

“Fondo y forma en la poesía de los siglos XX y XXI”

SANDRO COHEN Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | **COORDINADORES**

NÚMERO 48, SEMESTRE I 2017

Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 48, I Semestre 2017, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2017, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dra. Norma Rondero López

RECTORA EN FUNCIONES

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH EN FUNCIONES

Dra. Marcela Suárez Escobar

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Saúl Jerónimo Romero

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

SANDRO COHEN Y FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ

DISTRIBUCIÓN

María de Lourdes Delgado Reyes

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ Y SANDRO COHEN | 5

TEMA

La poesía es una santa laica...

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | 13

Poesía y literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | 27

**La métrica y la eufonía detrás de un poema
entrañablemente odiado.**

“Paquito” de Salvador Díaz Mirón

SANDRO COHEN | 37

Sueño de un viaje hacia la muerte

(literatura desde una perspectiva hermenéutica)

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 47

De la melancolía del rebelde: la poesía de Efraín Huerta

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ | 59

“Primero sueño” en la mirada de Octavio Paz

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 79

El silencio en la poesía de Alberto Blanco

JAVIER GALINDO ULLOA | 85

**Desposesión desde el margen en ...te daré de comer como
a los pájaros... de Reina María Rodríguez**

AGUSTÍN ABREU CORNELIO | 99

Un rostro cuir en el espejo roto
(Bonita hace pedazos su espejo)
ANTONIO MARQUET | 115

Mediación e identificación de la imagen del ángel
en las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke
JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ | 129

CREACIÓN

Temazcalli
JADE CASTELLANOS ROSALES | 137

VARIACIONES

Novelas negras
VICENTE FRANCISCO TORRES | 145

Yo: Tin: Nè: Va': Ru'r
MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | 157

Fiesta y pachanga en *Nueva burguesía* de Mariano Azuela
TERESITA QUIROZ ÁVILA | 173

Introducción

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ Y SANDRO COHEN

La poesía siempre ha presentado una tensión entre lo que dice y cómo lo dice. A diferencia de la prosa, donde las ideas se despliegan de manera *horizontal* sin atender –para su interpretación– a cuestiones de extensión de líneas o renglones, la poesía siempre se ha distinguido por manejar versos en disposición generalmente vertical, que –por definición– poseen extensiones específicas que se han medido de diversas maneras a lo largo de los siglos y las culturas. De las estructuras estróficas puede afirmarse algo parecido. Al mismo tiempo, la poesía ha evocado desde acciones, emociones o sensaciones, hasta los grandes dramas y gestas del mundo clásico y contemporáneo. Lo que se cuenta, el *fondo* de las obras, depende mucho de cómo se lleva a la *forma*. Resulta imposible hablar de este género de manera responsable sin tomar en cuenta ambos aspectos creativos: fondo y forma. Los poetas, al escribir, saben por qué eligen determinada forma para expresarse, o lo hacen de modo intuitivo, pero la crítica no siempre lo reconoce o toma en cuenta este fenómeno en sus análisis. En esta ocasión, en *Tema y Variaciones de Literatura* nos propusimos reflexionar sobre este tema.

El número abre con un artículo de José Francisco Conde Ortega, “La poesía es una santa laica...”. El autor reflexiona sobre la esencia de la misma a partir de la certeza borgeana de que en la poesía fondo es forma. Originalmente *poiesis* se refiere a todo proceso creativo cuyo fin sea dar origen a un objeto bello, pero pronto la música y el verso se apropiaron del lugar que le correspondía a todas las artes. Por lo que hace a la poesía –dice el autor–, quizás el recurso más frecuente para lograr su cometido sea la metáfora, quizás su misión sea renovar la íntima relación entre los signos y las cosas, labor asignada originalmente al nomoteta del Cratilo platónico. La poesía, en tanto estado del espíritu –sostiene Conde Ortega–, quiere develar misterios. Descifrarla es asumir la relación que guarda con el sentido, con la memoria, con el silencio, con esa traza ontológica que la impulsa a nombrar el mundo primigeniamente. De ella, primero en su condición oral y luego escrita, habrían de derivarse los

géneros literarios. La poesía, por tanto, quiere decir el mundo como si fuera la primera vez, con sus ritmos, pausas y medidas.

En “Poesía y literatura”, Carlos Gómez Carro se pregunta cuál es la especificidad de lo literario y si hay algo que distinga la narrativa de la poesía. Ambas preguntas han tenido diversas respuestas, muchas de las cuales han puesto énfasis en que el arte literario consiste en un trabajo sobre el lenguaje, sobre la forma, pues los contenidos resultan indistintos. Se trata, sobre todo, de la relación de las palabras entre sí, relación que genera un efecto de extrañamiento que no debe verse como mero artificio sino como renovación de la mirada sobre uno mismo y sobre el mundo: desde la forma se actúa sobre el contenido. ¿Y lo poético, es también artificio? Para empezar –piensa el autor–, en la poesía la forma no lo es todo. En ella hay algo más: una epifanía, una rebelión. Por eso es mejor hablar de *lo poético*, que no sólo vive en el verso, en la forma, pues es una actitud, una condición existencial que nos abre la verdad en un gesto, en un trazo, en esos instantes precarios donde se muestra el sentido, