, Pacheco es reconocido con el Premio Nacional de Literatura y Lingüística. En ese mismo año recibe el premio Malcolm Lowry por su trayectoria ensayística. En 1996 la Casa de Poesía Silva de Bogotá conmemoró el centenario de la muerte del poeta colombiano José Asunción Silva, y otorgó por unanimidad la máxima distinción al libro *El silencio de la luna* (1994) de Pacheco. En agosto de 2003 fue distinguido con el Premio de Poesía Octavio Paz. Entre los más significativos.

Acercarse a las primeras publicaciones de un escritor es un aprendizaje continuo; asomarnos a los primeros escritos de un autor consagrado es descubrir a un nuevo escritor en su incesante lucha contra la inmensa sombra que es el olvido. Escribir, dice Pacheco, “es un acto de violencia contra el olvido”. Amnesia que emerge como condena. Este acercamiento lo abordaremos en sus dos libros iniciales de poesía: *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), libros que marcan los elementos de los cuales Pacheco se sirve para dibujar una realidad no por dolorosa menos real. Elementos que nos acercan a la lectura que hace Pacheco de nuestra endeble situación en el tiempo y la memoria.

Se trata de encontrar algunos elementos en la escritura de José Emilio Pacheco que nos enseñen a *mirar* de nuevo la presencia del mundo, y con ello ejercitar la memoria sensitiva para superar nuestro entorno nebuloso.

Hablar hoy de José Emilio Pacheco es hablar de un escritor no sólo conocido, sino también reconocido en la esfera cultural del país. Siempre renuente a los reflectores de la fama, dice que prefiere el diálogo de la escritura al monólogo de la entrevista. Sin embargo, en 1966 encontramos a un escritor menos reservado y desde entonces atento a su público:

Nací el viernes 30 de junio; por tanto según la astrología —pensamiento mágico de nuestra época—, correspondo a un tipo mixto de Cáncer-Aries, singular naturaleza que tiene la nostalgia de un paraíso perdido.¹

Luego remarca:

De algún tiempo a esta parte las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día en la madeja de la irrealdad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que te cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero viven su confusión en la memoria.²

Para el año de 1957, José Emilio Pacheco, recién egresado del Centro Universitario México, coordina un suplemento de jóvenes en la revista trimestral *Estaciones*, que dirige el poeta Elías Nandino. Para entonces ha estrenado una obra de teatro en el CUM. Es en la revista *Estaciones* donde Pacheco, al llamado irrenunciable de las letras, publica ensayos y reseñas; tiene contacto con un gran número de escritores, pero sobre todo escribe poesía, su vocación esencial. Jaime García Terrés invita al joven poeta a colaborar con él en Difusión Cultural de la UNAM. Poco después, Fernando Benítez solicita colaboraciones para *México en la Cultura*, y ahí ejerce su tarea crítica que alterna

¹ José Emilio Pacheco, *Los narradores ante el público (ciclo de conferencias)*, México, Joaquín Mortiz, 1966, p. 143.

² José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*, México, Era, 1988, p. 24.

con los poemas de lo que sería su primer libro: *Los elementos de la noche*. Antes de comenzar la década de los años sesenta, su maestro Juan José Arreola le publica dos cuentos: *La sangre de Medusa* y *La noche del inmortal*, en una bella colección de los “Cuadernos del Unicornio”. Muchos críticos perciben en *La sangre de Medusa* una influencia definitiva de Borges, y no fue casualidad: el mismo Pacheco admite que existía más que una admiración, una “devoción fervorosa”, que con “ingenuidad” quiso imitar el joven poeta. Aquí un ejemplo:

Alza la vista al cielo. A su lado el mundo parece más opaco, más hastiado de ser y de acabarse. Al centro de la tumba que los sepulta en vida Perseo y Fermín son el mismo hombre y sus historias forman una sola historia. El sol hiere sus ojos. En su prisión de piedra él espera que llegue el caballo con alas que nació de la sangre de Medusa.³

En los años sesenta, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Alfonso Reyes, representan al escritor latinoamericano entre los protagonistas mundiales de la literatura, y en las letras mexicanas Villaurrutia, Pellicer, Gorostiza y Paz, entre otros, alimentan el tintero del joven Pacheco. Al respecto Monsiváis anota: “[a] Pacheco lo marca, entre otras cosas, una certeza: la literatura mexicana es parte natural de la literatura internacional”.⁴

En 1963 aparece el primer libro de poesía de nuestro autor: *Los elementos de la noche*. Libro que contiene además de sus poemas, tanto en verso como en prosa, traducciones de autores extranjeros. En *Los elementos...*, conocemos, desde entonces, una de las principales preocupaciones del autor: lo que concebimos y padecemos como tiempo, y nuestra impotencia ante

³ José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, México, Era, 1990, p. 26.

⁴ Carlos Monsiváis, “JEP: Y, contra todo, somos lo que queríamos ser entonces”, en *La Tempestad*, México, núm. 8, sep.-oct., 1999, pp. 8-9.

este concepto relativo pero imponente en un mundo tocado por las “oscuras raíces de la muerte”, donde la vida del hombre se desdobra en *La enredadera*:

Verde o azul, fruto del muro, crece;
divide cielo y tierra.
Con los años
se va haciendo más rígida, más verde,
costumbre de la piedra, cuerpo ávido
de entrelazadas puntas que se tocan.
Llevan la misma savia, son una breve planta
y también son un bosque;
son los años
que se anudan y rompen;
son los días
del color del incendio;
son el viento
que a través del otoño
toca el mundo,
las oscuras
raíces de la muerte
y el linaje
de sombra que se alzó en la enredadera.⁵

En *La enredadera* es notoria la comparación de la planta, su crecimiento y desarrollo, con los procesos naturales en la vida del hombre, pero de inmediato llega el miedo de la sombra, del desamparo de la muerte. Crecimiento que es vitalidad, vitalidad que será penumbra. Es un poema de forma libre con verso predominantemente endecasílabo. En la segunda mitad del poema se acortan las sílabas empleadas para crear un ritmo más rápido y llevamos a una caída que será nuestro asombro ante la reflexión al paso del tiempo. En *Los elementos...*, encontramos de

⁵ José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*, México, UNAM, 1963, p. 19.

entrada una constante: un transcurrir del tiempo absoluto y ante ello nuestra insignificancia. Andrew Debicki, estudioso de la obra de Pacheco, reflexiona:

“El primer libro de versos de Pacheco, trata el tema del tiempo con los recursos tradicionales de la poesía. A menudo una escena o una imagen de la naturaleza se emplea y se modifica para engendrar en el lector un sentimiento de pérdida o desvanecimiento. Se eliminan los detalles anecdóticos; Pacheco escoge vocablos que subrayan efectos subjetivos, y controla el ritmo, las personificaciones y el encabalgamiento para producir una especie de correlato objetivo de estados de ánimo”.⁶

Del mismo libro, no mucho tiempo después de su publicación, su autor llegó a decir: “*Los elementos de la noche* no me disgusta aún”, y de su libro de relatos *El viento distante*, también advirtió: “es un ejercicio a veces bien escrito; pero ejercicio simplemente. Indica, como lo señalaba Rubén Bonifaz Nuño, una inmadurez que los poemas disimulan”.⁷ Sin embargo, existen estudiosos de la obra de Pacheco que afortunadamente lo contradicen: “[José Emilio] ha logrado hacer de su tema no una declaración filosófica abstracta, sino una experiencia tangible basada en una realidad concreta”.⁸ JEP está consciente de que el aprendizaje es interminable, por tanto y según él, todo lo que publica será mejorable.

Como sabemos el autor de *El viento distante* es un corrector irremediable de sus textos. El poeta siempre se ha distinguido por una búsqueda, acaso imposible como él mismo reconoce,

⁶ Andrew P. Debicki, “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani (selec. y pról.), *La hoguera y el viento*, México, Era/UNAM, 1963, p. 63.

⁷ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, *Los narradores...*, 1993, p. 249.

⁸ Andrew P. Debicki, *op. cit.*, p. 64.

de la perfección en la escritura. Característica que al joven poeta no apremiaba.

Cabe mencionar que el poema anterior es una versión primera, o mejor dicho, una versión no definitiva, aparecida en Ediciones UNAM, en 1963. Como se ha mencionado, al autor de *Las batallas en el desierto* lo persigue la idea casi obsesiva, de la perfección en la escritura, pero también sabe, que es hasta cierto punto inalcanzable. Reconoce que sin la búsqueda de la perfección en la escritura ésta nunca alcanzará su mayor expresividad. En su prólogo a una de sus antologías, *Ayer es nunca jamás* (1978), Pacheco justifica:

“Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: no hay obras terminadas, sólo obras abandonadas. Al revisar varios de estos poemas sobre todo lo que hice antes de mis 20 años, no creo desfigurarlo mediante cambios que consisten básicamente en supresiones, sino revisar la distancia entre lo que dicen y lo que intentaron decir. Si uno tiene la mínima responsabilidad ante su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerara sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable. Rescribirse es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección”.

Veamos el mismo poema (*La enredadera*) del mismo libro (*Los elementos...*) en su cuarta edición (1988) en ediciones Era:

Verde o azul, fruto del muro, crece.
Divide cielo y tierra. Con los años
se va haciendo más rígida, más verde.
Costumbre de la piedra, cuerpo ávido
de entrelazadas puntas que se tocan.
Llevan la misma savia, son una breve planta
pero forman un bosque. Son años
que se anudan y rompen. Son los días
del color del incendio. Son el viento
que a través del otoño apaga el mundo.
Son las vivas raíces de la muerte,
la sombra hecha de luz: la enredadera.

¿Nos referimos a un mismo poema entre la primera versión (1963) y el anterior? ¿Podemos hablar de un mismo autor? La última versión, ¿es mejor o simplemente diferente? ¿Cuál es la diferencia entre ambas versiones después de 25 años? Mucho de la respuesta también depende de los lectores. En lo personal, me gusta más el ritmo del primero, al igual que sus versos, pero la parte final de la última versión me parece excelente. Pero la constante es la misma: la reflexión y el miedo al inexorable y fugaz paso del tiempo. Si nuestro autor sufre por el abandono de sus textos y luego regresa a ellos con la inalcanzable intención de “corregirlos”, es evidente su interminable preocupación, e irónicamente somos los lectores los más beneficiados, los que gozamos las lecturas de su poesía, las relecturas del poema y las lecturas corregidas. En este sentido, la lectura, o mejor dicho, la relectura de sus poemas exigen a su vez una gran capacidad auditiva que nos ayude a comprender un poco mejor el motivo del cambio rítmico y la estructura del poema. Dice Monsiváis: “Ver un texto de José Emilio revisado por él es asistir a un campo de batalla donde el ganador incesante es el oído literario”.⁹ Es evidente que mucho del trabajo de un escritor se hace escuchando la música verbal de nuestra lengua, como lo dice Sergio Pitol, que refiriéndose a Pacheco agrega: “José Emilio ha demostrado siempre una notable capacidad para adecuarla a su arquitectura conceptual”.¹⁰

Otro tema que le sigue preocupando a Pacheco y que va estrechamente ligado a la fugacidad del tiempo, es lo caótico, entendido como el desastre y la ruina de la vida diaria, del mundo que nos rodea. La conciencia de ello toma forma en casi todos

⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Sergio Pitol, “José Emilio Pacheco, renacentista”, en *Letras Libres*, núm. 37, enero, 2002, p. 36.

los textos, casi en todos los géneros en los que ha incursionado Pacheco su dosis de severa incredulidad a la vida diaria. Veamos el poema que da nombre al libro:

Los elementos de la noche

Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído
se derrumban los días, la fe, las previsiones.
En el último valle
la destrucción se sacia
en ciudades vencidas que la ceniza afrenta.

La lluvia extingue
el bosque iluminado por el relámpago.
La noche deja su veneno,
las palabras se rompen contra el aire.

Nada se destruye, nada otorga
el verdor a la selva calcinada.
Ni el agua en su destierro
sucederá a la fuente
ni los huesos del águila
volverán por sus alas.¹¹

Pero si la poesía de Pacheco posee una visión de la caótica realidad que nos rodea esto no quiere decir que sea un poeta pesimista, es un escritor que nos revela un mundo que ya no sabemos ver porque somos parte de la ruina y necesariamente de la nostalgia. Esta particularidad o constante en la poesía del autor de *Ciudad de la memoria* funciona a su vez como una unidad atemporal que se va enriqueciendo con el paso de un tiempo contradictorio y enigmático para nosotros; poesía que se sigue escribiendo para el autor en el transcurso de su vida, y que el poeta no dejará de afinar. Afinación o corrección, que en lo personal, no siempre es necesaria, pero sí vital para el poeta.

¹¹ José Emilio Pacheco, *Los elementos...*, *op. cit.*, p. 21.

El libro *Los elementos de la noche* constituye una parte esencial de la escritura de JEP; eje conductor de lo que en lo sucesivo será la poesía de Pacheco. Aquí aparecen los elementos esenciales para nuestra existencia, elementos que crean la vida, pero que también la destruyen. De la misma manera aparecen los elementos primarios de la poesía de Pacheco: conciencia y desastre.

Pero si en Pacheco existe una conciencia del desastre, también, como lo señala Conde Ortega, existe como contrapeso el ejercicio de la memoria, y agrega: “la voz del hombre se vuelve la de muchos hombres: la única posibilidad de trascendencia radica en la memoria”.¹² Sin lugar a dudas todo poema es una lucha contra la inmensidad del olvido, todo poema es un intento de trascendencia existencial de la historia humana, a la vez que ejercicio individual y doloroso. Quién mejor para saberlo que un poeta como Pacheco, cuando señala en el prefacio a la *Antología del modernismo*: “la poesía se repliega a una de sus más antiguas funciones: expresar el dolor del mundo en el dolor de la conciencia individual”.¹³ Y antes lo escribe en el poema *Estancias*:

No es el futuro ni su irreal presencia
lo que nos tiene aparte, divididos:
es el lento desastre, la existencia,
la plenitud de todos los olvidos.
Sólo en el sueño, en su remota esencia,
caminamos desiertos pero unidos.
No volverás hacia el llameante centro,
a la impedida arena del encuentro.

¹² José Francisco Conde Ortega, *Diálogo en voz baja. Ensayos de literatura mexicana*, México, IPN, 2000, p. 109.

¹³ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM/Era, 1999, p. XLV.

Como ya se mencionó, no hay pesimismo en el poeta, hay una vitalidad que se teme ante la mortalidad. Nos encontramos ante un hombre de letras que expresa en el lenguaje poético el mundo que mira y siente, un mundo que también respira. El poeta observa y se duele: quiere exorcizar el caos, el olvido, la cotidianidad. Nos revela un mundo caótico precisamente para luchar contra la sombra que nos asecha. El poeta tiene la necesidad de nombrar lo que los demás no queremos o no sabemos ver. Pacheco quiere revelar en los hechos al otro demonio del hombre: el olvido. Monsiváis lo resume mejor:

Pacheco no es un catastrofista, acusación fácil muy difícil de sustentar. Es, sí, en el sentido antiguo del término, un moralista, o mejor dicho, un escritor que incorpora las reflexiones pesimistas al texto literario.¹⁴

Toda la noche vi crecer el fuego
José Emilio Pacheco

En su segundo libro *El reposo del fuego* (1966), Pacheco continúa en la misma tónica y perspectiva de los *Elementos...*, además se puede decir que confirma su sentir del mundo. Tres secciones (¿o cantos?) de cuarenta y cinco poemas componen el libro de variada extensión: de uno a cincuenta versos, de distinta medida. Cada poema puede leerse de manera aislada, o en el orden propuesto como un conjurito que compone un ciclo.

Heráclito será referencia obligada para entender un poco el concepto del libro: “Ese reposo del fuego que toma forma en su pleno poder de transformarse”.

¹⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 10-11.

Heráclito afirmaba que el mundo del cambio y conflicto no es simple caos, sino que está gobernado por un principio imperativo de orden, armonía y medida, que él denomina *logos*. No hay ningún descanso eterno ni estabilidad inalterable en el mundo de Heráclito, así como tampoco hay ningún escape al ciclo de los cambios. Veamos qué nos dice el poema *Don de Heráclito*:

Porque el agua recorre los cristales
musgosamente:
ignora que se altera
lejos del sueño todo lo existente

El reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire que es fuego.
Fuego es el mundo que se extingue y prende
para durar (fue siempre) eternamente.

Todo lo ayer dispuesto hoy se reúne.
Todo lo unido se ha apartado ahora.
Soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana,
junto al río irrepitible en donde entraba
(y no lo hará jamás, nunca dos veces).

Y fue el olor del mar. Una paloma,
como un arco de sal, ardió en el aire.

No estabas, no estarás.
Pero el oleaje
de una espuma remota se apagaba
sobre mis actos y entre mis palabras
(únicas mías porque son ajenas):

El mar que es agua pura ante los peces
jamás ha de saciar la sed humana.¹⁵

¹⁵ José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego*, México, Era, 1990, p. 30. Cabe mencionar que lamentablemente no me fue posible, primeramente, conseguir,

Don de Heráclito de alguna forma sintetiza la visión del libro que confronta lo cambiante con lo estable (si es que podemos hablar de estabilidad en nuestro tiempo), la destrucción con lo que resulta o resultará de ella. A su vez *El reposo del fuego* es un título enigmático desde el inicio. Porque no hay nada que altere el desastre, salvo su propio enigma.

Para que el fuego sea tal tiene que consumir materia, por decirlo de otra manera vive destruyendo. Solamente la nada detiene al fuego; donde hay hombre y obra existirá el fuego. Tal vez el símbolo por antonomasia de la destrucción desde los tiempos bíblicos sea el fuego. Y José Emilio Pacheco lo enfrenta a su contrario, que es estabilidad, el reposo:

“El reposo del fuego es tomar forma con su pleno poder de transformarse. Pero no sólo confronta, quiere “infundir en el caos y en el cambio alguna forma y algún orden [...] El momento del reposo está relacionado también con la idea del mundo fluido”.¹⁶

De nuevo la voz de Heráclito: “Todo lo ayer dispuesto hoy se reúne. Todo lo unido se ha apartado ahora”. Y desde la hoguera Tomas Hoeksema señala:

“El reposo es una visión transitoria y momentánea del solaz y la totalidad que ubica el centro y a la identidad del hombre en un mundo que arde”.¹⁷

Si en *Los elementos de la noche*, Pacheco hace mención de los cuatro elementos de la naturaleza, en *El reposo del fuego*, invoca de manera particular al fuego, junto con su elemento contrario: el agua, que, continuando con Heráclito, podría afir-

luego comparar esta versión con la primera del año 1966. Seguramente JEP modificó o “mejoró” el poema para esta edición.

¹⁶ Thomas Hoeksema, “Señas desde la hoguera: La poesía de José Emilio Pacheco”, en Hugo Verani (selecc. y pról.), *La hoguera y el viento*, México, Era/UNAM, 1993, p. 86.

¹⁷ *Ibid.*

marse que es un elemento no sólo contrario al fuego, sino además símbolo del cambio y la calma. Ya lo decía Buson en un haiku:

La tarde en calma
hasta la nube
duerme en el agua.

En la última parte del poema el *Don de Heráclito*, aparecen dos invocaciones de vida, cambio y momento irrepetibles: río y mar. Las imágenes ardientes que evoca el fuego son desplazadas por una brisa que sugiere, tal vez, la llegada a un puerto o a una isla. No a la orilla de un río, donde el agua jamás será la misma. Del río pasamos al mar; la imagen del mar es más compleja: agua que es la madre de la vida. Inmensidad del mundo donde somos literalmente un grano más de arena. Pero esta enormidad y bastedad de agua tiene su condena para el hombre, no es posible beber de esa eternidad líquida. No fuimos hechos para el mar como los peces, ni para el aire como las aves, fuimos hechos para el cambio y las transformaciones: “el mar que es agua pura ante los peces jamás ha de saciar la sed humana”.

Así pues, el reposo del fuego puede ser el agua. Contrapartes que sirven para continuar con la tesis de Heráclito, que por cierto, Pacheco confirma en su tercer libro de poesía:

La mar
no es el morir
sino la eterna
circulación de las transformaciones.¹⁸

¹⁸ José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Era, 1989, p. 34.

Si ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos como dice Pacheco, su escritura desde sus primeros trabajos tampoco las entiende sin cambios y movimientos. Nos encontramos en un mundo donde “la historia no se detiene” para nadie, ni para la escritura. Ante un complejo mundo cambiante tenemos la oportunidad de la trascendencia, y como se ha mencionado líneas arriba, nuestra única posibilidad radica en la memoria.

José Emilio Pacheco no es complaciente consigo mismo, menos aún con su poesía. Su escritura es doble: describe un mundo y nos revela otro.

A propósito de su último premio, nuevamente se abrió un pequeño debate en torno a la utilidad no sólo de la poesía, sino de toda la literatura, incluso de todas las artes. Ellas, el arte, la literatura, la poesía nos pueden salvar de nosotros mismos y de nuestra torpeza histórica y nuestra inercia narcisista.

Retomemos la poesía como conciencia del hombre y voz del mundo. Nuestra redención atraviesa por el camino de eso que llamamos arte, con él también tenemos que descifrar el mundo y nuestra circunstancia. Pacheco lo dice magistralmente:

“La poesía comprenderá que su misión no es, porque tampoco son sus poderes, salvar al mundo, sino iluminarlo”.

BIBLIOGRAFÍA

PACHECO, José Emilio, *Los narradores ante el público (ciclo de conferencias)*, Joaquín Mortiz, México, 1966.

———, *Los elementos de la noche*, UNAM, México, 1963.

———, *Los elementos de la noche*, Era, México, 1988.

- , *No me preguntes como pasa el tiempo*. Era, México, 1989.
- , *El reposo del fuego*, Era, México, 1990.
- , *La sangre de Medusa*, Era, México, 1990.
- , *El Silencio de la luna*, Era/Casa de poesía Silva, México, 1996.
- VERANI, Hugo J., (Selecc. y Pról.) *La hoguera y el viento*, Era/UNAM, México, 1993
- CONDE ORTEGA, Francisco, *Diálogo en voz baja. Ensayos de literatura mexicana*, IPN, México, 2000.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, *Sin Cera*, UNAM, México, 2001.

HEMEROGRAFÍA

- MONSIVÁIS, Carlos, “JEP: Y, contra todo, somos lo que queríamos ser entonces”, *La Tempestad*, México, núm. 8, sep-oct., 1999, pp. 8-9.
- PITOL, Sergio, “José Emilio Pacheco, Renacentista”, *Letras Libres*, núm. 37, enero, 2002, p. 36.

MEMORIA Y CIUDAD: DOS OBRAS POÉTICAS

DE JOSÉ EMILIO PACHECO

TOMÁS BERNAL ALANÍS*

*"Hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre
que nos engendra y nos devora,
nos inventa y nos olvida"*
Octavio Paz

CIUDAD Y MODERNIDAD

Tal como lo aseveraba el urbanista y crítico de arte Lewis Mumford en su monumental obra de 1938, *La cultura de las ciudades*, en donde explicaba el desarrollo de éstas como un proceso evolutivo irreversible que caracterizaba a la Modernidad, como la última etapa en la conformación de la expresión urbana contenida en; las ciudades:

"La ciudad, tal como la encontramos en la historia, es el punto de concentración máxima del poderío y de la cultura de una comunidad... La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada... Aquí, en la ciudad, los beneficios de la civilización son múltiples y variados; aquí es donde la experiencia humana se transforma en siglos visibles, símbolos,

* Profesor-investigador de la UAM-Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

normas de conducta y sistemas de orden. Aquí es donde se concentran los destinos de la civilización...”¹

Ante estas palabras, la modernidad se ha expresado en el espacio conocido como: la ciudad. Espacio que ha sido concebido como la expresión máxima de relaciones sociales contenidas en un área delimitada, cerrada y con procesos de atracción y expulsión.

La ciudad es el resultado del largo y complejo proceso por buscar formas en la convivencia humana con su medio geográfico. Este camino nos lleva de las incipientes comunidades a las grandes metrópolis, emblemas de la modernidad y de los tiempos actuales.

Esta transformación, a veces silenciosa, va modificando las relaciones sociales con su medio ambiente en un intercambio interminable de situaciones que van generando nuevas formas en la percepción y utilización del espacio, como coordinada fundamental, de los seres humanos.

Esta variación en el tiempo la ha captado muy bien el sociólogo Henri Lefebvre, cuando establece los parámetros de dicha metamorfosis a lo largo de la historia:

“Proceso inevitable de disolución de las antiguas formas, cierto es, pero que reproduce el escarnio, la miseria mental y social y la pobreza de la vida cotidiana, puesto que nada ha reemplazado a los símbolos, las apropiaciones, los estilos, los monumentos, los tiempos y ritmos, los espacios calificados y diferentes de la sociedad tradicional”.²

¹ Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1957. p. 11 Obra imprescindible en el estudio de las ciudades y que se complementa con *La ciudad en la historia*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1979, del mismo autor.

² Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península, 1975. pp. 98-99.

Y así la relación campo-ciudad, conviven en constante oposición por mantener lo tradicional, por un lado; y por otro, traducir los cambios en eso que conocemos como: moderno. Esta dicotomía se expresa en una permanente dialéctica que nos ofrece lo que permanece y lo que desaparece.

Como todo cuerpo construido con una fuerte carga simbólica, la ciudad se convierte en el espacio ideal de esa modernidad fugaz, que construye y destruye, propone y pospone, afirma y niega, esa es la dinámica de las ciudades que se vinculan a nuevas formas de la construcción de los paisajes.

Bajo la mirada romántica de los poetas, decimonónicos se inicia un proceso estético de considerar los cambios industriales y productivos como el resultado de las sociedades modernas en pos del dominio de la naturaleza. Como todo acto de creación llevado a cabo por el hombre sobre ella, la naturaleza se transforma en cultura, en obras de arte, en la construcción de un horizonte cultural con especificidades para cada época o nación.

En este tenor de invención estética —tanto por artistas, filósofos, arquitectos y poetas— aparece el paisaje como un producto del trabajo del hombre, donde el espacio geográfico se modifica y se convierte en una ciudad. Así lo manifiesta Mathieu Kessler en su ensayo *El paisaje y su sombra*:

“La travesía del paisaje significa una duración concreta, un presente estirado por la voluntad y por la memoria al tamaño de un espacio”.³

Esta travesía, bajo la mirada de los poetas: William Wordsworth, Charles Baudelaire, entre otros, descubre los peligros que conlleva en sí el proceso de industrialización de las sociedades modernas.

³ Kessler, Mathieu. *El paisaje y su sombra*. Barcelona, Idea Books, 2000. p. 24.

Con ello, la destrucción del mundo rural es inminente y el paso al paisaje urbano denota esta angustia por ver desaparecer un mundo devorado por un capitalismo que finca sus esperanzas en la ganancia, como única forma de sostén de la felicidad humana.

Como problema filosófico, también la modernidad establece los parámetros para fundar los sitios llamados en sí ciudades, donde reina la racionalidad económica y la especulación sobre el territorio, como los criterios para construir un nuevo imaginario social del hombre y sus obras.

Las novelas decimonónicas de Charles Dickens, George Elliot, Thomas Hardy, denuncian esta voracidad que produce la industrialización para destrozarse el mundo rural en aras de un mundo mecanizado, donde la técnica domina el sentido que tiene el hombre sobre la naturaleza.

De ahí que el romanticismo fuera un grito de terror y alerta sobre el futuro del hombre y su medio ambiente. Con este perfil, la ciudad se convierte en el lugar ideal para desarrollar el mundo de un materialismo desbocado, donde lo que importa es el beneficio económico que se obtenga de ella y no los valores espirituales y creativos del hombre con su mundo y sus semejantes.

El paisaje, el entorno natural, se convierte bajo la lógica del capital en un espacio que puede ser modificado incesantemente según las reglas del mercado y la ganancia. El lugar natural es sometido a una metamorfosis permanente de cambio y valoración:

“Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos”.⁴

⁴ Montaner, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999. p. 45. La moderni-

En este cruce de tiempo y espacios la Modernidad encuentra su máxima expresión en la ciudad, tomando a ésta, como la culminación de un largo camino que hacen del hombre el centro de la urbe.

LITERATURA Y CIUDAD

Si bien desde el siglo XIX en México, la ciudad tiene sus primeros atisbos como personaje central de una nueva configuración geográfica, es hasta el siglo XX, cuando la ciudad aparece en las letras nacionales con toda su presencia y potencialidad.

Ya la encontramos claramente descrita en *Santa* de Federico Gamboa o en las novelas posrevolucionarias como *La ciudad roja* de José Mancisidor o *Nueva Burguesía* de Mariano Azuela. La gesta revolucionaria al poner su énfasis en el ambiente rural, paradójicamente traerá consigo la aparición del ambiente urbano que alcanza en la literatura mexicana su clímax con *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

La afirmación de la ciudad se establece del paso entre lo rural y lo urbano, el campo y la ciudad son una transformación permanente por definir contornos que caractericen de alguna manera a los dos campos geográficos.

Es la ciudad, expresión de los intereses posrevolucionarios por construir una nación integrada y un Estado que regule las relaciones sociales de sus pobladores. Este proceso de desarro-

dad es una forma de explicar el desarrollo humano en múltiples facetas de su condición como ser individual y colectivo en un entramado de relaciones sociales que hacen de él, el sujeto creador de su historia y sus obras.

llo y modernización va acelerar el modelo de crecimiento y concentración de lo que conocemos como ciudad.⁵

Los hombres de letras han dejado innumerables testimonios de todo tipo sobre la transformación de la ciudad de México a lo largo de la historia. El ensayo, la novela, la poesía, el cuento y el teatro han manifestado su interés permanente por captar ese crisol infinito que es la ciudad. Los nombres de Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Luis Spota, Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli, José Revueltas, Efraín Huerta, entre otros, nos hacen recordar continuamente que la ciudad es una figura más en la vida de los mexicanos.

La ciudad así se ha convertido en un imaginario social donde aparece una sinfonía de voces que claman las ilimitadas formas de vida que se construyen en el ámbito ciudadano. La ciudad se convierte en el espacio privilegiado para representar la tragico-media mexicana.

Cada rincón, ángulo, callejón, edificio, representan ese *aleph* borgiano que nos une, y a la vez nos distingue los unos de los otros. La ciudad se caracteriza por una singularidad emblemática: ahí se construyen los escenarios de la vida nacional, son los pasillos del poder, los corredores del crecimiento económico, el lugar de la representación social por excelencia.

Esa representación es muy clara para el escritor Vicente Quiarte cuando afirma el papel del creador en relación a su entorno urbano:

“Desde entonces, los escritores no han dejado de ser los cartógrafos emotivos de la sensibilidad colectiva. Son ellos quienes, con sus textos,

⁵ Para tener un contexto histórico más amplio al respecto véase Diane E. Davis. *El Leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999 y Peter M. Ward. *México: una megaciudad*. México, Conaculta/Alianza Editorial, 1991.

reconstruyen una ciudad donde la imaginación llega a ser más poderosa que la realidad”.⁶

La escritura le da sentido a la ciudad. Letra y espacio se combinan para crear las más disímolas imágenes sobre la ciudad y sus habitantes. El oficio artesanal del que nos habla el poeta W. H. Auden, hacen de la ciudad un tejido de palabras, de frases, de imágenes verbales, que establecen los ideales colectivos de un agrupamiento humano que comparte un espacio con todos sus problemas. Y Auden nos da una definición —que comúnmente se cumple— en la correspondencia que se establece entre: la idea del autor y su obra. Auden lo sintetiza así:

“Una metrópolis puede ser un ámbito maravilloso para el artista maduro”.⁷

En el caso de José Emilio Pacheco y sus dos obras: *Miro la tierra* (1986) y *Ciudad de la memoria* (1989), la sentencia audiana se cumple a la perfección. Pasemos a ellas.

MEMORIA Y CIUDAD

Toda ciudad tiene una memoria que se va construyendo de infinitas maneras. Ellas responden a un lenguaje popular, a una anécdota, un recuerdo, una invención, un legado, en fin, se ha realizado el llamado acto del palimpsesto.

El acto creador del artista —ha dejado como herencia— un lenguaje de su época, de lo que conoció o vivió en el espacio.

⁶ Quirarte, Vicente. *La ciudad como cuerpo*. México, ISSSTE, 1999. p. 15

⁷ Auden, W. H. “El poeta y la ciudad” en *La Mano del teñidor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999, p. 91.

Con su escritura ha creado esas *ciudades imaginarias* de las que nos habla Italo Calvino.

El pasado se edifica para representar un presente y proyectarlo a un futuro, este acto estético se transforma en una memoria que envuelve la época del poeta pero se traslada a un tiempo que todavía no ocurre.

En este contexto se pueden entender los dos alientos poéticos de José Emilio Pacheco: *Miro la tierra* y *Ciudades de la memoria*, como prolongaciones de ese sueño que le ha tocado compartir con sus contemporáneos como habitante de la ciudad de México: suelo del crecimiento y la modernización que hicieron de la capital mexicana una metrópoli del mundo contemporáneo.

Pacheco en estas dos obras nos deja un aliento de dolor por la pérdida de un mundo que sucumbe ante la naturaleza: el terremoto del 19 de septiembre de 1985. La reacción inmediata del pueblo es dejar constancia de esa hecatombe. Y así en el poema *Las ruinas de México*, establece este vacío del que es objeto el mexicano:

“Absurda es la materia que se desploma,
la penetrada de vacío, la hueca.
No: la materia no se destruye,
La forma que le damos se pulveriza,
Nuestras obras se hacen añicos”.⁸

Lo que parece estable y duradero, desaparece, se derrumba ante la fuerza destructiva de la tierra. El sismo es sólo el colofón de un interminable proceso de explotación irracional de

⁸ Pacheco, José Emilio. *Miro la tierra*. México, Era, 1986. p. 11. El autor realiza un trabajo magistral en su poesía, para convencernos de que el sismo solo es una respuesta de la tierra que ha sido agredida, destruida parcialmente por sus ciudadanos y gobernantes en su afán de encontrar la riqueza eterna en ella.

sus sueños y aguas. El proceso de modernización literalmente ha asfixiado la tierra que les da sustento y es su morada.

Con el derrumbe se ha perdido una parte de nosotros. Un edificio que se cae es parte de esa memoria que construimos y que ahora perderemos. La zozobra y el miedo es enorme, el poeta, reconoce ese dolor como una flama que se va extinguiendo entre nuestras manos inevitablemente.

“Nadie está a salvo
Aun al quedar ilesos hemos perdido
Nuestro ayer y nuestra memoria”.⁹

La ciudad que se ama y se odia, se construye y destruye, se inventa y se niega, se recorre y se reconoce, la que nos cobija y nos expulsa de su lecho, pero en definitiva, es como la madre tierra, le da cobijo a sus hijos.

La visión que tiene el poeta del desastre le hacen recordar y tener presente que esto es como una llamada de atención de lo que puede suceder más adelante. La historia de la ciudad quedó grabada en los escritos y obras de los artistas del pasado para que otras generaciones leyeran lo que nos dejaron para tratar de preservarla. Es ese sentido trágico de un destino aciago que nos acecha desde la noche de los tiempos, el poeta reconoce el canto de la tragedia como algo inherente a la condición humana:

“Esta ciudad no tiene historia,
sólo martirologio.
El país del dolor
La capital del sufrimiento,
El centro deshecho
Del inmenso desastre interminable”¹⁰

⁹ Pacheco, José Emilio. *Ibidem.* p. 16.

¹⁰ Pacheco, José Emilio. *Ibidem.* p. 29.

El arte de la memoria es encontrar esos atisbos, esas epifanías joyceanas, que le den sentido a la vida cotidiana en su fugacidad y permanencia del acto de ser, de existir, de sentir una condición humana compleja y variante, pero a la vez, constitutiva de un acto solidario y poético en la lucha por la existencia.

En su segunda obra, *Ciudad de la memoria*, Pacheco despliega un virtuosismo poético por encontrar los momentos que transforman y definen el acontecer humano como un punto central por entender la fragilidad del hombre sobre la ciudad:

“Aquí sucumbe de luz de mar el nativo
de tierra adentro, de ciudades altas,
secas o muertas.
México en el páramo
que fue bosque y laguna
Y hoy es terror y quién sabe”.¹¹

La visión apocalíptica no es ajena al autor, comulga con ella y sabe que la desolación de la condición humana es imperecedera, así como también la esperanza que anida en su pensamiento de que el hombre se salvará de su destino final.

Su visión pesimista no da pie a falsas piedades o actos de constricción, sino a aceptar el hecho de que el hombre puede perderse por él mismo:

“Llenamos de basura el mundo entero,
envenenamos todo el aire, hicimos
triunfar en el planeta la miseria”.¹²

Pero el hombre sabe que la decisión está en sus manos y que él es el único que puede mantener el sueño de la ciudad en el

¹¹ Pacheco, José Emilio. *Ciudad de la memoria*. México, Era, 1989. p. 19.

¹² Pacheco, José Emilio. *Ibidem*. p. 26.

horizonte del tiempo y la memoria. Y este acontecer cotidiano lo compartimos todos los que vivimos en esta gran ciudad: México. Esta actitud de respeto y lucha por conservar la memoria de nuestra ciudad la ha definido muy bien Vicente Quirarte en su monumental trabajo sobre la ciudad de México:

“Pensar en la ciudad, vivir en ella con plena conciencia, es también una forma de escribirla. Si la ciudad antigua necesitaba corazones humanos para subsistir, la nuestra precisa de quienes diariamente la fundamos y, con nuestra calidad finita, con nuestra limitada aventura en el tiempo, mantenemos la grandeza de su nombre, su eternidad en la memoria”.¹³

RECUERDO FINAL

Como epílogo me parece adecuado traer a la memoria aquella frase célebre de Ernest Hemingway que decía: El hombre puede ser derrotado pero jamás vencido.

Después de la tragedia de 1985 no le queda al habitante de esta ciudad más que seguir luchando y compartiendo el tiempo azaroso que le tocó vivir. Para lo cual, José Emilio Pacheco nos recomienda lo siguiente:

“No quiero darle tregua a mi dolor
ni olvidar a los que murieron
ni a los que están a la intemperie.

Todos sufrimos la derrota,
Somos víctimas del desastre.
Pero en vez de llorar actuemos:

Con piedras de las ruinas hay que forjar
Otra ciudad, otro país, otra vida”.¹⁴

¹³ Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*. México, Cal y Arena, 2001. p. 606

¹⁴ Pacheco, José Emilio. *Miro la tierra*. México, Era, 1986. p. 41

Pareciéramos encontrarlos en aquel consejo que resume magistralmente la novela de Elio Vittorini, *Las ciudades del mundo*, y que dice así:

“Posiblemente sea ésta, la ciudad más bella del mundo. Y es sabido que cuando las ciudades son bellas la gente es feliz”¹⁵

O regresaremos a Malcolm Lowry, que con una sentencia nos puso en alerta del peligro que corriamos sino guardáramos memoria de nosotros mismos y nuestras ciudades:

¿Te gusta este jardín que es tuyo?
Evite que tus hijos lo destruyan.

Y así la memoria perdurará en el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGEL, Miguel Arnulfo (Comp.) *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad del siglo XX*. México, UAM, 2000.
- AUDEN, W. H. “El poeta y la ciudad” en *La mano del teñidor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999. pp. 85-106
- BARICCO, Alessandro. *City*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires, FCE, 2002.
- CORBUSIER, Le. *Los tres establecimientos humanos*. Barcelona, Poseidón, 1981.
- DAVIS, Diane E. *El Leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*. México, FCE, 1999.

¹⁵ Vittorini, Elio. *Las ciudades del mundo*. Barcelona, Barral Editores, 1971. p. 14

- KESSLER, Mathieu. *El paisaje y su sombra*. Barcelona, Idea Books, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona, Ediciones Península, 1975.
- LEZAMA, José Luis. *Teoría social, espacios y ciudad*. México, El Colegio de México, 2002.
- MONTANER, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia*. 2 vols. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1979.
- MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.
- PACHECO, José Emilio. *Ciudad de la memoria*. México, Era, 1989.
- . *Miro la tierra*. México, Era, 1986.
- QUIRARTE, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México, Cal y Arena, 2001.
- . *La ciudad como cuerpo*. México, ISSSTE, 1999.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- VITTORINI, Elio. *Las ciudades del mundo*. Barcelona, Barral Editores, 1971.
- WARD, Peter M. *México: una megaciudad*. México, Conaculta/ Alianza Editorial, 1991.

ACERCA DEL POETA Y SU MUNDO

Y EN TORNO A LA POESÍA MEXICANA

YVONNE CANSIGNO G.*

*¿Me responde tu voz cuando pregunto
o es el eco furtivo de la mía?*

García Terrés

EL POETA Y SU MUNDO

A menudo el poeta se reduce a reconocerse en las palabras que su ser, sus emociones y sus vivencias le han dictado. Sus momentos de creación son silenciosos, mágicos y trascendentes. Plasma al hombre colectivo por encima de lo personal, habla para él, para el espíritu y para el corazón del resto de la humanidad.

El poema desprende la esencia del poeta y descubre en significado la intensidad de su propia función afectiva y de su sensibilidad. T. S. Eliot señala: “la poesía no es dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad y las emociones saben lo que es liberarse de esas cosas”¹

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ T.S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, *Los poetas metafísicos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1944.

Al escribir, el poeta deja libre algo de sí mismo de acuerdo con temas y situaciones, expresa un universo que se basta a sí mismo. “La emoción poética, decía Alfonso Reyes, no es ya la poesía: la emoción precede a la poesía como estímulo, la sigue como resultado.” Con el aforismo de Novalis, “la poesía es lo real absoluto”, la experiencia transcrita en el poema sugiere que mientras más poética es una situación, es más poética. La verdad es que en cada poeta subyace una misión artística iluminadora del ser. Dicho con simplificación, el poeta escribe temas relacionados con la vida y la muerte. Circunscribe con vitalidad ciertos aspectos de la existencia en el tiempo que le ha tocado vivir.

El sentido de la poesía no es un mito, es más que una realidad histórica, inspira concepciones nuevas acerca de lo poético. Y como lo expresa Ezra Pound: “la función del artista ha encontrado expresión en el lenguaje. Esto es, en cualquier lenguaje, ya sea verbal, plástico o musical”.

En el caso particular de la poesía mexicana, refleja las voces de un pueblo mestizo que a través de sus siglos de historia ha encontrado, como afirma Xirau, “participación, comunión del poeta con el mundo, comunión del hombre con el poeta, comunión de los hombres entre sí”.

Son numerosas las generaciones de poetas que desde la Colonia, el siglo pasado, la época prerrevolucionaria, revolucionaria y en la actualidad se han distinguido, implicando en su propia imagen el espíritu de la nación. Sin embargo, en el crepúsculo de su prestigio literario, la poesía se experimenta en tanto que lector y es el deleite mismo de la palabra, del sonido y de la imagen quien delata a los poetas.

REVISIÓN DE DIVERSAS "ANTOLOGÍAS" DE POESÍA MEXICANA

Si bien es cierto que las antologías aspiran a presentar los mejores poemas de un autor en un periodo o época determinados, frecuentemente la visión de los críticos es muy distinta entre ellos.

Desde 1940 ha proliferado un innumerable número de poetas como afirma Gabriel Zaid en *Asamblea de poetas jóvenes de México*: "existen más poetas que lectores de poesía". No obstante este fenómeno, se han elaborado importantes trabajos de crítica literaria y diversas antologías que han permitido conocer a los poetas: la de Castro Leal, Toussaint y Vázquez del Mercado, *Las cien mejores poesías líricas mexicanas* publicada en 1914 por Porrúa, compilada en 1935 y en 1945 por Castro Leal, y cuyo horizonte fue limitado y monótono.

Los *Poetas nuevos de México* de Genaro Estrada, con útiles notas bibliográficas y críticas que Porrúa volvió a publicar en 1916. *La Antología de poetas modernos de México*, editada por Cultura en 1920, cuyos autores son desconocidos.

En la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta, publicada en 1928, el autor establece criterios de selección muy acertados al reagrupar poetas que permitieron apreciar más la poesía mexicana. Esta notable antología buscaba, ante todo, destacar la poesía de nuestra cultura y expresar los puntos de vista de los "Contemporáneos", donde la sensibilidad y la conciencia poética aspiraban a alcanzar lo que Alfonso Reyes evocara como la "temperatura de la creación".

En 1941, se conforma *Laurel*, antología de la poesía moderna en lengua española, que constituye uno de los pocos trabajos que recoge tanto la producción hispanoamericana como la

española. Tuvo sus antecedentes en la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Cuesta (México, 1928) y en la de Gerardo Diego, *Poesía española, 1915-1931* (Madrid, 1932).

Con la *Antología de la poesía mexicana del siglo XX* en 1966, Carlos Monsiváis ejemplificó el periodo de 1915 a 1940, figurando la obra de los Contemporáneos a la generación de los cincuenta, iniciando con Francisco González León (1862-1945) y terminando con Homero Aridjis (1940). Este volumen registró los cambios sufridos en la poesía mexicana, considerando a poetas que no se habían incluido en otras antologías.

En 1966, *Poesía en movimiento* reunió casi la totalidad de corrientes que constituían la poesía, rescatando las distintas generaciones con poemas en prosa y verso, iniciando con Aridjis y respondiendo a consideraciones cronológicas o de afinidad entre los poetas, desde los Contemporáneos hasta las generaciones de vanguardia. El criterio básico del libro fue decidido en común acuerdo de sus cuatro autores: Octavio Paz (prólogo), Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (selecciones y notas).

Con similares puntos de vista, *Vuelo de palabra* (1986), agrupó a poetas mexicanos desde Netzahualcóyotl; fue incorporando todo un panorama poético representativo del país, seleccionado también diversos poetas jóvenes que pertenecen a la “nueva generación”.

Con *Asamblea de poetas jóvenes de México* en 1980, Gabriel Zaid recogió el espíritu innovador de poetas nacidos fundamentalmente en 1950 y rescató ese bagaje de sólida expresión artística. Un censo de 164 escritores jóvenes, cuya selección fue impresionante. Es menester decir que es difícil apreciar toda esta explosión poética que en muchos de los casos, incluía figuras que aún no se consagraban y a las cuales no podía situárseles con detenimiento en un panorama tan vasto.

Palabra nueva (1981) de Sandro Cohen dio pauta a reunir 54 poetas mexicanos, todos nacidos a partir de 1940 y durante dos décadas, cuyas voces ocupaban ya un espacio en la literatura mexicana.

Si se considera este periodo, son diversas las antologías que se han publicado, estableciendo panoramas poéticos representativos. Algunas de ellas han contribuido a enriquecer la lectura crítica como punto de partida, para posteriormente, apreciar a los poetas por sus valores literarios. Otras sólo han permitido ejemplificar las diferentes generaciones presentadas.

En lo que se refiere a poetas nacidos a partir de 1950, ha habido intentos alentadores e interesantes que han agrupado a la generación de “poetas jóvenes”.

Ávidas mareas (1988) es una recopilación de Alejandro Sandoval que viene a complementar el libro *En sus propias palabras* que comprende autores nacidos entre 1950-1955 y da a conocer a nuevas figuras en el ámbito de la poesía.

Dentro de la misma perspectiva, Evodio Escalante conformó una selección en *Poetas de una generación 1950-1959* (1988) que permitió juzgar la trayectoria de la “poesía joven” en su momento.

En 1988 apareció también en Estados Unidos, *An eye through the wall (Mexican poetry 1970-1988)*, una antología de poetas jóvenes que de alguna manera intentó ejemplificar ese periodo y quiso ser una valiosa aportación.

En este nuevo milenio, diversos son los teóricos y críticos literarios que se han preocupado por continuar antologando a las nuevas generaciones.

En el mundo de hoy existe una “superproducción” de “poetas aficionados” y “poetas profesionales” que manifiestan un interés por la poesía; sin embargo, el verdadero poeta excepcionalmente escribe sus mejores poemas a los 20 años. Es median-

te su trayectoria y producción poéticas que logra su madurez y el valor a su calidad como artista.

El poeta no busca convencer ni pretende designar las cosas. Es por medio de su poesía que interioriza, recrea y forja un infinito delante de las nubes que modelan su cabeza.

LA VOZ DE LA POESÍA

Hace diez años, coeditado en 1993 por la UAM-Azcapotzalco y la Universidad de Tlaxcala, me propuse con *La voz de la poesía en México*,² un encuentro sublime entre el poema, los poetas y el gozo irresistible de la poesía. Asimismo, emprendí una labor compiladora, reagrupando algunos poetas nacidos entre 1940 y 1960. Tuve el privilegio de conocer y tener contacto con 15 de los 18 poetas que incluyo en dicho libro. Descubrí que en cualquier grado que se cultive la poesía, necesariamente es un don, un placer y una rama útil del saber, lamentablemente desdeñada y desterrada por muchos seres por diversas razones y siempre excluye o niega el trabajo de algunos poetas que también merecen reconocimiento. Sin embargo, la selección entrafña también un juicio crítico subjetivo y obedece a ciertos criterios de parte del compilador.

El propósito de esta compilación, ejemplifica la labor de algunos escritores nacidos entre 1940 y 1960, cuya expresión artística los incorpora como figuras consistentes por la consagración misma de su lenguaje poético.

Al revisar este periodo cronológico y sumergirme en una lectura cuidadosa, saltaba a la vista una “superproducción” literaria.

² Yvonne Cansigno. *La Voz de la poesía en México*, UAM-A/ Universidad de Tlaxcala, 1993, 399 pp.

Observé que entre 1940 y 1950 se encontraban ya algunos poetas consolidados cuya obra publicada o inédita los situaba literariamente en México en cuanto a sus aportaciones y tendencias estéticas. En cuanto a la etapa que comprende 1950 y 1960, existía un vasto número de autores, pero son pocos los que han logrado trascender por sus publicaciones frecuentes. Aunado a este fenómeno se encuentra la crisis económica que impide, de algún modo, el estímulo, la publicación y difusión de la poesía para muchos de ellos.

Cada uno de los 18 poetas que aparecieron en ésta selección desarrollaron un estilo propio para evocar la naturaleza, lo cotidiano de las pequeñas y grandes urbes, las tendencias filosóficas, los acontecimientos históricos, el erotismo, la muerte, las pasiones de la vida, la comunión con lo divino o la elaboración del conocimiento.

Del mismo modo que se vieron influenciados por las diversas corrientes poéticas, como el simbolismo, el expresionismo, el surrealismo o el futurismo, los autores encuentran su originalidad y ponen de manifiesto la libertad para recrear el mundo que les rodea, revelando y codificando con su toque personal un lenguaje poético que les es propio.

Muchos poetas o artistas han renunciado al reconocimiento público de sus obras, pero el fin de la labor artística es, “una especie de trance o arrobamiento durante el cual el artista se halla en comunión con fuerzas que yacen bajo el plano habitual de la emoción y del pensamiento”.³

En el caso de *La voz de la poesía en México*, mi labor se orientaba a descubrir y comprender el imponderable placer estético que provoca el mensaje lírico del poeta al percibir los niveles profundos de sus incitantes revelaciones.

³ Herbert Read, *Arte, poesía, anarquismo*, Editorial Reconstruir, Buenos Aires, 1955.

Si estructurara nuevamente esta selección, tendría en mente un número mayor de poetas a incluir en mi escrito.

Las voces que aparecen en esta publicación retratan un panorama fascinante de audaces tentativas que han renovado el idioma poético de nuestro país, como esa tendencia a la prosa poética o al empleo de la prosa misma, característica común en la mayoría de los poetas contemporáneos mexicanos.

La disposición de los poetas obedece en primera instancia a un criterio de orden cronológico.

La selección inicia con una poeta consagrada, Elsa Cross, cuya figura se sitúa en una perspectiva de la mitología hindú. Vivifica esa añoranza romántica hacia la tradición con un lenguaje que traduce una pureza femenina evocadora de voces milenarias.

La presencia de Francisco Hernández se distingue por ese singular estilo que hace alarde de humorismo, así como de un manejo de imágenes donde la ciudad y los objetos de la vida cotidiana retoman vida, buscando su esencia misma.

Se destacan Carlos Montemayor y Miguel Ángel Flores como poetas formales, cuyas temáticas se manifiestan en un juego de imágenes misteriosas que reflejan diferentes emociones, inquietudes y estados de conciencia.

El primero manifiesta cierta melancolía en su estilo y esa añoranza perdida que se ve envuelta frecuentemente con paisajes urbanos descritos con desenvoltura.

El segundo pretende conjugar esa nostalgia intrínseca por un pasado olvidado. Expresa una dualidad que combina vida y muerte, lo íntimo y lo externo de las cosas, el eco sombrío de la soledad y el erotismo oculto al descubierto.

En contraposición al juego del lenguaje que irrumpe con la ironía de Francisco Hernández, se destaca la poesía reflexiva, filosófica y profunda de David Huerta, el cual interioriza imá-

genes como un manantial irrefrenable de voces entre versos breves o versos interminables y solemnes que dejan brotar sus ideas enriquecidas con un lenguaje barroco.

Dentro de la generación de poetas más jóvenes, es decir, a partir de 1950, destacan aquellos que resaltan las imágenes urbanas, poetas urbanos por excelencia como Héctor Carreto y Carlos Oliva. Con las mismas inquietudes surge Ricardo Castillo que evoca sobre todo la cotidianidad.

Héctor Carreto se desliza en los detalles de las ciudades, describiendo paisajes con un estilo barroco e implicando al lector a situarse en rincones, calles, y ciudades. El caso de “¿Volver a Itaca? es una peculiar fijación de regresar a la tierra prometida.

Carlos Oliva explora con vértigo la odisea de vivir en las ciudades, traspone con nostalgia esa orla de dolor y miseria que las circunda y expresa ese íntimo sentimiento de enaltecer las calles, los objetos y los rostros. La figura humana es para él un acontecimiento primordial que resalta en sus versos que frecuentemente se vuelven prosa.

A su vez, Ricardo Castillo evoca en lo cotidiano las tradiciones, los nexos existentes entre patria, familia y progreso.

Es el caso de “*Pobrecito señor X...*”, su obra más valiosa que intenta parecerse a una autobiografía sintética y hace eco al resurgimiento de una nueva generación que denota anticultura y vulgaridad. Al igual que Carlos Oliva, su forma de escribir tiende a la narrativa.

Siendo partícipe de esta perspectiva urbana, Silvia Tomasa Rivera participa con algunos de sus textos en el reencuentro de la brusca cotidianidad de las calles y ciudades, pero también su vivacidad y empuje hacen alarde de la pasión en la relación amorosa.

En otra perspectiva diferente, Coral Bracho y Verónica Volkow buscan reproducir tiempos, lugares y experiencias vitales

donde la presencia de voces mágicas reproducen un canto trascendente.

Coral Bracho caracteriza sus poemas con ritmos y formas expresivos que celebran el universo acuático, el mundo de las sensaciones y el erotismo denso de los amantes. Su estilo es un tanto novedoso para su época y la exuberancia de su lenguaje incesante.

Verónica Volkow afirma en su universo poético las relaciones con el mundo por medio de un erotismo elocuente, integrando de manera simbólica los sentidos del ser. Es un verso equilibrado donde desliza la fascinación de paisajes íntimos o exteriores que le permiten caminar, descubrir y conocer todo aquello que la circunda.

En una búsqueda interior y personal, Miriam Moscona evoca retratos familiares, presencias míticas y reales que trastocan la condición de la mujer y sus embates cotidianos.

Blanca Luz Pulido Varela también forma parte del grupo de poetas que tiene el propósito de afianzar su presencia poética con un lenguaje cándido y veraz que tiende a la persuasión, un canto que conjuga la realidad con un profundo estado interior y místico.

Por otra vía, Alberto Blanco promueve tentativas para renovar el lenguaje poético, recreando con la sintaxis propuesta en "Antes de nacer", una subversión a la linealidad del verso. En algunos de sus textos caracteriza espacios costumbristas, imágenes y paisajes con cierta evocación romántica interioriza y recupera épocas pasadas.

Influenciado por Alberto Blanco, Javier Sicilia sobresale por ser uno de los poetas místicos de su generación. Logra mantener viva la corriente religiosa y contribuye con sus textos a establecer un estilo ambicioso y arquitectónico que concibe ir más allá del significado de las vivencias reales.

En un espacio costumbrista, Efraín Bartolomé encarna paisajes, costumbres y esa riqueza provinciana detallada en todas sus formas. Su intimidad comulga con el sentir puro de la naturaleza y su imaginación resurge en imágenes cotidianas que se iluminan más allá de los sentidos.

Dos de los poetas más jóvenes que se integran con una obra prometedora en la inspiración lírica son Vicente Quirarte y Jorge Esquinca.

Vicente Quirarte matiza sabiamente las propias imágenes en lo cotidiano y envuelve su poesía con la musicalidad que paradójicamente integran en el mito y en la realidad. Si bien en algunos momentos pudiese considerarse como un escritor urbano, éste va más allá del significado de la realidad tocando la metafísica de los seres y las cosas. Actualmente, su trayectoria como poeta y ensayista es muy notable en México.

En cambio, Jorge Esquinca desnuda a los seres con una exquisitez mágica. Su estilo desarrolla la paráfrasis con cierto escepticismo; sin embargo, un toque de ironía estimula algunos de sus escritos que no por ello dejan de concebir un espacio simbolista. Invoca a la adulación o a lo sublime del dolor que lo corroe interiormente para tocar lo afrodisíaco de su estilo poético.

Con los 18 poetas que aparecen en *La voz de la poesía en México*, se incluye su material bibliográfico, breves notas y comentarios acerca de sus libros hasta el año de 1992.

MOMENTOS HISTÓRICOS, ECO MANIFIESTO EN LA VOZ DE LA POESÍA

Desde la aparición del grupo “Tierra Nueva” (1940-1942) formado por Ali Chumacero, Leopoldo Zea, Jorge González Durán y José Luis Martínez, no escapa el nacionalismo corruptor de la

época, resistiendo al cardenismo y al avilacamachismo, atmósfera difícil y asfixiante.

Con la publicación de la revista *El Hijo Pródigo*, se reúnen escritores de tres generaciones y dos revistas: *Contemporáneos* y *Taller*. Pero en 1946 desaparece la *Revista de Literatura* que por dos décadas defendió la libertad verdadera.

A partir de la década de los cincuenta se inicia una “poesía nueva” que se caracteriza por unificar estilos diferentes: Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Torres, Jorge Hernández Campos, Jaime Sabines y Miguel Guardia.

Durante la segunda mitad de esta etapa sobresalen varias figuras que irán influenciando la poesía de la época: Juan José Arreola, Juan Bañuelos, Hugo Padilla, José Antonio Montero y Gabriel Zaid.

Cabe señalar la formación del grupo “La espiga amotinada” que asume la vocación poética de cada uno de sus elementos: Juan Bañuelos, Jaime Shelley, Eraclio Zepeda, Óscar Oliva y Jaime Labastida.

Al final de la década de los sesenta, surge el primer “boom” cultural donde la poesía va ampliando su público. Se empiezan a entrever nuevas estéticas, y no obstante la influencia de poetas anglosajones, de la poesía francesa (Mallarmé, Lautréamont y los simbolistas), de Nicanor Parra, de Ernesto Cardinal, del interés por la poesía concreta y el movimiento brasileño, se da un retorno a la búsqueda de una poesía eminentemente mexicana.

La poesía experimenta, explora e intenta nuevos derroteros, rompe con formas tradicionales y logra entrever con acierto al poema con la prosa poética.

Con las figuras de José Joaquín Blanco, Eduardo Lizalde y Gabriel Zaid se reformulan antiguas técnicas y a la vez se originan nuevas formas como el epígrama, la ironía poética, la para-

doja, la reducción absurda, la sátira y las interrogaciones permanentes.

Los acontecimientos de 1968 provocan cambios drásticos en la actividad literaria. La situación editorial cobra auge en México a partir de la economía del “boom” petrolero.

Así, surgen las editoriales “marginales”, sobre todo entre 1976 y 1983, periodo en que los críticos circunscriben. Y no obstante que ya existían grupos como *Pájaro Cascabel*, *Cuadernos de Viento*, *El Corno Emplumado*, *El Mendrugo*, se forman grupos de poetas organizados cuyo interés será el de publicar “plaquettes”, revistas, panfletos, periódicos y volantes de calidad, con buen gusto y a bajo costo.

La aparición de la *Máquina Eléctrica*, primera editorial que pone las bases a este movimiento, se debe a un grupo de escritores amigos que desean dar a conocer su obra poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Miguel Flores Ramírez y Guillermo Fernández. Posteriormente Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte, Sandro Cohen y otros colaboradores encabezan otras editoriales que publican libros y revistas de importancia relevante: *El Pozo y el Péndulo*, *Cuadernos de Estraza*, *As de Corazones Rotos* y *Vasos Comunicantes*.

Las universidades suscitan y contribuyen a difundir la poesía actual: la Universidad Autónoma de México, la Universidad Veracruzana, la Universidad de Chiapas, la Universidad de Guadalajara y la Universidad Autónoma Metropolitana.

Asimismo, se destaca la proliferación de nuevos poetas salientes de los diversos talleres existentes. Se consideran también nuevas posibilidades para otorgar becas literarias (1973) y se establece un Programa de Talleres Literarios del INBA y un convenio con el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS).

De manera especial, se promueve el género de la poesía a partir de los diferentes premios: “Premio de poesía Aguasca-

lientes" (1968), "Premio de Poesía Joven" (1976), "Premio de Poesía Carlos Pellicer" y "Cárdenas Tabasco" (1978), los cuales siguen vigentes.

La influencia de las editoriales "marginales" también llega a los diversos campus universitarios, de tal forma que todas las universidades de la República mexicana responden positivamente, promoviendo nuevas publicaciones: *Material de Lectura* (UNAM), *Laberinto* (UAM), *Garabatos* (UNAM), *Nuestra Palabra*, *Praxis* (IPN), *Dos Filos*, *Azogue*, *Editorial y Revista* (Zacatecas), *Monitor Literario* (UAM-Xochimilco), *Versus*, *Sittios*, *Tierra Adentro*, *Cuadernos de Literatura*, *Zona Roja* (Michoacán), *El Zaguán y El Tinero* (Colegio de Michoacán), *El Colibrí*, *Poesía Volante*, *Sin Embargo*, *Cuarto Menguante* (Guadalajara), *Revista del Departamento de Bellas Artes* (Jalisco), *Martín Pescador*, *El Tucán de Virginia*, *Venus*, *La Iguana* (Colima), *La Rosa de los Vientos*, *La Talacha*, etcétera.

Es necesario hacer notar que un gran número de "poetas jóvenes" se ha formado en los diversos talleres literarios, con becas del INBAL y del INBA/FONAPAS; algunos han colaborado y otros participan todavía con los editores y autores independientes.

En el sentido apuntado, cuando se habla de "poetas jóvenes" se hace alusión a esas generaciones que a partir de 1940 han logrado dar una significativa expresión a sus manifestaciones poéticas, enfrentando formalmente esta época, consolidando nuevas tendencias, novedosos estilos, ensayando otros ritmos, borrando los límites de los géneros, proponiendo que el poema sea apenas la huella o la memoria de nuestro paso por este mundo, proclamando la aventura del "decir poético" con la capacidad crítica de enfrentarse a una tradición.

A partir de estas generaciones, la poesía, al igual que las demás artes, se enfrenta a una creciente demanda de "creatividad".

Por último, dando sentido a la designación de tendencias estéticas, el problema de ubicar a muchos de los poetas de este periodo es todavía un problema no resuelto. A veces pasa que no entendemos que el poeta, ser de proposiciones, lanza “un proyectil que no sé dónde irá a caer”. Y en gran medida, es el lector el compensador de los significados. De hecho, son tres los elementos que intervienen en el proceso poético: el mundo imaginado, el poeta y el receptor del poema. Pero en el mundo, como entre los poetas y como entre los lectores, se matizan pasos múltiples y combinaciones.

BIBLIOGRAFIA

- CANSIGNO, Yvonne, *La Voz de la poesía en México*, México, UAM-A/Universidad de Tlaxcala, 1993, 399 pp.
- COHEN, Sandro, *Palabra nueva*, México, Premia Editora, 1981, 350 pp.
- CORONADO, Juan, *Vuelo de palabras*, México, De. Oesa, 1986, 152 pp.
- CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1985, 255 pp.
- ESCALANTE, Evodio, *Poetas de una generación (1950-1959)*, México, Premia Editora, 1988, 171 pp.
- MONSIVÁIS, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966, 809 pp.
- PAZ, Octavio, “Generaciones y semblanzas, Literatura contemporánea”, *México en la obra de Octavio Paz*, México, FCE, 1987, 228 pp.
- SANDOVAL, Alejandro, *Ávidas mareas*, Querétaro, UAQ, 1988, 189 pp.

- SCHENEIDER, Chumacero, Pacheco, Aridjis, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1986, 476 pp.
- VILLAURRUTIA, Xavier y Paz, Octavio, *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española*, México, Trillas, 1988, 510 pp.
- ZAID, Gabriel, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, Siglo XXI, 1989, 290 pp.

LA POESÍA DE ROLANDO ROSAS GALICIA,

UNA BÚSQUEDA EN LOS ANCESTROS

OFELIA LÓPEZ*

El marco literario que representa la generación de autores nacidos en la década que marca de la segunda mitad del siglo XX y una peculiar conformación del entorno inmediato, se reflejan e individualizan en la poesía de Rolando Rosas Galicia (1954), autor de *Perversa flor* (1990), *Quebrantagüesos* (1991), *El pájaro y la paloma* (1992), *Herida cerrada en falso* (1992), *Caballo viejo* (1995), *Quimeras* (1996), *Morder el polvo* (1998) y *Tres pies al gato* (2001), entre otros textos.

En una diversidad de estilos y propuestas, más allá de grupos de poder cultural que al tiempo se tornan autoritarios, la coincidencia generacional vincula a los poetas nacidos en la década de los cincuenta. En su ensayo *Voces de la poesía (1950-1968)*¹ Arturo Trejo Villafuerte se ha dado a la tarea de definir el lugar que ocupa en la literatura mexicana este grupo de escritores; al explicar quiénes son y de dónde vienen, nos remite al contexto que les tocó vivir, antecedente todavía fresco en la memoria donde confluyen acontecimientos que, en mayor o menor medida,

* Egresada de la Especialización en Literatura Mexicana.

¹ Los trabajos de Arturo Trejo Villafuerte *Voces de la Poesía (1950-1968)* y *Amor y desamor en algunos poetas de la generación de los cincuenta*, son la base de este capítulo.

marcaron como un tatuaje vidas y conciencias: el advenimiento del rock y sus implicaciones culturales; la llegada del hombre a la Luna; la píldora y la liberación sexual; el desencanto de estar asistiendo a la muerte de una Revolución que prometió mucho y se convirtió en una vergüenza; la resaca de los acontecimientos de octubre del '68 y del jueves de Corpus en 71; o de la guerra de Vietnam entre otros, fueron sentidos y aquilataados de distintas maneras por esos entonces muchachos, quienes, en sus conversaciones cotidianas, solían discutir la línea de ruptura que estaba sucediendo en la poesía mexicana. Ellos supieron de la guerra fría, vieron el derrumbe de los bloques hegemónicos, la llegada de la Internet, y son testigos de la conformación de un nuevo orden mundial en el que una sola potencia se erige como amo y señor del planeta; estos autores que arriban a un nuevo milenio cargados de vivencias empezaron a escribir, muchos, en los años setenta, cuando tenían alrededor de 20 años; su irrupción en el panorama de la literatura mexicana significó una verdadera estampida difícil de explicar; mucho más, tal vez, de asimilar. Testimonio de este fenómeno fue la publicación del volumen *Asamblea de poetas jóvenes de México*, en 1980, en el que Gabriel Zaid reunió a cerca de 650 poetas y da cuenta de más de mil. A la fecha, la mayoría de ellos, los que no alcanzaron a vencer los retos para ejercer el ministerio poético, dejó de escribir. Dejada atrás la intensa experiencia de juventud, sometidos a la cáustica prueba del tiempo, de esta generación emerge un grupo cada vez más definido de autores que registran, conocen y recuperan distintas escuelas poéticas, de los clásicos a los románticos, de los modernistas a los contemporáneos, pasando por los estridentistas, hasta llegar a la figura de Octavio Paz, que es punto y aparte; se trata de autores con cinco o más libros publicados, con alguna carrera y título universitario, a veces con premios y reconocimientos; ya están

divorciados o se encuentran en proceso de hacerlo; algunos otros están más bien adaptándose al reencuentro [...] es decir, han vivido (o han muerto, caso de Roberto Vallarino, Mario Santiago Manuel Ulacio y el chileno Roberto Bolaño, fallecidos recientemente).

Rolando Rosas Galicia pertenece a este momento de la poesía mexicana; más allá de la formación de grupos de poder cultural, comparte con sus compañeros de camino signos históricos comunes que amparan una visión estética en la diversidad de estilos y propuestas. Sin embargo, dentro de esa diversidad, el entorno social inmediato individualiza la manifestación de su obra convirtiéndola en la recuperación de un ambiente que se extingue. Rosas Galicia nació en el poblado de San Gregorio Atlapulco, perteneciente a Xochimilco, Distrito Federal. En este lugar de chinampas en cotidiana lucha por la supervivencia ante el monstruo devorador de la gran ciudad, los pobladores no se desarrollaron en función de las fábricas, del horario y líneas del Metro ni de los grandes escaparates; el tiempo ha transcurrido signado por los cultivos de espinaca, maíz o flores. Por ello, la cultura y cosmovisión de una sociedad muy peculiar existió como entorno inmediato del poeta que da testimonio de lo multifacético de la ciudad y, quizás en un afán de aprehensión, se convierte en su cronista.

Iniciado en la poesía en los talleres literarios impartidos por el maestro Carlos Illescas en 1997, publicó su primer libro, *En alguna parte ojos de mundo*, en 1980. Desde este primer texto Rosas Galicia aborda un asunto que se irá convirtiendo en una obsesión a lo largo de su obra: la búsqueda de las raíces en el pueblo y en la stirpe. Los ancestros (muertos y vivos) siempre presentes, los progenitores, son retomados en obras posteriores como *Quebrantagüesos*, *Pájaro en mano* y *Naguales*. A través de los mitos y personajes de las leyendas, del rumor de la iglesia

y las cantinas, en los rezos, en el lirio y el fango del recuerdo, en una genealogía no elegida, reconstruye la memoria colectiva del pueblo, no siempre con afecto, pero sí con la necesidad de ella. La otra vertiente de su obra es el erotismo, desarrollado de manera peculiar en *Perversa flor*, *El pájaro y la paloma*, *Caballo viejo* o *Morder el polvo*; en el presente se analiza el primer tema, por considerar que la explicación de su estilo parte precisamente de ahí, de la búsqueda de sus raíces. El lector, por otra parte, encuentra en esta poesía los indicios, afinidades e influencias de otras literaturas, ya que deja rastro de ellas en toda una guía de epígrafes que recorren la poesía de Anacreonte a Pablo Neruda, Miguel Hernández y Cesar Vallejo, de Catulo y Propercio a Carlos Illescas, a Eduardo Lizalde, a Rubén Bonifaz. Ciertamente, se puede afirmar, el tono de poeta maldito, el detenimiento en lo sórdido, en el fango y lo escatológico que se advierte en sus escritos, sobre todo en los que el erotismo es el móvil que lo impulsa, pone en evidencia las lecturas de Baudelaire, pero también el gusto que comparte con la lírica de Anacreonte de Teos y con la elegía romana de Catulo y Propercio, poetas de la lascivia, de la lujuria, del amor como desesperanza. Al acercamiento y conocimiento de estos autores, un tanto olvidados, ha contribuido la guía afectiva de sus maestros cercanos: Ruben Bonifaz y Carlos Illescas.

Una obra crucial para comprender las obsesiones poéticas de Rolando Rosas Galicia es su libro *Quebrantagüesos*, el cual tiene que ver con la autobiografía y con la recreación de un entorno de ancestros, que significa también la recuperación de una herencia de cultura en el universo del pueblo, el testimonio de una tradición legada oral y sensorialmente; se trata pues, de experiencias muy personales, a las que cada lector aporta su interpretación pues el poeta no pretende *comunicar*, sino *reconstruir* a través la poesía. Ese indagar en las raíces, costumbre que se

ha perdido en el medio urbano, pero no en las comunidades rurales, surge como un conjuro a falta de libros, de literatura; en las personas mayores, hay una necesidad de contar, y lo que cuentan es su historia mistificada, aumentada o rectificada, es-carbando hacia atrás en la creación de sus propios mitos.

Quebrantagüesos vio la luz a raíz de que Marco Antonio Campos, escritor y gran alentador de poetas de su generación,² le pidió algunos poemas para su publicación. Rosas Galicia le llevó como propuesta otro trabajo, pero a él le gustó más *Quebrantahuesos* (así, todavía con “h”);³ posteriormente, en un afán de corrección, el texto se ha editado en diversas versiones, cuyo propósito es el acercamiento a las voces y el gusto por la oralidad, por el cómo habla la gente, su sintaxis verbal —más que una sintaxis escrita—, el registro de frases que aparentemente están mal construidas pues se expresan en una forma gramaticalmente incorrecta, pero cuya intención es retratar el habla de la gente. El Instituto Politécnico Nacional editó en 2001, *Tres pies al gato*; en él se recoge una rigurosa selección del libro *Naguales* y aparece “Tatuajes”; como encontrándole tres pies al gato, se con-signa una tercera y quizá última versión de *Quebrantagüesos*, la cual se tomó como base de este trabajo.

De entrada, son varias las preguntas que saltan al lector que se aventura a la lectura de poemario: ¿qué significado tiene para el autor el término “quebrantagüesos”? Rosas Galicia recuerda que en un viaje a Oaxaca, llamó su atención una especie de zopilote al que los campesinos llamaban quebrantagüesos. Esas

² Los comentarios e información que se cita sin referente bibliográfico en este capítulo, fueron tomados de la entrevista realizada a Rolando Rosas Galicia por la autora de este trabajo.

³ La palabra aparece escrita unas veces como quebrantagüesos y otras como quebrantahuesos; sin embargo, no se trata de un error, obedece a las diferentes acepciones que le dio el poeta.

aves de rapiña de la familia de los falconeiformes, se caracterizan porque al cazar a sus presas, comúnmente pequeños roedores, las aprietan fuertemente con sus garras hasta triturarlas quebrándoles los huesos, o las elevan y dejan caer con el mismo objetivo; a pesar de causar repugnancia, a diferencia del buitre y otros carroñeros, el quebrantahuesos es un ave limpia, con el cuello cubierto con bellas plumas blancas y doradas que emiten destellos al sol. Esta imagen y su significado lo llevaron a la identificación con la figura de su abuelo. A eso de los 6 años —cuenta el autor—, debido a la mala relación que había entre sus padres y en la cual, en ocasiones, él también sacaba algunos golpes, por periodos se iba a vivir con su abuelo materno; en una de esas, el hombre ya no lo dejó ir, se apropió del niño, “...a veces, su cariño era muy opresivo —recuerda el poeta—, me apapachaba tan duro como si fuera a quebrarme los huesos. Tal vez, él nunca supo que había esa identificación, pero de ahí viene *Quebrantagüesos*”.

Aunque no está claramente delimitado, porque la ambigüedad es parte de la intención, encontramos elementos afines que nos permiten identificar cuatro partes en la estructura de *Quebrantagüesos*: la primera, referente al pueblo, con el poema “Atlapulco”; la segunda, sobre los progenitores en dos poemas titulados “Ángel” y “Rosario”; la tercera denominada “Quebrantahuesos”, en la que se establece la relación del quebrantahuesos con el hijo en el devenir de la herencia, y, la cuarta y última con los poemas “Álvaro Quebrantahuesos” y “Carajo Quebrantahuesos”, sobre los ancestros mayores, los abuelos. La escritura en Rosas Galicia es producto de la experiencia, pero también de las lecturas de otros autores; de esas lecturas da cuenta una rigurosa selección de epígrafes en *Quebrantagüesos* que son, algunas veces, punto de partida; en otras, confirmaciones. Las citas en el caso no son ociosas, son una suerte de señales en

el camino, ya como iluminaciones o correspondencias, ya como certezas. En la obra de Jorge Luis Borges, sobre todo en su poesía, encuentra tal vez la síntesis más general de lo que habrá de exponer: “No soy yo quien te engendra. Son los muertos. Son mi padre, su padre y sus mayores”. También en una identificación de pensamiento, Carlos Illescas es citado para advertir: “Deja que el polvo yazga donde estuvo: es sólo apenas confesable.” Otra referencia que se consigna en las primeras páginas es la de Sóstenes N. Chapa, al que se atribuye un parentesco lejano con Rolando Rosas, y quien siendo entonces uno de los pocos profesionistas que existían en el lugar, se dio a la tarea de escribir la crónica de San Gregorio Atlapulco. “Ese curioso libro —dice Rolando Rosas—, era el único libro que existía en mi casa”, un hogar de campesinos. Ese libro, del que gustaba leer, hablaba sobre la fundación del pueblo y daba seguimiento incluso al árbol genealógico de los principales apellidos del pueblo; allí se define la raíz de la palabra nahuatl Atlapulco como “lugar donde se destruyeron o perdieron las tierras fangosas” o “lugar donde se pierde el agua en la barranca”.

Con el poema “Atlapulco” inicia la recreación de elementos de un universo cuyo ámbito es la comunidad; el entorno colectivo es una especie de entrada a un mundo particular que sólo puede existir en ese sitio, pero que de alguna manera se repite en la destrucción de la forma de vida y tradiciones de cada pueblo. Esta especie de puerta nos introduce a un lugar en el que, hasta hace apenas tres décadas existían ojos de agua limpia y natural, estanques donde se criaban carpas y los lugareños se bañaban. Son otros tiempos. Los manantiales se secaron por el exceso de extracción del líquido hacia la ciudad de México, demasiado contigua como maldición; a cambio, se le envían aguas negras. “Lirio acuático en el agua/ o pantanos en el cuerpo”, al proponer una disyuntiva estos primeros versos, pueden

encerrar varias significaciones: la imagen plástica del lirio suspendido en el agua no es sólo eso, esconde también una fatalidad. Los habitantes de cualquier pueblo de Xochimilco o de regiones de lagos saben, porque lo sufren, que el lirio acuático que tanto gusta a los visitantes, es una desgracia porque al reproducirse desmesuradamente gana espacio al agua y crea pantanos. En el caso, un lugar donde sus habitantes viven del cultivo de chinampas, el lirio no significa belleza sino la destrucción de ella. Paradójicamente, esta planta que contamina los canales también ayuda a limpiar, absorbiendo algunas sustancias presentes en las aguas negras, de manera natural.

Los versos siguientes también están cargados de ambivalencia, presentan el rostro que más orgullosamente recibe a los que llegan en cualquier pueblo de nuestro país: la iglesia, construcción siempre misteriosa, abierta y enigmática donde confluyen todos los personajes del pueblo. La imagen, como en los lirios y pantanos, tiene dos facetas que, a pesar de ser contradictorias, coexisten. Las noticias del pueblo, lo son también de otras lecturas: el embelezo lopezvelardiano se percibe en el gusto de tocar lo que queda de provincia y en una sensualidad reprimida, característica que se puede percibir a lo largo del texto. Así, el hablante poético invita al lector a transitar por un mundo afectivo real, construido por metáforas y sugerencias:

si un día llegas a Atlapulco
y te bañas
en la luz que sale de su iglesia.
Un sol rodeado de muchachas.
Un ángel tocando el tambor mientras dormitas.
La sombra pegada a los muros,
a la neblina donde triscan su presencia los corderos.

El condicional nos abre la invitación a percibir la cotidiana belleza pueblerina, donde la luz y el sol adquieren otras dimen-

siones, acaso también afectivas. Pero no todo es tan simple; contemplar lo que existe nos lleva a la sombra “pegada” a muros y a neblina. La mirada que escudriña desde la ventana observa al sacerdote (¿ebrio?) y al mendigo disfrazado (¿acaso un loco?, ¿acaso el sacristán?). La belleza y las miserias humanas confluyen inseparables en la recreación de ese entorno. Planteado el poema en tono lírico, una pregunta rompe el hechizo: “¿De dónde viene ese olor a pescado podrido?” Al regresarnos bruscamente a la realidad, a aquella insinuada en los primeros versos, el pantano y las aguas negras van ganando terreno, nos dejan con los estanques donde ya no existen peces; sólo permanece el olor de la destrucción que se extiende, lenta pero inexorablemente, hacia la descomposición social.

“Ángel” es la siguiente puerta que abre el visitante después de atravesar las calles del pueblo; allí se encuentra la familia que nos ha de hospedar en sus líneas. Inicia en ella un análisis psicológico y autobiográfico desgarrador que sorprende por la intención de llegar a fondo en la búsqueda de una explicación del *yo* a través de la vida de los progenitores; sucede también, la transformación a cada paso de la voz poética exigiendo la atención del lector para descubrir las claves ocultas. Esta segunda parte de *Quebrantagüesos*, nos lleva a un entorno de sensaciones siempre violentas, dolorosas, que destruyen y comunican un estado de odio latente.

Ángel madrugador
Ángel obturador de mariposas
Ángel escarbador cara de niño al acecho

El ángel reiterado en cada línea es quien destruye la fragilidad de la mariposa, símbolo femenino o el que existe como mestizo (temido insecto venenoso que vive en el estiércol). Más adelante, en ese afán de detenimiento en el dolor, se introduce

un elemento clave que seguirá presente a lo largo de *Quebrantagüesos*: el asunto del alcoholismo, o con más precisión, de la embriaguez. “Ángel amador de dos y más de diez con su alcohol y su apetito/ Ángel eructador con su hígado envuelto en portulaca.⁴ El Ángel va tomando forma en el progenitor o sus despojos hacia la muerte, y la voz poética que ahora es de niño registra y, quizá, espera un final:

Ángel de sueño y tu cirrosis panza arriba en su alacrán
Ángel abierto a la ternura te encuentro y me miras
(¿me olvidas? ¿preguntas por mi edad?)

Tras la mirada a la muerte absurda por el alacrán de la cirrosis, hay una distensión en el tono. El ángel-padre, es ahora inofensivo: sólo en su muerte dejó de ser lacerante, “Ángel tranquilo abre los ojos a ver si dueles”. Desde la voz infantil, el hablante tiene destellos de humor y realiza juegos verbales en la deconstrucción de vocablos “Ángel ajenoajenco atenco el corazón la garza de tu risa.” Mismos que más que un escape, significan una catarsis en la que exorciza a sus propios demonios. La historia no termina en la muerte de nadie, continúa en lo que deja. La madre-esposa recurre a sus propios ritos para que el Ángel permanezca y, a través de ese conjuro, el hablante irá tejiendo la compleja relación padre-hijo en la que el alcohol es el elemento simbólico determinante, a veces confundido con una religiosidad desacralizada. “Con mis manos hago un hueco, recipiente para que bebas./ Cáliz de mi luz es esta sangre. Bebe.” En el tono de oralidad, el poeta acude al creacionismo de Vicente Huidobro y a recursos de la modernidad, como los juegos fonéticos de aliteración. Es el regreso a las sensaciones dolorosas

⁴ Portulaca: planta usada tradicionalmente en algunos poblados, como cataplasma para calmar el ardor.

olvidadas apenas un instante en el juego de las voces; un volver al dolor, pero en términos más punzantes. Los vocablos elegidos así lo reflejan:

Entrego mi piel,
la arrastro por opuntia⁵ maligna, cenizo nombre.

*

Entrego mi cuerpo.
Lo doy con toda su pureza a alguien que no ha de recibirlo.
Alguien cuya ebriedad se confunde con la mía
y siente una torpe aguja por dentro.

Estas estrofas, en las que se percibe la introducción de la experiencia personal y su aprehensión como sintaxis, reflejan otra influencia e intertextualidad, la de César Vallejo, al que recuerdan con frecuencia versos como estos: “Y entonces ando por días sin luz./ Ando es un decir, tropiezo, caigo, me levanto y otra vez la sombra./ Caigo es un decir.” Para quien no se ha emborrachado al menos una vez en la vida, ciertamente estos versos pueden resultar incomprensibles; en cambio, para quien ha sentido el alacrán de la cruda, son un referente definitivamente sensorial, aunque se repita en cada borracho y cada borrachera.

No importa el cuerpo o su río luminoso.
La destrucción necesaria es la de la forma.
A bocanadas emerge la tiniebla.
A mordiscos desgarrar la tibia ternura del fracaso.

Nuevamente, en cada palabra, el hablante invoca otras poesías, entre ellas la de Carlos Illescas, Eduardo Lizalde, Efraín Huerta y Jaime Sabines, poetas que también se han ocupado del

⁵ Opuntia: nopal.

tema del alcohol. En la línea de expresión de esos autores comparte cierta visión, pero difiere de las conclusiones que cada uno de ellos manejan, pero que se pueden resumir en la idea más general de los anteriores versos: el hombre debe descender hasta lo más profundo de los infiernos del alcohol y regresar con lo esencial: las imágenes de la luz, antes fragmentada, son el sol, la iluminación total; más directamente, Sábines ha expresado que “la borrachera es el estado de perfecta comunión con Dios”. Rosas Galicia plantea en posteriores líneas la destrucción necesaria de la forma en el alcoholismo: no es el río luminoso sino la tiniebla, el fracaso, el derrumbe antes anunciado, pues no bastan los hilos invisibles para sostenerse; dice, citando versos de Eduardo Lizalde: “Escupo hasta secarme/arrojo todo el odio que tengo/ y es inútil lo sé”.

Me estoy llenando de brujas con la mirada perdida en un sol
que no existe, un sol que atrapo con la mano, un sol que dibujo,
un sol tuberculoso que despierta cuando yo me estoy muriendo.

Las voces se confunden: ¿quién es el que se derrumba ante el sol inexistente?, ¿quién muere?, ¿es el padre o el hijo? Además, en esta ambigüedad, la reiteración de elementos como son la luz y el sol llenan de simbolismo el pasaje que nos conduce los versos medulares del poema, que consignan la certeza que resume la relación simbiótica padre-hijo-alcohol:

Donde duerme el ángel, donde respira, brota la luz como de un manantial.
Donde respira el corazón despierta de sí misma la carne.
Es el mismo escozor la mueca del hijo cuando busca el origen
y el cuerpo del otro es el mismo río.

Así, en la comprensión de la sangre, de que en el hueco de la muerte del progenitor algo quedará en el hijo o en la bestia como

ser; se da la herencia y el temor de ella, el temor de repetir la vida del otro y de reproducir el final.

Y en el hueco de la herencia (la muerte) que la bestia descubre,
escarba/abre la corriente diáfana del instante.
Por eso, la bestia es el ser, la comprensión de aquello que falta, y si esa bestia
Escucha el grabado en piel. La voz del padre que también es hijo.

La sinestesia parece fruto de la alucinación, “escuchar el grabado en piel” confunde ámbitos sensoriales con deliberada intención, pues logra sintetizar en la idea del grabado de la herencia, la voz de los progenitores que impregna al hijo mucho más allá de la palabra, del clamor o del sonido. Así, encaminados hacia el final del poema, el hablante construye apretadas reflexiones buscando contestación a las interrogantes planteadas sobre la escritura, la vida, los motivos de la vida y de la muerte. “¿Son ciertas tus palabras?”: no... es sólo una versión. Puede que la escritura lejos de exorcizar los fantasmas sólo atraiga a otros (“¿Los manuscritos son estrías de discordia?”), pero a fin de cuentas sacia una búsqueda que tiene que ver con el origen. El hablante, en la voz de un hombre maduro, salda cuentas con el destino al encontrar el porqué de las cosas, es decir, su propia versión. Y en este resultado, que tal vez sólo a él interesa, se recrea la oralidad de la estirpe:

Mi padre murió de amor.
Toloache maldito, corpiño de malquerida.
Costra de alcohol en la úlcera virgen.

Así, la historia se repite pero en otro ser, y se repite como se repite el ser, no necesariamente igual: “Vuelve la luz al río pero la luz es otra.” En la herencia el poeta construye su propia explicación.

La sombra mía, la que sutura úlceras, tiene otro cuerpo.
El de mi padre.

...

Por eso cuando escribo herencia no es metáfora alguna,
...Es algo más.

Por eso también, no hay luz, “el sol se rompe en trozos”, sentencia; y aquí, ya no recurre a la sabiduría de los maestros sino a la experiencia personal, “Cae sobre la escama del ángel”, es lo único real, verdadero; por eso también, tal vez como una reflexión dirigida sobre todo a sí mismo, “Ángel”, poema de la relación con el progenitor ya ausente, siempre en el tono del dolor, concluye en versos epigramáticos que son una advertencia, sobre todo la certeza contenida en el verso final:

Si olvidas. Si bebes alcohol.
No llores tus culpas.
La muerte no se anda con cuentos.

“Rosario”, el siguiente poema, está signado con un epígrafe de William Faulkner, “Mi madre es un pez”, palabras de Verdeman, personaje de la novela *Mientras agonizo*, quien se caracteriza por padecer retraso mental. Con esa enigmática señal, se inicia la lectura en la que el cambio de tono es evidente. Si antes fue dolor, ahora priva cierta ternura, un sentimiento de solidaridad que el hablante, en frecuente juego de tiempos, va hilvanando la memoria dejando atrás la herida de la opuntia. La vuelta a la voz infantil, reiterada en juegos verbales y fonéticos, trae imágenes lejanas, guardadas y confundidas por los recuerdos. Escudriña en el pensamiento de la madre ““El cuerpo es el lugar donde al amor/ el nombre se le olvida””. La mirada sintetiza el

tiempo y lo llena de significantes de soledad,⁶ a pesar de que los recuerdos del progenitor, marcados como tatuajes, sean acaso las huellas de los golpes de vivencias sombrías.

La mira igual y más vieja
y más blancura de silencio en sus palabras,
tiene el nombre de mi padre tatuado en su ojo izquierdo,
una sombra del ángel con su jardín,

La síntesis del tiempo cumple una función: develar cómo ve el hablante al personaje central desde distintas perspectivas, es decir, como niño, adolescente o el hombre que después va envejeciendo con ella, por ello, sienta en los versos siguientes una distancia que le permite valorar lo que ocurre. En esas miradas de reojo se reestructura el pasado, escarba en los recuerdos para entender y quizás acompañar la tristeza y soledad de las que no se desprende la viuda, pero que tienen un asidero: la esperanza del otro (¿de que no la abandone también?, ¿de que vea por ella?).

De reojo
mi ojo la descubre
hincada,
con su rebozo como escudo
se persigna y sufre.

Hay en estos vistazos un retrato que va más allá de la pintura y la metáfora y que se introduce al terreno psicológico. El rebozo, al que se compara con escudo, es simbólico: refleja no sólo la cultura, sino además la idiosincrasia y el estado de ánimo de la portadora, pues no es sólo una prenda de abrigo o de ornato,

⁶ Rolando Rosas Galicia refiere que su madre quedó viuda a eso de los 35 años.

aunque también lo es; la modernidad no ha logrado desplazarlo completamente, sobre todo en el medio rural, porque tiene que ver con una cuestión de papeles sexuales en los que, para las mujeres de pueblo que se educaron en la indumentaria tradicional, el rebozo era indispensable, ya fuera para cargar a los hijos, acarrear leña o cubrir la cabeza en el rito católico; tal fue su importancia, que la ausencia de éste significaba en la mujer un sentimiento de liviandad y de descaro equiparable al de desnudez. La comparación utilizada “escudo” resume el lugar donde se limpian las lágrimas, se esconde la soledad, se refugia la mujer desvalida y se protege débilmente del mundo. En esa perspectiva, la viuda también observa al hijo pero no comparten la visión de la ausencia:

Mira mi rencor
y entonces de sus labios sale un ajolote
(ya he dicho que este animal
no tiene lugar en esta historia
pero en fin)

El hablante-adolescente se transforma en hablante-escritor introduciendo un poco de humor que lleva a un cambio en el tono, hasta ahora inundado por la tristeza. “¿Sabe algo de mi infancia?” se pregunta el hablante, y en la pregunta encierra un cuestionamiento a una mujer ensimismada en el dolor propio. Nuevamente de reojo, el hablante lanza una mirada pero ahora no es a los recuerdos sino a su recreación. Plásticamente describe la historia y destino de su progenitora en versos que recuerdan el universo rural de la poesía de Miguel Hernández:

De reojo
una muchacha de 16 años
descalza

cruza el solar del chicalote,⁷
me imagina y se detiene,
me huele y sonríe.
¿Qué sabe de mí a diez años de distancia?
y yo ¿que sé de las espinas
enterradas en sus uñas?

La belleza y sencillez de la escena exhibe ocultas motivaciones de la condición humana; conductas que aparentan carecer de toda razón, muestran que en los sentimientos, simplemente, opera una lógica distinta. Cada frase, cada palabra está escogida cuidadosamente para resumir una vida sencilla, pero nunca fácil. La joven descalza encamina sus pasos hacia el sufrimiento; sin embargo, para ella el solar del chicalote que atraviesa no es una amenaza plagada de espinas, sino el camino que felizmente está dispuesta a recorrer. La sensualidad presente en su inocencia es el impulso más allá de la razón, más allá del sacrificio: ¿qué saben unos de otros hijos y padres?

Mi abuelo le ha dicho
que su ángel de la guarda
también cobija a otras mujeres.
Toma una flor y de pronto es mariposa,
blancas nubes tropiezan con
sus brazos
y la piel le huele a corpiño.
¿Sabe
Sabás
la rosa que hace nido
en su apellido?

Se teje la relación madre-hijo desde su origen, desde que anida en el apellido, en las dificultades y descalabros que se van

⁷ Chicalote: planta silvestre de espinoso capullo; sus frágiles y efímeras flores blancas, de escasos pétalos, semejan alas de mariposas.

informando poco a poco, en versos de sensualidad apenas insinuada. Los juegos verbales y gráficos muestran otros aprendizajes del autor; seguramente Vicente Huidobro y el creacionismo influyen también en esta poesía donde la vida transcurre llena de simbolismo, donde el tiempo es el único remedio contra el dolor, también contra el amor; y en esa tónica conduce al autor ante un espejo, el de la vida:

Vuelve a su costumbre el ojo
y estoy frente al espejo.
De lejos chicalote no espinas la memoria.
De lejos mariposa no es tanta tu figura.

A través de él se observa el pasado en el que el tiempo ha borrado el dolor. Los detalles constituyen la *sinécdoque* que describe la etapa infantil:

3 a.m.
una mujer deja el solitario lecho,
ha soñado con el párpado marchito,

*

Hoy no importa la tersura del alba,
Ni el rostro común del desayuno
Cargo mi sueño
lo llevo, me lleva en su tobillo,
Pero el tiempo sucede y tal vez nos damos cuenta hasta que se echa una mirada atrás, de ahí el brusco cambio de voz que utiliza el hablante:
Me mira y miro a esa mujer junto a mi hombro.
¿Quién es? ¿Qué hace a esta hora, aquí
a la mitad de este poema?

*

Me mira. La miro. La vida es un espejo
digo. ¿A dónde vamos?

Como llegando a un páramo, el hablante sobre el que han transcurrido los años y que se asume ahora como escritor,

observa a la madre y en la mirada de ésta descubre la propia. Ya no es el ir pegado al paso y cansancio de la mujer; el espejo de la herencia es retomado en la reflexión metafísica que indaga y se cuestiona sobre el porvenir. Tras esta intromisión del autor que tiene el efecto de romper cualquier monotonía, continúa en la necesidad de contar la historia del personaje y su manera de pensar.

Mi madre talla el percal.
El percutido calzón del ángel de su guarda.
Duro y talla la mancha original.
El suspiro amoroso, el ay te quiero.
Qué hermosa eres bestia, qué hermoso es tu gruñido.

Además de la anécdota intrascendente como puede ser lavar una prenda, el hablante conjuga varios elementos interesantes en estos versos: primero el ejercicio motivo del texto como recuperación del habla oral de un pueblo se reitera al recurrir a términos desechados por la poética de pretensión cosmopolita; “percutido” y “calzón” son vocablos casi reservados al tomo peyorativo, y hacer poesía con esas palabras, es el reto que se impuso el poeta; segundo, la presencia de religiosidad y sensualidad aparecen como eco de la influencia de Ramón López Velarde, pues en el mayor rasgo de eroticidad que se permite el autor se expresa, por ejemplo, cuando más adelante habla del corpiño de Rosario; y, en tercer término, es uno de los apartados que mejor expresan la distinta percepción que tienen madre e hijo acerca del ausente, pues para la viuda el recuerdo del ángel tiene que ver con el perfume del enamoramiento primero, a pesar de la asociación con la bestia y el gruñido —que pueden ser los golpes y los malos tratos del borracho—, no obstante la desgracia de cargar ante el pueblo con la mancha del pecado. En todo ello se conjuga un sentido existencial y del espacio a la

manera de Miguel Hernández y otro más, el literario en el que se toma como asidero al Pablo Neruda de *Odas Elementales*.

Rosario tiene los besos
la brisa
pájaros negros en sus ojos.
Las palabras del poema.

En seguida, se ensayan juegos visuales y líricamente se hacen dos reconocimientos: por un lado, lo que representa para él su madre y, además, la declaración de lo que aquí cuenta, se lo dijo otro. Combinando metáforas, efectos de sonoridad e imágenes oníricas, el hablante teje los recuerdos en los que resume lo hasta aquí dicho de Rosario.

Bajo el tibio cuerpo de mi madre
cruje el árbol de los sueños.
Sobre mi espalda frota suave las hojas de la malamujer.
Cae su ojo amarillo como lágrima.

De ahí la necesidad del hablante de llegar a alguna conclusión, por comprender la vida, por entender la propia trayectoria vivencial ligada a otros seres, incluyendo su padre, del cual, aunque no lo desee, guarda algo en sí mismo. Líneas adelante el hablante ha envejecido, al igual que su madre. En las últimas estrofas, en un tono conversacional que crea una atmósfera de distensión, la voz poética ya no busca la mirada de reojo en los recuerdos; se asume como un hombre que también se encamina hacia el final de la vida. De ahí quizá otro tono en el que se hace patente lo que se quiere expresar: agradecimiento, perdón, comprensión de lo recibido y que a veces, sólo se valora en la madurez de la vida. No hay ningún reproche, en cierta forma los roles cambian cuando el hijo envejece y se hace cargo de la anciana como de una criatura. Como saldando cuentas con sus rencores,

por primera vez aparece escrita con mayúscula la palabra Ángel, el nombre su padre: “Bajo su corpiño, aún duerme el Ángel de la guarda.” Al escarbar en el pasado nada pretende borrarse, por el contrario, como en la historia de las sociedades, es éste la explicación para entender al ser en su presente.

La madre
sueña/busca
en su hijo el agua.
Es hermosa.
De noche
Canta.

El haikú⁸ con el que cierra el poema muestra dominio del lenguaje y del concepto. En breves versos apostando al sonido de cada palabra, encierra la idea final de reconciliación afectiva, vuelve al agua ¿Atlapulco?

“Quebrantahuesos”. En esta tercera parte, el hablante se desnuda, habla de sí mismo, se autonombra “Quebrantahuesos”. En la secuencia encontramos una estrofa modular con la que inicia un tono autobiográfico en el cual las reiteraciones tejen los lazos de unión entre las partes y, como en un eje, se construyen con claridad las certezas poéticas.

Primero, las voces se confunden para resaltar lo incierto de límites definidos. Desde una perspectiva de adulto el hablante mira al otro quebrantahuesos: “Extraña criatura quebrantahuesos/ sueña con una ventana / por donde mira a su padre”. Las líneas nos remiten a páginas anteriores, pero la intención se modifica. El quebrantahuesos es uno y varios a la vez, algunas

⁸ Haikú: poema sintético al modo del hokku o haikai japonés, introducido en la lírica castellana por José Juan Tablada. Se basa en imágenes de gran plasticidad que sugieren más de lo que dicen expresamente.

veces lo olvida, pero en otras “arriesga su nariz a mi palabra / (en sus labios crece mi memoria como una flor que el pecado desconoce)”; el hablante se transforma frecuentemente, también es escucha, el que recibe el legado de la tradición oral, y en un cuestionamiento de carácter filosófico, introduce un juego de identidades cíclicas a través de los espejos, enfrentándonos a uno y varios quebrantahuesos.

El otro sale del espejo
El otro está limándose las uñas con los dientes
El otro deshilar la acelga la sopita de pichón
dale al ganso lo que es del ganso

Las diversas formas de expresión empleadas, juegos lingüísticos, dichos populares, reminiscencias mitológicas (“que al cielo llegue el humo/ y llene el buche del dios”) se entrelazan, dan velocidad al tono para hacer patente la idea de que el hablante-poeta-niño-adulto, al explorar el lenguaje no lo hace por ociosidad, sino para encontrar la salida a sus interrogantes.

La pregunta infantil “¿Qué es una flor?” no encuentra respuesta en el padre y en la madre existe un intento limitada por darla, por ello, el hablante tiene que buscar hacia atrás, hacia los ancestros: “¿Qué es la luz, abuelo?” El poema 26 de la parte de Quebrantahuesos es como una declaración de principios donde el autor señala: “Cada quien establece su imperio de luz.”

Presentes los elementos de “el otro” y el dolor en el apartado, se asocian siempre como amargura y ésta con lo ahí escrito: “el dolor te sale como una hebra de hiel por la boca”, explicando que la experiencia no es sólo anécdota, sino dolor que se plasma en forma escrita, además se transforma en una textura. El agua, elemento al que se le da una connotación de memoria en varias partes del texto, expresa en estas conclusiones un vacío insinuadas en las limitaciones que dan los resentimientos del “yo” que-

brantahuesos. “En tu lengua queda la trayectoria silenciosa del agua./ Todo lo cubres con tus odios.” ¿Cuál es la derrota del quebrantahuesos? Al llegar al final de este poema no encontramos el alcoholismo como la causa del dolor y el derrumbe, existe sin embargo esa caída: es el odio. No obstante, la caída no es total, no es absoluta. La búsqueda del hablante vislumbra una salida, las raíces son el último asidero:

Vuelve al origen, al ritual, al minotauro.
Cada quien tiene su propio laberinto y
el cuerpo sólo existe en su lenguaje de cenizas.
“Álvaro Quebrantahuesos”

El poema constituye una elegía, un canto a la tristeza que ya no habrá de abandonar el hablante poético hasta el final de la obra. Es, en la historia que se cuenta, un eslabón necesario; el significado es críptico sin un contexto: Rolando Rosas Galicia habla de un hijo de su abuelo, que falleció durante la infancia. En estos versos tiene nombre y año esa muerte.

Arriba los ojos
las manchas/ el frío
o el sudor
el olor de una infancia
que en 45
los machos conocieron como Álvaro.

En el quebrantahuesos que no se puede despojar de la semilla del ángel, también habita en el eco de ese otro yo. ¿Por qué se dice que nunca tuvo muerte? Porque el hablante reconoce, en sí mismo, una continuidad del personaje a través de lo que cuenta el abuelo. Pero la muerte es un pretexto, no existe, Álvaro no murió nunca, dice el hablante, porque él es quien llega para recibir la ternura contenida en el abuelo:

...carajo
y arrojaba su quebrantahuesos
al puñal de mi ternura.

"CARAJO QUEBRANTAHUESOS"

Un tema nodal guía el poema: el envejecimiento. Alrededor de él giran palabras llenas de significantes: reumas, nietos, fotos, difuntos, huesos. En esta segunda elegía, donde de nuevo es patente la influencia creacionista, el ritmo es la apuesta fundamental. Pero el ritmo no es aquí un ejercicio acústico hueco, sino la forma que acompaña lo que el poeta quiere expresar. También, en las primeras estrofas, ensaya propuestas de la poesía norteamericana, por ejemplo, pensar la página como un campo y hacer más visual el poema.

Ahora guarda tus reumas,
ensaliva tu mirada
ponte un suéter
y acomódate a la izquierda
de los nietos más pequeños
y déjalos que beban tu diabetes,
digo
quebrantahuesos
el fotógrafo tiene prisa

Al ir construyendo la relación padre-hijo-abuelo, encontramos un tono muy distinto. Ahora es palpable un sentimiento de admiración y de respeto que no se encontró en los anteriores.

Carajo
si volviera a tu piel
al quebrantahuesos
que desgarraron los gatos
la tarde que murió la abuela.

Es en ese momento donde inicia la vejez, la decadencia del primigenio quebrantahuesos, al que golpea la muerte la compañera. Cambia la atmósfera, se llena de términos como “puñal”, “sal”, “salitre”, para expresar el sentimiento de la decadencia de todo lo que rodea el entorno. Entonces los versos se vuelven ininteligibles, herméticos; al margen de su significado para el autor, busca el sonido, sensaciones. En éstas, incluso el sabor, tal vez para encontrar en las cosas un poco del recuerdo de la abuela ausente.

Cualquier sueño es buen abismo.
Salvia luego la siembra ebrio vegetal sin ojos
...o carpa entre mazorcas, cebolla y epazote

Por eso, la pregunta que hace el hablante en este ambiente no lleva la intención metafísica que se empleó en los poemas anteriores.

Y cierro mis ojos,
mi pelo
blanca edad de lirios acuáticos
o agua de basura si absorbemos la humedad del ajolote
¿a dónde va el abuelo?

Para responder a la interrogante, acompañando la mirada del anciano, el hablante reconstruye:

El abuelo tiene dos hijas, una de ellas es mi madre
...Inés nombró a la más joven
...a la otra Rosario y algo tiene que ver
con los acuarios que un día perdieron su pureza.

Cada palabra es una idea, y cada idea conduce a otra: acuario es manantial, es lirio, es pantano, es contaminación, lo mismo en el paisaje que en la gente. ¿Qué es lo que se pierde? En cua-

tro líneas de gran belleza, en un paréntesis de vida, reconstruye el sino de su madre:

(Escapulario en el pecho
su ángel de la guarda prometía otros frutales y ella
le creía, algo en su corazón creía en su palabra,
ésa fue su suerte).

Después de esta retrospectiva, en la que tal vez la mirada del anciano quebrantahuesos influye en la claridad y comprensión, el hablante vuelve al hilo principal para seguir contestando la interrogante planteada: no hay otro camino, es el envejecimiento que conduce a la muerte.

El abuelo en su lucha obstinada
por ganarle al día,
a veces es malvón,
en otra agapando y luz.

Palabra clave es malvón. Es significativo que la única referencia constante no sea a una flor tradicionalmente favorecida por la poesía, como la rosa, sino a una planta asociada a la sencillez, a la humildad. Con esa imagen y no con bellas o exóticas flores se asocia al abuelo-quebrantahuesos. Esa misma sencillez es su sabiduría. Cuando la voz de niño pregunta “¿Por qué no te mueres?” (sólo los niños hacen esas preguntas como si nada), el anciano contesta al hablante hombre: “La vida es hermosa”. Las frases expresan lo que piensa y siente el hablante, y por ello, cada línea es un homenaje a un Procopio, figura legendaria del pueblo de pantanos. Es difícil contar toda la historia, todo lo que el hablante poético quiere decir de esa estirpe; recurre entonces a la concentración de significantes:

El viejo minotauro le quita bolitas a su suéter.
...La luz entra al patio, poderosa y lo sitúa

allí junto al malvón y el floripondio.
...Las pequeñas bestias trepan por la cresta de su espalda.
...Cuenta que ha soñado que la hembra primigenia, la abuela
viene por él.

*

En el abandono envejece una casa.
...Hay una por la que ando a veces.
Sólo a veces. En ella vive Procopio
100 años⁹ y aún es roble.

El envejecimiento, más que el deterioro físico, es visto con melancolía por un hablante, a veces Ulises, nieto, presente en todos los poemas; otras veces es el personaje mítico que regresa, no buscando a Penélope, sino a Laertes, el padre, en la vejez extrema.

El final de Procopio trae certezas al poema, el hablante encuentra en él salidas a su búsqueda y la expresa en una metáfora memorable:

Vuelve la luz al río pero la luz es otra.

En adelante, todo son recuerdos de los abuelos maternos ahora reunidos; todo es dolor, nostalgia por su ausencia:

...Yo me acuerdo de una.
Se llamaba Margarita y era hermosa.
En su vientre de ballena cabían mis sueños.
Un día volví y ya no estaba.

Y la prolongación de la vida que no le es posible, la quiere perpetuar al construir su genealogía afectiva:

...Procopio es mi abuelo
pero en verdad yo hubiera querido que fuera mi padre
Llevar el Galicia como una piel y dársela a cualquiera

⁹ Procopio Galicia, abuelo del poeta, vivió 105 años.

En esta parte final del poema, las estrofas se vuelven cerradas, el significado se despoja del artificio hermético; el hablante acude a sus ancestros con la claridad y sencillez que les fue propia, transmitiendo lo lastimoso que resulta no poder aprehender la belleza.

Te miro antigua, polvo sobre el tiempo.
...Margarita nunca dice nada,
abre los ojos
como se abre un solar baldío.

Pero, a pesar de la tristeza, el hablante-quebrantahuesos ve la luz cuando la abuela deja algo de sí en ese otro yo que la recupera, que la aprehende. La muerte no es oscuridad, es luz, es malvón.

...Margarita tiene miedo
ha mirado su muerte en el espejo.
Me ha mirado. La luz huele a malvón.

El poema, haciendo un recuento de los ancestros difuntos, concluye no en una certeza, sino en un cuestionamiento, en una transformación incluso lingüística; ya no es quebrantahuesos, sino quebrantagüesos, su nagual; es el anuncio del libro en que el poeta, Rolando Rosas Galicia, habla de las transformaciones.

Dime quebrantagüesos
¿Aún te gusta la vida?

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ALONSO, Amado (1974), *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 366 pp.

- ALONSO, Dámaso (1981), "Ensayos de métodos y límites estilísticos", en *Poesía española*, Gredos, Madrid, 670 pp.
- ÁLVAREZ DEL REAL, María Eloísa, *Diccionario de términos literarios y artísticos*, América, Panamá, sin referencia al año de publicación, 384 pp.
- BATIS, Humberto (1972) *Análisis, interpretación y crítica de la literatura*, Complejo Editorial Latinoamericano, México, 30 pp.
- BESAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE (2002), *¿Qué es poesía?*, Fondo de Cultura Económica, México, 361 pp.
- BLANCO, José Joaquín (1981), *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 270 pp.
- BUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión literaria*, Gredos, Madrid, 603 pp.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Correa Calderón, Evaristo (1990), *Cómo se comenta un texto literario*, Ediciones Cátedra, cuarta edición, México, 205 pp.
- CONDE ORTEGA, José Francisco, Rolando Rosas Galicia: "Caballo viejo", en *unomásuno*, número 933, México, sábado 19 de agosto de 1995, p. 12.
- , Rolando Rosas Galicia, *El pájaro y la paloma*, México, 31 de julio de 1993, p. 12
- (2000), *Cuatro ases de amor*, Moscona.
- ILLESCAS, Carlos, "Caballo viejo, su último libro", en *El Búho*, México, domingo 27 de julio de 1997, p. 97.
- LÓPEZ AGUILAR, Rosas Galicia y Trejo Villafuerte, en *Diálogo en voz baja*, Punto Fino, SEESIME, México, 133 pp.
- GALICIA MIGUEL, Renato, "Entrevista a Rolando Rosas Galicia", *El Financiero*, miércoles 9 de diciembre de 1998, p. 66.
- MARTÍN, José Luis (1973), *Crítica estilística*, Gredos, Madrid, 409 pp.
- MARTÍNEZ DUEÑAS, José Luis (1993), *La metáfora*, Octaedro, Barcelona, 105 pp.

- OROZCO, Arturo (1976), *Poesía contemporánea*, Anuies, México, 29 pp.
- ROSAS GALICIA, Rolando (1986), *Crónica de San Jerónimo*, Gobierno del Estado de México, Estado de México, Colección letras, 30 pp.
- (1990), *Perversa flor*, Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad Autónoma Chapingo, México, 33 pp.
- (1991), *Quebrantagüesos*, Universidad Autónoma Chapingo, Estado de México, primera edición, 86 pp.
- (1996), *Quimeras*, Universidad Autónoma Chapingo, Estado de México, 86 pp.
- (1998), *Morder el polvo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 115 pp.
- (1998), *Naguales*, Ediciones la Rana, Guanajuato, 86 pp.
- (1999), *Pájaro en mano*, Instituto Mexiquense de Cultura, 114 p.p.
- (2000), *Mester de soltería*, Gada, México, 72 pp.
- (2001), *Tres pies al gato*, Instituto Politécnico Nacional, México, 85 pp.
- RUIZ, Luis (1972), *La poesía*, Anuies, México, 25 pp.
- TREJO VILLAFUERTE, Arturo (1994), “Amor y desamor en algunos poetas de la generación de los cincuenta”, en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 6, Universidad Autónoma Metropolitana, 311.
- (1996), “Voces de la poesía (1950-1968)”, en *La esponja y la lanza*, Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 162 pp.

Chilango a la antigüita, de esos que nacían y vivían en el centro histórico de la ciudad de México, Héctor Carreto ha hecho de la urbe fundada por esos guerreros peregrinos uno de los temas fundamentales de su poesía. Los aztecas salieron de Aztlán en busca de la tierra prometida, que encontraron justo en un islote, donde construyeron —tanto en tierra firme como en terrenos pantanosos— una gran metrópoli que lo mismo ha inspirado la admiración y el espanto. El mismo Carreto lo advierte en el prólogo a *La región menos transparente* (*Antología poética de la ciudad de México*).

Habitar en una ciudad tan compleja como ésta puede ocasionar daños psicológicos irreparables, tanto para los poetas chilangos “legítimos” (los provincianos que aquí se han asentado de por vida), como para los distritofederalenses. En ambos casos resulta extraordinariamente difícil escapar de sus entrañas, pues aparte de que ir de un extremo a otro de la capital es un verdadero viaje de dos o más horas, esta ciudad, más que un espacio físicamente habitable o inhabitable, la sentimos como un estado mental; un laberinto emocional del que perdemos la llave o el hilo cuando creemos vislumbrar la puerta.¹

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Héctor Carreto (compilador) *La región menos transparente* (*Antología poética de la ciudad de México*), México, Colibri-Biblioteca Ciudad de México, 2003. p. 14.

Justo a mediados del siglo XX, cuando la ciudad empezaba dejar de ser magnificente para convertirse en algo monstruoso, el recién nacido Héctor Contreras Carreto vivía en una casona colonial, en la calle de Allende, entre Tacuba y Donceles, justo “en el centro del universo” diría en *Naturaleza muerta*, propiedad de sus abuelos maternos, que gozaban de una desahogada posición económica. En la actualidad es una bodega abandonada, pero todavía llena de los cuentos que el niño escuchaba. Cuál no sería su sorpresa, ya mayor, al enterarse de que las historias que le contaban no provenían de la imaginación de sus mayores sino de la mitología. Y cuánto ha sido su desencanto al comprobar que la mayoría de los mitos que de infante lo maravillaban, han perdido su valor. En torno a estas dos irreparables pérdidas gira su poesía.

Un primer cambio de casa lo llevó a un lado de la Pinacoteca Virreinal, en las calles de Doctor Mora, cuando todavía era un bebé. “Vivíamos en la parte de arriba y mi mamá me pasaba al campanario de la Pinacoteca”.² Esta nueva perspectiva de la ciudad, se enriquecía con las visitas a los abuelos, cuando ya la familia se había mudado a la colonia Jardín Balbuena. “En los crepúsculos escuchaba el carrillón de la Torre Latinoamericana, viendo las azoteas de los edificios ...”³ De lunes a viernes el niño habitaba en los parques públicos de su nueva colonia y los fines de semana regresaba a la centenaria ciudad, que sistemáticamente era mutilada en aras de la modernidad y el progreso. El adolescente Carreto fue testigo de cierres de restaurantes y de cines, de la demolición de casonas en cuyos terrenos se levantaban sucursales bancarias; ya preparatoriano, la desaparición de

² Jesús Quintero. “El poeta recoge las historias de la tribu” en *El Nacional*, México, 18 de julio de 1996.

³ *Loc. cit.*

los tranvías le produjo una enorme tristeza, que no logró mitigar el inicio de operaciones del Metro. Ciertamente uno se movía con más velocidad, pero por debajo de la tierra y se llegaba a lugares donde el gris irremediamente sustituía al verde.

Las tensas relaciones con su familia paterna, dedicada por completo a los negocios y que convirtió la casona de Allende en una academia comercial, hicieron que Héctor prescindiera de su primer apellido.⁴ Un buen día Héctor Contreras Carreto, hijo del jefe de taquígrafos en la Cámara de Diputados, quien le sugería que se saltase páginas en los libros que leía para llegar antes al final, dejó de existir y en su lugar quedó Héctor Carreto, el poeta Héctor Carreto, extraña orfandad que en su propia causa encontró alivio.

Como la inmensa mayoría de los nacidos a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, el aprendizaje literario de Héctor Carreto no se dio básicamente a través de la lectura sino del rock. La nuestra no es una generación que leyó a los clásicos en voz alta o de pie, según la célebre expresión de Vasconcelos, sino que escuchó discos y más discos la mayoría de las veces a todo volumen. Sus roqueros de cabecera son los también poetas Bob Dylan (quien obligó a sus fans a usar el diccionario), Paul Simon, Leonard Cohen y la trilogía de grandes grupos: Beatles, Rolling Stones y Pink Floyd; todos y cada uno de ellos irreverentes en total desacuerdo con el mundo. Otras influencias pueden hallarse en la poesía griega, en Quevedo, en Eliot, así como en la rica tradición poética mexicana, sin olvidar al brasileño Ledo Ivo a quien tradujo. Además de sus estudios de letras hispánicas, Carreto formó parte de varios talleres literarios, como

⁴ Los datos de este párrafo provienen de Myriam Moscona "De frente y de perfil. Héctor Carreto" en *La jornada semanal*, núm. 70, México, 14 de octubre de 1990.

el de Hernán Lavín Cerda y el de Carlos Illescas. El primero recuerda así al veinteañero autor de *La espada de San Jorge*:

Conocí a Carreto en 1974, durante aquellas interminables sesiones de análisis y práctica poética que ocurrían en el salón 305 de la Facultad de Filosofía y Letras [...] Silencioso, risueño, de carcajada imprevista, con su paraguas destartado y su impermeable azul, Héctor Carreto parecía sobrevivir en el ámbito de un pasado convertido en presente y, de modo simultáneo, otorgaba presencia a lo pretérito. Una línea de sombra: campo de las burlas concebidas como desviación del sentido del mito o de la historia. Todo nace de la nueva relación tempo-espacial: allí se desacralizan los nombres, los lugares, el tiempo de la realidad fáctica.⁵

En 1979, Héctor Carreto se dio a conocer con *¿Volver a Itaca?*, en el volumen colectivo *Lejos de las naves*,⁶ donde también publicaron Vicente Quirarte y Carlos Oliva, de la colección Punto de Partida de la UNAM que dirigía Marco Antonio Campos; posteriormente, el poemario se convirtió en la cuarta parte de *La espada de San Jorge* (1982). Escrita en versos rigurosamente libres, como la inmensa mayoría de las obras de Carreto, *¿Volver a Itaca?* es una mezcla de desencanto e ironía. El deseo de retorno al hogar para reunirse con la mujer amada se cumple; sin embargo, más hubiera valido fracasar en el intento. Penélope reconoce al que vuelve, pero ella es otra, ya es otra. Del mito, ese mástil que guió tantas travesías, no quedan sino astillas: Itaca, la palabra preciosa, se ha convertido en una calle y Ulises no pasa de ser un empleadillo de banco. Los Contemporáneos viajaban en torno a los mitos; medio siglo después, el poeta, víctima de la urbe que no cesa de engullirlo todo, erra buscando

⁵ Hernán Lavín Cerda, "Las burlas de Carreto" en *Unomásuno*, México, 27 de marzo de 1984, p.17.

⁶ Héctor Carreto. "¿Volver a Itaca?" en *Lejos de las naves*. México, UNAM, 1979. (Punto de Partida)

una calle imposible de ubicar. Los surrealistas encontraron en el humor un poderoso antídoto contra el horror; como ellos, Carreto recurre a la burla y al sarcasmo.

XXI

Después de veinte años
como agente viajero,
me jubilé
por la gracia de los dioses.
Ahora, sea por justicia,
sea por la liberación femenina,
Penélope saldrá
a vender su cuerpo a los troyanos
o a cortarle un pantalón a Polifemo
o a limpiar las ventanas
en el tempo de Afrodita.⁷

Un par de poemas antes, la dama en cuestión es una fiel secretaria que espera “(tal vez veinte años)/ la llegada/ del aumento de sueldo”.⁸

Con *Naturaleza muerta* (1980),⁹ su segundo poemario, Héctor Carreto ganó el primero de los varios premios literarios que su quehacer poético ha merecido. Se trató del Premio Efraín Huerta 1979, que sólo se otorgó en esa ocasión. Según Juan Domingo Arguelles, en un principio *Naturaleza muerta* era un “librote (lleno de discursos)”,¹⁰ en su versión definitiva una obra enjuta de palabras, una mirada —que puede pulverizar los ojos— a esos “desiertos de acero” llamados ciudades. Además de la poesía, Carreto ha cultivado la pintura, bajo la férula de Mario

⁷ Héctor Carreto. *La espada de San Jorge*. México, Premiá, 1982., p. 78.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ Héctor Carreto. *Naturaleza muerta*. México, UAM-Azcapotzalco, 1985. 52 pp. (La rosa de los vientos, 25).

¹⁰ Juan Domingo Arguelles, “Héctor Carreto y su edición nueva y definitiva de *Naturaleza muerta*” en *El día*, México, 11 de mayo de 1981, p. 22.

Reyes. *Naturaleza muerta* es una galería de paisajes urbanos, americanos y europeos, cuyo orden obedece al absurdo y cuyas en apariencia cuidadísimas imágenes resultan mera herrumbre, pérdida, mentira.

Salgo de la estación
Percibo lo verdoso del cielo y,
En el piso, las huellas rojizas:
Es la Plaza de Italia y está toda oxidada.
Y aunque los árboles aún muevan sus brazos
Y la sombra de las estatuas aún camine por la calle
La rosa se habrá perdido
Entre el follaje cobrizado de mis nubes ¹¹

Justo antes de cumplir treinta años, la edad en que Rilke aconsejaba al joven poeta que se debe empezar a publicar, Héctor Carreto dio a la imprenta *La espada de San Jorge* (1982).¹² En realidad se trata de un tetrágono, un libro compuesto por los siguientes poemarios: I. “Hombres de bolsillo”, II. “Viaje alrededor de un espejismo”, III. “Tentaciones” y IV. “¿Volver a Itaca?” La madurez poética de Carreto fue confirmada por partida doble: el Premio Raúl Garduño, otorgado por la Asociación Romualdo Moguel, Tuxtla Gutiérrez, en 1981 y por el prestigioso Premio de Poesía Carlos Pellicer 1983 para obra publicada. En este volumen, las historias que el niño creyó eternas e inmutables, las leyendas mitológicas y los cuentos de hadas, naufragan víctimas de la realidad, dejan de ser asideros para comprender la vida y enfrentar la existencia. Para el poeta, con el ruido casi tapándole la cabeza, sólo quedan fragmentos de estas antaño apreciadísimas historias, con los cuales apenas es

¹¹ Héctor Carreto. *Naturaleza muerta...* p. 31.

¹² Héctor Carreto. *La espada de San Jorge*. México, Premiá, 1982. 92 pp. (Libros del bicho, 49).

posible el juego o la burla, un sarcasmo que lo mismo alcanza a personas insignificantes como a héroes y divinidades. Así, a nadie debe extrañar el reciclaje —no muy afortunado por cierto— que la época que en mala suerte nos tocó hace de las grandes obras.

VII. ODISEA II

En verdad te lo digo,
abuelo Ulises,
ahora ya no hay tiempo que perder
en paladear la estúpida caída de la tarde.
Ahora, te lo vuelvo a repetir,
lo único importante es llegar
muy rápido a la Cólquide
y hacerse muy rico
a costillas de quien sea:
vestirse en traje de oro
y dejar lustroso
todo lo que toque nuestro guante.¹³

*Habitante de los parques públicos*¹⁴ le valió a Héctor Carreto el IX Premio de Poesía Luis Cernuda 1990, que se otorga en Sevilla, España. El libro, como *La espada de San Jorge*, se compone de cuatro partes: “Alcancía”, “Habitante de los parques públicos”, “Geografía del ojo” y “Poema del sueño interrumpido”. En “Alcancía”, nos encontramos con el único poema de Carreto que se ciñe a un esquema métrico: “Romance de la muerte y la doncella”, una sucesión de casi cuarenta octosílabos escritos y rimados como mandan los cánones. De esta manera, se muestra capaz de manejar correctamente los esquemas tradicionales, algo que el carácter fragmentario de su poesía le ha impedido. “Habitante de los parques públicos” es el poema más

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Héctor Carreto. *Habitante de los parques públicos*. México, Conaculta, 1992. 65 pp. (Luzazul).

extenso de cuantos ha publicado Carreto y en el que se asoma detenidamente a su infancia —las grandes temporadas en los primeros años de nuestra existencia al estilo Marcel Proust hace mucho tiempo que se han perdido. Con base en el juego de los encantados—¡Encantado! ¡Desencantado!—, el poeta, ese “niño que perdió las llaves”, experimenta sus primeras sensaciones amorosas en uno de los contados espacios amigables que aún quedan en la ciudad: un parque público, cuyo encanto en buena medida depende de su compañerita de juegos. Sólo con la presencia femenina se da, fugazmente, antes de que la llamen, el anhelado regreso a Itaca. En “Geografía del ojo” Carreto logra los que acaso sean sus más insinuantes poemas eróticos.

AGUA BREVE

Me acerco a su cuerpo
—pulga brillante—
y me estrello
con un par de ojos
que me devuelven
la mirada de asombro.¹⁵

Por lo demás, *Habitante de los parques públicos* es el libro que mejor dice a Héctor Carreto, el que con más vena lamenta y canta su condición de condenado urbano. Su obra más hondamente cimentada en el mito, la del diseño que parece deseo de hada madrina, la de construcción obra de duendes.

Incubus (1993)¹⁶ es una reunión de sueños; ocho sueños, tenidos o escuchados, dos de ellos provenientes de libros anteriores de Carreto, el último —de su esposa Dana— transcrito en

¹⁵ *Ibid.* p. 45.

¹⁶ Héctor Carreto. *Incubus*. México, UAM, 1993. 26 pp. (Margen de poesía, 23).

prosa poética. En el sueño inicial, “Mi padre me visita algunas noches”, se plantea la posibilidad de una reconciliación con su progenitor, lo que de alguna manera abriría una nueva ruta hacia Ítaca, pero la travesía de padre e hijo se circunscribe a algunas calles del primer cuadro. *Incubus* es un cuaderno de demonios que no aceptan el retiro ni la jubilación, de abuelos cuyas garras y colmillos todavía centellean. No obstante, por alguna —poética— razón, su lectura invita a disfrutar en santa paz, como en un sueño escuchado en alguna parte, “mis noches en tus sueños”.¹⁷

En 1996, con más de veinte años de trabajo poético a cuestas, Héctor Carreto elaboró su *Antología desordenada*,¹⁸ con base en esta idea:

...me seduce la intención de ofrecer poemas de otros volúmenes que compongan uno nuevo. Sin duda es una prueba de fuego contra el tiempo, pues un poema escrito hace dos décadas debe mantener una frescura tal que parezca recién escrito, y su vecino que podría tratarse de un recién nacido, deberá parecer, a los ojos del lector, de la misma edad.¹⁹

Según el índice, reunió treinta y tres poemas —en realidad son más de cincuenta, pero en el índice se considera como uno solo a los dieciocho seleccionados de “¿Volver a Ítaca?”—, dos de ellos reescritos, y otros dos inéditos hasta ese momento, que posteriormente incorporó a *Coliseo*. Presentó los poemas sin apegarse al orden cronológico con el que fueron escritos o publicados y sin indicar a qué libro pertenecían, o sea en perfecto desorden; aunque sí indicó cuales eran los poemas reescritos:

¹⁷ *Ibid.*, p. 24

¹⁸ Héctor Carreto. *Antología desordenada*. México, Conaculta/ICA, 1996. 85 pp (Los cincuenta)

¹⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

“Tentaciones en el cine” (versión de 1995) y “La casa de Allende número cinco” (en su última versión). En ambos casos los poemas mejoran, acaso por el paso del tiempo que, como a Ulises, no deja de enseñarnos algunos ardidés. ¿Logró su cometido respecto a los ojos del lector? Lo ignoro, pues yo he seguido su obra título a título desde sus inicios y pude distinguir la procedencia de bastantes poemas; quizá en alguien que se acerque a su antología sin conocimiento previo. Al respecto Antonio Machado —por boca de Mairena— alguna ocasión dijo que la poesía es el diálogo del hombre con su tiempo y después aclaró que la poesía es lo que hacen los poetas...

Un silencio de casi una década, ligeramente suspendido por la aparición de su *Antología desordenada*, fue roto por *Coliseo*,²⁰ merecedor del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2002. Una vez más Carreto presenta una obra compuesta por las emblemáticas cuatro partes: “I. Delikatessen”, “II. Ocasión Funeral”, “III. Satélites” y “IV. Contagios”. La primera y la segunda se componen de pequeños poemas hilvanados, como “¿Volver a Itaca?” o “Viaje alrededor de un espejismo”; las dos complementarias nos recuerdan que toda poesía, esa bestia a la que damos vida, “se alimenta de seres humanos”... Y por enésima vez, como en una pesadilla de nunca acabar, los cuentos infantiles y las leyendas mitológicas resultan mentiras: presuntas verdades brutalmente devoradas por los leones de la realidad. Nunca como en *Coliseo* la poesía de Carreto fue más fragmentaria, más retazo de retazos, vestigio de vestigios, polvo de antiguos y nuevos polvos. Nunca de los nuncas el regreso a Itaca lució tan imposible, tan vedado a seres destinados, cuando mucho, a un broche de tinta negra.

²⁰ Héctor Carreto. *Coliseo*. México, Joaquín Mortiz, 2002. 86 pp.

LUIS MIGUEL AGUILAR.

PACIENCIA Y RETICENCIA

ERNESTO HERRERA*

Poeta, ensayista, cuentista, cronista, antologador y traductor, Luis Miguel Aguilar (Chetumal, 1956) aparece en las letras nacionales con un breve libro de poesía titulado *Medio de construcción*. Estudiante de letras inglesas, ésa es la tradición que le otorga buena parte de su personalidad poética (aquí y allá, en algunos de sus poemas y en las explicaciones a sus libros, deja escapar nombres de poetas que lo han marcado). El rasgo más notable de este primer libro es la cuidada versificación y la elección de formas poco comunes a la tradición española como la vilaneta (que sí forma parte de la tradición inglesa; como lo recuerda el propio poeta, el primer poema que escribe Stephen Daedalus en el *Retrato del artista adolescente* es, precisamente, una vilaneta). La atención que Luis Miguel Aguilar pone en sus versos lo hace un formalista, es decir, un poeta de temperamento clásico; pero en tiempos en que los jóvenes aspirantes a escritor se olvidan de la tradición, el adjetivo es ante todo un elogio (Gabriel Zaid, en su *Asamblea de jóvenes poetas*, ponía énfasis en el hecho de que una característica que unía a esos poetas que

* Crítico literario, periodista y editor. Ha colaborado en *El Semanario*, *La Crónica Cultural*, *Posdata* y *Laberinto*, entre otras publicaciones culturales.

antologa, básicamente de los cincuenta, era que no sabían versificar ni acentuar; las cosas de hecho no han cambiado). Como lo confirma su más reciente libro, *Fábulas de Ovidio* (2001), Luis Miguel Aguilar es uno de nuestros versificadores con mayores recursos. Es sabido que el mero manejo de la forma no es razón suficiente para producir buenas obras, pero en nuestro autor forma y contenido se unen felizmente. (Luis Miguel Aguilar sabe de estas cosas porque a él le tocó defender al pobrecito señor X Ricardo Castillo de sus detractores que lo acusaban de no saber versificar; ante esto, el autor de *Medio de construcción* apeló a las palabras del poeta latino Horacio, quien decía algo así como “este autor no sabe de formas, pero lo que escribe tiene valor”).

En la recapitulación que hace de su obra a la simbólica edad de 33 años, reunida bajo el título de *Todo lo que sé* (1990), Luis Miguel Aguilar hace una depuración de *Medio de construcción* (actitud que debería ser imitada en esta época de demasiados libros; si bien, como suele suceder, uno termine echándole en cara al autor que haya eliminado un poema que a él no le gustó pero que a nosotros sí; en lo personal echó de menos el divertimento o poema menor, por algo lo suprimió, que es “Huapango”). En *Todo lo que sé*, *Medio de construcción* se divide con el añadido de otros poemas en dos libros: *Venus móvil* y *Poemas para cantar en los taxis*. El primero, explica, “incluye poemas de amor y desamor”; los de desamor, no podría ser de otro modo, ya lo prueban los de Catulo y Petrarca, son los mejores. En “La dama y el vagabundo”, su primer poema, encontramos ya las virtudes poéticas y rasgos estilísticos que definen al Luis Miguel Aguilar de esta primera época. Como él mismo dice, “a ese joven debo agradecerle que se haya procurado un tono que todavía me sirve para escribir”. Ese tono, conversacional, lo que hace es que el lector no se sienta excluido de la vivencia del

poeta, sino que lo hace partícipe de ella; uno va codo a codo con él, ya siendo testigo o pidiéndole que nos deje ser el protagonista. La presencia del juglar poundiano se intuye aquí. Otro rasgo es la presencia de la ciudad como personaje y no como espacio. La ironía no es excluyente tratándose de sentimientos; escribe en “Contra los amantes”, que cierra este libro:

Se creen, para empezar, la encarnación
De algún poema de Sabines —ya sabemos
Que algunos poemas de Sabines se creen, en efecto,
Poemas de Sabines— y tanto a Sabines como a ellos
La poesía se les vuelve imprescindible.

En el título del libro *Canciones para cantar en los taxis* confluyen *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo. La veta citadina en esta parte es más ostensible.

Puntualiza el poeta: “Esta parte del libro incluye poemas urbanos y de vida cotidiana. No buscan otra cosa que entretener y conmover, o sea que buscan mucho”. En este sentido coincide con otros poetas de los cincuenta como José Joaquín Blanco, Fabio Morábito y Rafael Vargas, cuya poesía está construida con motivos de la vida diaria. Escenas condeseñan en las calles de Nuevo León y Sonora, en el cine Gloria, en el Parque México, se mezclan con poemas donde se habla de la necesidad de poseer piernas fuertes para escribir buenos poemas, o donde se reflexiona sobre los subrayados (“Que otros libros se avergüencen de quienes los han escrito/ Los míos de quien tramó los subrayados” escribe el autor parafraseando a Borges), pero también aparecen retratos donde se anticipa lo que será su siguiente libro. Aquí otra vez coincide con sus contemporáneos, pues si él tiene su poema dedicado a Cesare Pavese, Rafael Vargas tiene el que hace a Rimbaud. En “Cesare Pavese” leemos este *dictum*:

Sólo hay un modo de hacer algo en la vida,
Consiste en ser superior a lo que haces.

No hay modo de escribir un buen poema
Si tú no eres mejor que ese poema.

La lectura de estos dos primeros libros nos muestran a un poeta de una calidad pareja; sólo podemos hablar de poemas que preferimos pero no en realidad de uno que no funcione.

Libro de madurez, a *Chetumal Bay Anthology* no le sobra ni le falta un verso y, por lo mismo, es uno de los pocos clásicos que se han producido recientemente. Su lugar privilegiado en la historia de la poesía mexicana del siglo XX es incuestionable. El poeta del que parte es Edgar Lee Master y su *Spoon River Anthology*; Salvador Novo, gran lector de la tradición inglesa, lo siguió para hacer sus *Poemas proletarios*; pero como Luis Miguel Aguilar aclara en realidad la lectura de la *Antología griega*, punto de partida de Lee Masters, no es ajena a la tradición poética mexicana. Anota el poeta: “Muy pocos de estos poemas respetan la brevedad del epigrama: las historias los desbordaron y lo que me interesaba era contar bien esas historias, con la concentración que tiene la poesía. Busqué hacer un conjunto dramático y narrativo con unas cuantas intermitencias líricas”.

Chetumal Bay Anthology es un libro que debe ser tomado como una unidad que no puede fragmentarse.

Conversaciones con La Xtabay sigue ahondando ese sentido narrativo, por lo demás ya presente desde su primer poema. Mujer que pertenece a la tradición mitológica del pueblo maya, se conecta con deidades de otras culturas y tiempos como Diana, Venus, Medusa, Melusina, Lilith, Ishtar, la *belle dame sans merci* de Keats, la *serranilla* del marqués de Santillana, la *zagala* de Guido Cavalcanti y la *girl next door* actual. En este libro, cuenta, “la relación de encuentro, pérdida y encuentro del personaje

Aguilar con *La Xtabay*, habla de mi relación de encuentro, pérdida y encuentro con un modo de hacer poemas”. El libro, entonces, es una recapitulación de la lucha del poeta con la poesía representada por *La Xtabay* y sus diversas advocaciones; como doña Inés, el personaje del último poema del volumen, punto final de esta época, el poeta Luis Miguel Aguilar se dio una pausa para ir “al irrecobrable comienzo de todo”.

Después de una larga pausa, once años, el poeta regresa con una voz renovada y nos ofrece otro libro perfecto: *Fábulas de Ovidio*. Luis Miguel Aguilar siguió, para hacer este libro, dos recomendaciones: el *make it new* poundiano y la eliotiana “Cada generación debe traducir para sí misma”. Para este libro, quien le sirvió de detonante para aventurarse a escribir sus versiones fue el poeta inglés Ted Hughes, quien poco antes de morir presentó sus *Tales from Ovid*. Y confiesa: “Las versiones de Hughes al clásico de Ovidio despertaron en mí a un envidioso incorregible. Este envidioso se manifiesta al ratificar la manera en que la poesía en lengua inglesa hace lo que Ezra Pound definió en el siglo XX como *make-it-new*, es decir, regresar con ojos modernos a los clásicos, ponerlos al día, darles novedad, o mejor: no entorpecer, entre ellos y nosotros, la novedad que nunca perdieron”. Si puede decirse que Ovidio es el más actual de los clásicos se debe a que, como señala Aguilar, es “el inventor de los efectos especiales”. Ahora que las nuevas mitologías han opacado a la mitología clásica, el “Ovidio para hoy”, de Luis Miguel Aguilar, es un buen pretexto para regresar a esa mitología primigenia.

Apoyándose de manera especial en la versión en prosa de Jorge de Bustamante de 1545, Luis Miguel Aguilar recrea a Ovidio en “formas modernas, verso libre incluido” y no obstruye, como se lo impuso, la relación entre Ovidio y nosotros los lectores actuales. Si el libro posee un aire de modernidad es

porque Luis Miguel Aguilar, ante todo, juega con el verso; hay un reto serio que se resuelve con una actitud lúdica. Aunque no lo parezca en principio, la concepción de las *Fábulas de Ovidio* se hermana directamente con los poemas de *Chetumal Bay Anthology*, pues también buscó contar bien historias con la concentración de la poesía. Con *Fábulas de Ovidio* Luis Miguel Aguilar ha aportado otro clásico a la poesía mexicana.

Esta revisión de su obra permite afirmar que su pretensión de hacer una poesía que sea al mismo tiempo paciente y reticente se ha visto cumplida. “Paciente, porque el poema debe ser muy claro contra la propia soberbia ‘expresiva’, de modo que deje entrar al lector sin estorbarle con las manías del redactor del poema. Reticente, para que esa facilidad no haga que el lector abandone el poema a la primera lectura, sino que conserve en la cabeza la idea de que en alguna parte de esa claridad, algo le quedó oculto, y debía, por tanto, averiguarlo nuevamente”.

POESÍA MÉXICO-AMERICANA: RECORDATORIO DE NUESTRA OTREDAD

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA*

H ablar de poesía es cruzar la frontera de la comunicación lógica binaria a un territorio de polivalencias, donde el hecho estético aflora justamente cuando lo “otro” irrumpe en posibilidades lógicas más complejas. Julia Kristeva apunta al respecto: “La poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real y de lo ficticio”.¹

En la preceptiva clásica la poesía se divide en: *lírica*, subjetiva y cantada al son de la lira; *épica*, objetiva —o al menos con tal pretensión— y cantada al compás de la cítara, y *dramática*, mezcla de subjetividad y objetividad creada para su representación.

En la crítica moderna se clasifica a la poesía en: tradicional, popular y culta. La primera es anónima y se transmite oralmente, el pueblo se apropia de ella y la divulga. En la segunda el pueblo es consciente de que hay un autor aunque a veces no se le conozca y echa raíces en la comunidad que se encarga de su

* Coordinación de Lenguas Extranjeras. UAM-A.

¹ Kristeva, Julia, “Poesía y negatividad”, en *Semiótica 2*, Fundamentos, España, 1978, p. 75. Cit. Pos. Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1985, p. 24.

transmisión. La tercera es creada por un poeta, su difusión es escrita y muchas veces el público es minoritario.

Existe, por otra parte, lo que se conoce como “poesía social” que al dirigirse a “la mayoría” es un acto de solidaridad y deviene en instrumento de cambio donde se pretende transformar la realidad.

Para visualizar a la poesía México-americana como un recordatorio de nuestra otredad, es necesario considerar en primer lugar que es la producción de un grupo humano que ha atravesado por diferentes grados de asimilación según las épocas clave en la relación bilateral México-Estados Unidos: el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, la Revolución Mexicana en 1910 con sus consecuentes oleadas migratorias al norte y los Programas Braceros comprendidos entre la Primera y Segunda Guerras Mundiales. Además de los propios detonadores al interior del territorio norteamericano.

La poesía México-americana puede apreciarse en dos grandes producciones: antes y después de 1960 con el movimiento chicano. En un principio con carácter popular y empleada en los corridos para su transmisión.

Una vez ganada la Independencia mexicana, los espacios geográficos del norte ya no pertenecen a la Nueva España sino a México, sin embargo, debido a la distancia con el centro de la República y la forma “centralista” de gobierno, fue difícil tener control en una zona de difícil acceso en transporte y comunicación. Tras la anexión de los territorios mexicanos como “suroeste” norteamericano, se da un contacto de culturas y lenguas diferentes, donde el español resulta ser el idioma de los vencidos. No es de extrañarse que justamente a partir de 1848, la literatura presente una marcada resistencia social al fenómeno de aculturación: se decide preservar la cultura y la lengua del territorio considerado aún madre (México).

Las redes sociales en el suroeste norteamericano se tejieron gracias a los lazos de compadrazgo y unidad por parte de las familias que quedaron de “aquel lado”, así que no fue extraño que muchos habitantes de “este lado” decidieran ir a probar fortuna laboral en las minas ferrocarriles pues ya había un primer contacto con los familiares que permanecieron en tal territorio.

No será sino hasta el siglo XX donde pueden apreciarse los cambios dramáticos originados por la pertenencia a otra nación. Durante la década de 1910-1920, en la Revolución mexicana, hubo un éxodo hacia Estados Unidos por parte de la población mexicana, en que emigraron muchos campesinos en busca de mejores condiciones de vida.

El éxodo coincide con las necesidades de Estados Unidos por expandir su agricultura, por lo que hay demanda de fuerza laboral y en consecuencia se fomenta la migración. Las zonas expulsoras de México fueron las provincias y aunque el idioma hablado era el español en su variante mexicana, éste no era homogéneo debido a las diferencias fonéticas, léxicas y sintácticas entre una y otra región. La oralidad de los hablantes tenía las huellas de los arcaísmos, barbarismos y solecismos.

En el primer ejemplo, “Defensa de los nortehños”, de autor anónimo, encontramos un poema de quince estrofas de cuatro versos cada una. El énfasis lo reciben principalmente la tercera y séptima u octava sílaba de cada verso, cuya constante rítmica favorece un fácil aprendizaje de la pieza literaria en su conjunto. La temática gira en torno a la enorme necesidad de migrar por motivos económicos, por falta de oportunidades laborales en México, y no por malinchismo como podría pensarse:

DEFENSA DE LOS NORTEÑOS

“Lo que dicen de nosotros
casi todo es realidad;

mas salimos del terreno
por pura necesidad.

Que muchos viven facetos
yo también se los dijera;
por eso la prensa chica
tuvo donde echar tijera.

Pero la culpa la tienen
esos ingratos patronés
que no les dan a su gente
ni aun cuando porte chaqueta.

No es porque hablo del país:
pero claro se los digo
que muchos trabajadores
enseñan hasta el ombligo.

El rico en buen automóvil,
buen caballo, buena silla,
y los pobrecitos peones
pelona la rabanilla.

Siempre el peón es agobiado
tratándolo con fuerza,
donde le miran los pies
quieren verle la cabeza.

Lo tratan como un esclavo
no como útil servidor
que derrama para el rico
hasta el último sudor.

Yo no digo que en el Norte
se va uno a estar muy sentado,
ni aun cuando porte chaqueta
lo hacen a uno diputado.

Allí se va a trabajar
macizo, a lo americano,

pero alcanza uno a ganar
más que cualesquier paisano.

Aquí se trabaja un año
sin comprarse una camisa;
el pobre siempre sufriendo
y los ricos risa y risa.

Los cuarenta y el tostón
no salen de su tarifa,
no alcanzan para comer;
siempre anda vacía la tripa.

Que lo digan mis paisanos,
si yo les estoy mintiendo,
porque no hay que preguntar
lo que claro estamos viendo.

Mucha gente así lo ha dicho
dizque no somos patriotas
porque les vamos a servir
a los infames patotas.

Pero que se abran trabajos
y que paguen buen dinero,
y no queda un Mexicano
que vaya al extranjero.

Ansía tenemos de volver
a nuestra patria idolatrada,
pero qué le hemos de hacer
si está la patria arruinada".²

La Revolución mexicana fue el detonador migratorio para que Juan Bonilla, mexicano, se fuera al pueblo de Somerville en Texas, y en 1935 escribiera, en lengua popular con múltiples

² Gaona, María Eugenia, *Antología de la literatura chicana*, Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM, 1986, pp. 206-208.

arcaísmos: “Errantes pajarillos los llevan como a prisión”. El poema recrea lo sucedido en el paro laboral de Bay City (Texas). Los capataces contrataron jornaleros mexicanos que al ser trasladados a cortar leña rompieron la huelga que ahí tenía lugar.

Conviene recordar que la migración que tiene lugar en la época de la Revolución mexicana, se sumó a los habitantes de origen mexicano que ya estaban establecidos en territorio norteamericano desde hacía un siglo debido, entre otras causas, a las anexiones territoriales. El español adquiere una vitalidad nueva debido a los “nuevos encuentros” y las variantes provinciales siguen migrando al otro país.

El poema está dividido en cuartetos que recrean, en la primera parte, una atmósfera de diáspora con vías a mejorar la situación económica. La diferencia temática, respecto al anterior poema, es la migración dentro de Estados Unidos, no de México al norte.

ERRANTES PAJARILLOS LOS LLEVAN
COMO A PRISIÓN

Juan Bonilla

“Año de mil novecientos
treinta y cinco el presente,
sacaron de Somerville
una parte de la gente.

El mensaje que llegó,
llegó a nombre Americano,
conquistando al trabajo
a todito Mexicano.

El precio que iban ganando
según lo que allí decía,
eran cuarenta por hora,
o cuatro pesos por día.

Para no mostrar el miedo
y nunca decir que no,
Jesús Sena en su bolsillo
llevaba su dominio”.
[...]

Una segunda parte del poema aborda tres líneas temáticas:
los encargos que se hacen a quien no emigra (para cuidar los
bienes materiales), la despedida a la madre y el enamoramiento:

“El encargo que dejó,
fue el cuidado de su vaca,
que no se la llevara el Mocho
porque costaba la plata.

El Sr. Hilario Mercado que no
nos quedan las dudas,
seguro que hizo el encargo
que alimentara las mulas.

En el segundo enganche salieron
tres hombres más distinguidos,
que dejan a la colonia
siempre muy entrestesidos.

El montar al tren dijieron:
“Ahora sí, adiós adiós”,
se van Martín y Santiago
también Jesús Quirós.

La colonia se quedó
algo entrestesida,
porque iban al trabajo
arresgando hasta la vida.

Ya con esta me despido
blanca flor de maravilla,
este recuerdo les deja
su amigo Juan Bonilla.

Adiós mi madre querida
Dios se ha de doler de mí,
yo conozco el que perdí
de mi casa mucho abrigo
por eso me pienso y digo:

Adiós familias y hermanas
que por mis culpas tiranas
nacen las desdichas mías,
sabe Dios hasta qué días
volveré andar por aquí.

Adiós patria donde naci,
conozco el que voy errado
en mi loco disbarío
este sentimiento mío
me hace apartar de tu lado.

Pues como yo despreciado,
siento y lloro esta crueldad
cualquier hablador dirá
el que yo he vivido injusto
y ahora para que tengan gusto
ya el hijo mal se va.

Adiós padres de mi vida
siento dar este cuidado,
que el haber sido despreciado
es causa de mi partida.

Pues ya las culpas las di
y digo con tirana voz
sólo encomiéndeme a Dios
hagan cuenta el que morí.

Una noche muy serena
la luna respalsía
hojí una voz que desía,
acércate vida mía
y escucha con atención

el canto de un pajarillo
que alegra tu corazón.

Por eso cantando y dijo:
escuchen con atención
el canto de un pajarillo,
que alegra tu corazón
que se para en la enramada
a orillas de tu balcón.

Eres linda y hermosa
como la flor descojida,
a ti brindaré mis amores
hasta perder yo la vida,
para tenerte a mi lado
jovencita de mi vida".³

La segunda gran oleada de poesía México-americana tiene lugar a raíz de la década de 1960, con el movimiento chicano. En ese momento, el grupo México-americano abarca un espacio geográfico que incluye: Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado y California (principalmente), Idaho, Montana, Nevada, Oregon, Uta, Wyoming, y en las ciudades de Chicago (Illinois), Detroit (Michigan), Minneapolis-St. Paul (Minnesota), además de los círculos estudiantiles en Massachussets, Penssylvania, Connecticut, Nueva York y Washington, D.C.

Emplear el apelativo chicano obedece a una reivindicación, a un intento de romper con el estereotipo, a asumir una postura política y a un reconocimiento de grupo e identidad. Tino Villanueva lo resume así:

"Total, que dentro del contexto del Movimiento, hoy día chicano dista mucho de ser lo que fue hace setenta años, pues aquel triste y asqueroso

³ Villanueva. Tino, Chicanos, *Antología histórica y literaria*. (Colección Tierra Firme), FCE, México, 1994 (1a. ed., 1980), pp. 225-228.

apelativo de principios de siglo estaba destinado a renacer poniéndose de pie en los años 60, justamente en una época en que se volvió confrontación el conflicto que se venía gestando, o mejor, que se venía agudizando entre la comunidad chicana y los sectores dirigentes del Sudoeste. Habiendo sido rescatada por una juventud que la ennoblece encendiéndola de concientización popular, de protesta social y de orgullo cultural, aquella palabra maldita, chicano, para bien o para mal y contra viento y marea, serviría de ahí en adelante de divisa personal y de emblema colectivo, como también de oración mitigadora y, en momentos de acción social, de grito animador”.⁴

Es en ese contexto que en 1967 surge el poema épico *Yo soy Joaquín*, escrito por “Corky” Rodolfo Gonzáles. El autor, un hombre más bien ligado al pueblo y sus derechos, desempeñó múltiples ocupaciones: agricultor, boxeador, maderero, hombre de negocios, fundador de la Escuela Tlatelolco (primera escuela para chicanos que ofrecía estudios de preescolar a superiores) y director de la “Cruzada por la Justicia” (movimiento de defensa del idioma español en que se pide, además, que los libros de texto de historia sufran modificaciones donde se reconozca el aporte de la comunidad mexicana en la historia estadounidense).

La fuerza narrativa de *Yo soy Joaquín* no radica en los cánones para juzgar a la poesía, sino en el valor histórico y psicológico de síntesis total de la comunidad México-americana. Ciertamente, esta pieza literaria se convierte en grito de lucha, en estandarte del movimiento chicano. El recorrido narrativo se da por los símbolos de la cuna materna en contraposición a la realidad paterna de la otra cultura. De manera constante, a lo largo de los versos observamos cómo se delinea un ser nuevo y autónomo. Se parte desde las raíces y se deviene en un espejo de grandezas y debilidades comunitarias, un recordatorio perenne del ser. Corky manifestó al respecto:

⁴ Villanueva, Tino, *op. cit.*, p. 17.

“Writing *I am Joaquín* was a journey back through history, a painful self-evaluation, a wandering search for my peoples and, most of all, for my own identity. The totality of all social inequities and injustice had to come to the surface. All the while, the truth about our flaws—the villains and the heroes had to ride together—in order to draw an honest, clear conclusion of who we were, who we are, and where we are going”.⁵

El poema épico de Joaquín se da para todos aquellos que sedientos de una memoria histórica, busquen la identidad de su comunidad. El narrador da voz al excluido,⁶ le da un lugar para contar la historia y en tal sentido hace justicia sobre aquello que está trabajando:

[...]
Los corridos dicen los cuentos
de vida y muerte,
de tradición,
leyendas viejas y nuevas,
de alegría de pasión y pesar
de la gente —que soy yo.

Yo estoy en los ojos de la mujer,
Amparados debajo
su rebozo negro
[...]
Su rosario lo reza y lo pulsa
infinitamente

⁵ Gonzáles, Rodolfo, *I am Joaquín*. (An Epic of the Mexican-American People), Bantam Books, USA, 1972 (Copyright, 1967), p. 1. Traducción libre: “Escribir *Yo soy Joaquín* fue un viaje hacia atrás en la historia, una autoevaluación dolorosa, una búsqueda de mi gente y, sobre todo, de mi propia identidad. La totalidad de todas las iniquidades e injusticias sociales tenían que salir a la luz. Asimismo la verdad acerca de nuestras fallas, los villanos y los héroes que tenían que cabalgar juntos para poder arribar a una conclusión honesta y clara de quiénes fuimos, quiénes somos y hacia dónde vamos”.

⁶ Uno de los ensayos deconstruccionistas más interesantes respecto a la literatura de las minorías lo tenemos en: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Kafka por una literatura menor*, Biblioteca Era, México, 1978.

como la familia
trabajando una hilera de betabel
a dar vuelta
y trabajar
y trabajar.
No hay ningún fin.
Sus ojos un espejo de todo el calor
y todo el amor para mí,
y yo soy ella
y ella es yo.
Juntos afrontamos la vida con
pesar, coraje, alegría fe y
pensamientos deseosos.

lloro lágrimas de angustia
cuando veo a mis hijos desaparecer detrás de la mortaja de mediocridad
para jamás reflexionar o acordarse de mí”⁷

La mediocridad, al ser etiqueta que pega “el otro” no debe permanecer inmutable, sin embargo en la estrofa se observa una actitud imperturbable, resignada, que no cuestiona la realidad-destino. Esta imagen resulta interesante por el impacto que causa en los párrafos siguientes, donde se lucha e invita a las futuras generaciones a reivindicarse. La vivencia que ha recreado la memoria no se da sólo en las líneas duras (Estado) o las flexibles (familia), en el poema se ha manejado una línea de fuga que atraviesa a la comunidad para permitir salir del espacio cerrado a que está acostumbrada, en otras palabras: abre posibilidades al sujeto, es una iluminación, la epifanía que puede modificar el rumbo de vida:

“Yo soy Joaquín.
Debo pelear
y ganar la lucha

⁷ Cfr. Gonzáles, Rodolfo “Corky”, *Yo soy Joaquín*, Bantam Editions, E.U., 1972.

para mis hijos, y ellos
deben saber de mí,
quién soy yo.
Parte de la sangre que corre hondo en mí
no pudo ser vencida por los moros.
Los derroté después de quinientos años,
y yo perduré.
La parte de sangre que es mía
ha obrado infinitamente cuatrocientos
años debajo el talón de europeos
lujuriosos.
¡Yo todavía estoy aquí!”⁸

Si se toma conciencia de lo que se ha sido capaz, si se tiene presente el logro o mérito obtenido, ¿por qué no vislumbrar otro panorama? ¿Por qué no fabular el pueblo que se quiere ser?

“Y en todos los terrenos fértiles,
los llanos áridos,
los pueblos montañosos,
ciudades ahumadas,
empezamos a **AVANZAR**.

¡La Raza!
¡Mexicano!
¡Español!
¡Latino!
¡Hispano!
¡Chicano!
o lo que me llame yo,
yo parezco lo mismo
yo siento lo mismo
yo lloro
y
canto lo mismo”.

⁸ *Ibid.*

La identidad, en el poema, no queda constreñida a la mera denominación “chicano”, pues aún es difusa, más bien se da en el nivel emocional como fuerza motriz para “avanzar” a nuevos espacios, en devenir chicano:

“Yo soy el bulto de mi gente y
yo renuncio ser absorbido.
Yo sor [*sic*]. Joaquín.
Las desigualdades son grandes
pero mi espíritu es firme,
mi fe impenetrable,
mi sangre pura.
Soy príncipe azteca y Cristo cristiano

¡YO PERDURARÉ!
¡YO PERDURARÉ!⁹

La asimilación, entendida como la etapa en que se da una adaptación a las nuevas formas de pensamiento y al estilo de vida que rige en la sociedad dominante, tiene mayor impacto en los miembros más jóvenes de una comunidad migratoria. Cuando la asimilación no es total y sólo se consigue en grados diversos, una de sus primeras manifestaciones radica en el habla y la producción literaria, donde puede observarse desde un español puro hasta un inglés total, pasando por una alternancia de códigos lingüísticos más o menos cargados hacia uno u otro idioma.

En el caso de la relación México-Estados Unidos, el fenómeno migratorio es uno de los temas que mayor prioridad reciben en la agenda bilateral. Hoy día son más de treinta millones de latinos los que viven en Estados Unidos y de ellos 63.5 por

⁹ González, Rodolfo “Corky”, *Yo soy Joaquín*, Bantam Editions, EU, 1972 en Gómez, *op. cit.*, pp. 70-83.

ciento es de origen mexicano. Ello nos habla de una convivencia entre culturas diametralmente opuestas: dominantes y dominadas, donde la aculturación es la presión externa para que “los nuevos”, “los otros” se apropien lo más pronto posible de la lengua, los hábitos y las costumbres de los habitantes mayoritarios.

Cuando una comunidad está expuesta a otras de idioma diferente, es común que tengan lugar fenómenos como el “bivisualismo” (dos formas de ver el mismo fenómeno) y el “bisensibilismo” (dos maneras de sentirlo) que se manifiestan a nivel escrito y oral. Tino Villanueva, estudioso incansable del “fenómeno binario” como también se llama a la poesía bilingüe, señala que el “bisensibilismo” es una doble sensibilidad que nace de la historia que se hereda y vive en casa, en la comunidad (“el barrio”) además de aquella que se aprende en forma oficial en la comunidad dominante (el condado, la escuela...), y el “bivisualismo” es el enfoque hacia una realidad que parte de dos perspectivas (las herencias lingüísticas, recordando que todo idioma es el espejo de una cultura). Villanueva ejemplifica aludiendo a la reacción que como mexicano-americano se tiene hacia el maíz:

“Tenemos aquí un ejemplo clásico. A las preparaciones culinarias que nos llegan del mundo anglosajón y que encontramos en el hogar chicano, como el maíz tierno (hervido en su mazorca), el maíz desgranado (hervido o cocinado en su crema), y el producto Fritos, podríamos añadir la variedad de comidas a base de maíz que se preparan, y hasta con más frecuencia, en nuestras cocinas: tamales, que por lo general se elaboran para el Día de Acción de Gracias y para la Navidad; tortillas, que no sólo se comen en vez de pan blanco, sino que también se usan para hacer enchiladas (dos tipos: rojas o verdes), tacos (dos tipos: blandos o tostados), chalupas y nachos”.¹⁰

¹⁰ Villanueva, Tino, *Chicanos. Antología histórica y literaria*. (Colección Tierra Firme), FCE, México, 1994 (1a. ed., 1980), p. 55.

Así, consideremos que debido al número de hispanohablantes en Estados Unidos (el cuarto a nivel mundial), y el desarrollo de la sensibilidad en dos culturas, el poeta tiene la facultad de trabajar con dos universos en una recreación total, alternando el uso de códigos lingüísticos con fines meramente estéticos, visuales y sonoros, con lo cual se comprende que la lengua empleada en la poesía es otra. Víctor Bravo nos dice al respecto:

“El lenguaje poético es un lenguaje “otro” respecto al lenguaje comunicacional, pero esa otredad no se produce en un lugar distinto sino sobre los promontorios y depresiones del lenguaje comunicacional mismo; el “extrañamiento” que supone lo poético se produce sobre la semántica y la sintaxis del lenguaje. El acontecimiento poético es, pues, una remoción, una perturbación de aguas tranquilas, la presencia de un “afuera” que al penetrar el lenguaje trueca sus funciones”.¹¹

Ejemplo de ello es el poema “Bendito sea tu vientre”, de Alurista:

“Bendito sea tu vientre
Madre
Virgin of love¹²
-sin condiciones
you`ve chiseled me well-
el lustre de mi bronce
-a ti lo debo
y la herencia **of our caciques**
-**we owe** nuestro calor
and the candor of joy
-our madres taught us
to germinate
in the passions of our lives

¹¹ Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1985, p. 23.

¹² Las negritas son mías. Las he colocado para resaltar el cambio de uno a otro idioma y cómo se va logrando un equilibrio.

bendita seas
Raza".¹³

El poema es un canto a las raíces, a la figura femenina capaz de engendrar vida, de dar alojamiento en el vientre, con amor y sin condiciones. El autor hace referencia a sí mismo cual si perteneciere a una raza de bronce que ha sido bien labrada. Con ello apela en doble vía metafórica a la piel morena de origen mexicano, y a las propiedades metálicas que permiten una noble maleabilidad. Se es metal bien cincelado, bien labrado y con tal seguridad, lejos de lamentar una herencia de caciques, se trasciende la historia y se agradece la posibilidad de "germinar". Una vez más se alude a la presencia y esencia maternal para que de manera multiplicativa se agradezca a la Raza, el origen.

Finalmente, la poesía México-americana es un recordatorio de aquella otredad poética del mexicano, un espejo de reflejos múltiples que produce extrañamiento, que en su visualidad y sonoridad nos recuerda otros códigos lingüísticos, la alternativa de una sensibilidad doblemente ejercida. Es la posibilidad de cruzar la frontera de la comunicación binaria para explorar un territorio polivalente que reverbera como parte de nuestra otra historia, de nuestra otra poesía.

¹³ Alurista, "Bendito sea tu vientre", Floricanto, Chicano Cultural Center Publications, University of California, Los Ángeles, poema núm.17. En Villanueva, Tino, *Chicanos. Antología histórica y literaria*. (Colección Tierra Firme), FCE, México, 1994 (1a. ed., 1980), p. 58.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America. A History of Chicanos*. Harper Collins. USA, 1988.
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1985.
- CONNOR, Walker (editor). *Mexican-Americans in Comparative Perspective*. The Urban Institute Press-Washington, D.C. USA, 1985.
- DÍAZ-GUERRERO, Rogelio. *Understanding Mexicans and Americans: Cultural Perspectives in Conflict*. Ed. Plenum. EU, 1991.
- FERGUSON, Charles. (Ed.) *Sociolinguistic Perspectives: Papers on Language in Society, 1959-1994*. Oxford University Press. USA, 1996.
- FISHMAN, Joshua A. (editor), *Advances in the Study of Societal Multilingualism*. Ed. The Hague. EU, 1978.
- . *Language and Nationalism: Two Integrative Essays*. Ed. Rowley: Newbury House. EU, 1973.
- . *Language Loyalty in the United States*. Ed. Armo. EU, 1978.
- GAONA, María Eugenia. *Antología de la literatura chicana*. Centro de Enseñanza para Extranjeros. UNAM, 1986.
- GARCÍA, Mario T. *Mexican Americans. Leadership, Ideology & Identity. 1930-1960*. Yale University Press. USA, 1989.
- GARVIN, Paul L.; Lastra de Suárez, Yolanda. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. UNAM, 1974.
- GARZA, Rodolfo O. de la. *The Mexican American Experience. An Interdisciplinary Anthology*. University of Texas Press, Austin. USA, 1985.
- GÓMEZ, Hernández Adriana; Saavedra, Luna S. Isis. *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*. UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 1993.

- GONZALES, Rodolfo "Corky". *I am Joaquín. (An Epic of the Mexican American People)*. Bantam Books. USA, 1972. (Copyright 1967.)
- GRISWOLD del Castillo, Richard. *La Familia. Chicano Families in the Urban Southwest 1848 to the Present*. University of Notre Dame Press. USA, 1989.
- GUZMÁN, Ralph, "The function of anglo-american in the political development of chicanos", en García, F. Chris (editor). *La causa política: a chicano politics reader*. University of Notre Dame Press. USA, 1974.
- HAMEL, Rainer Enrique. "La resolución 187 y la vitalidad del español en California" (primera parte). *La Jornada. El país* 12. Sábado 3 de diciembre de 1994.
- . "La resolución 187 y la vitalidad del español en California" (segunda y última parte). *La Jornada. El país* 13. Domingo 4 de diciembre de 1994.
- ; Sierra, Ma. Teresa. "Diglosia y conflicto intercultural (la lucha por un concepto o la danza de los significantes)". Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Boletín de Antropología Americana núm. 8. Diciembre 1983, pp. 89 a 110.
- HAMERS, Josiane F. *Bilinguality and Bilingualism*. Cambridge University. Inglaterra, 1986.
- JOYSMITH, Claire (editor). *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. Centro de Investigaciones sobre América del Norte. México, 1995.
- KELLER, Gary D. "How Chicano Authors Use Bilingual Techniques for Literary Effect", pp. 171-190. (Fotocopias del acervo del curso: Comunidad México-americana, en la ENEP Acatlán, UNAM. El artículo es una versión revisada de "The Literary Strategies Available to the Bilingual Chicano Writer", en Francisco Jiménez (editor), *The Identification and*

- Analysis of Chicano Literature. New York: Bilingual Press, 1979.
- MARSHALL, Donald G. *Contemporary Critical Theory. A Selective Bibliography*. The Modern Language Association of America. USA, 1993.
- MAYBERRY, Jodine. *Mexicans. Recent American Immigrants*. Franklin Watts, Inc. USA, 1990.
- MCWILLIAMS, Carey. *North from Mexico. The Spanish-Speaking People of the United States*. Praeger Publishers. USA, 1990. (Updated material by Matt S.Meier). 1st. ed., 1948.
- MEIER, Matt S.; Rivera, Feliciano. "Las voces de los chicanos" y "Los cuatro jinetes", en *Los chicanos: una historia de los méxico-americanos*. Ed. Diana. México, 1975.
- NOVAS, Himilce. *Everything you need to know about Latino History*. Plume Penguin Books. USA, 1994.
- PADILLA, Genaro M. *My History, Not Yours. The Formation of Mexican American Autobiography*. The University of Wisconsin Press. USA, 1993.
- RAMÍREZ, Morales Axel. *La comunidad chicana en Estados Unidos: retrospectiva histórica*. (Biblioteca Prepa 7, núm. 4). Ediciones de la Viga. México, 1992.
- SEDEL, Raman. *Practicing Theory and Reading Literature*. The University Press of Kentucky. Great Britain, 1989.
- SWADESH, Mauricio. El lenguaje y la vida humana. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. (1a. edición, 1966.)
- VIGIL, James Diego. *Barrio Gangs. Street Life & Identity in Southern California*. University of Texas. Press, Austin, Texas. USA, 1988.
- VILLANUEVA, Tino. *Chicanos. Antología histórica y literaria*. (Colección Tierra Firme.) Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1994. (1a. edición, 1980).

VILLANUEVA, Tino. *Crónica de mis años peores*. Ed. Lalo Press. USA, 1994. (1a. edición, 1987).

TREJO, Arnulfo D. (editor). *The Chicanos As We See Ourselves*. The University of Arizona Press. USA, 1990.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA No.21

se terminó de imprimir en febrero
de dos mil cuatro

El tiro consta de 500 ejemplares

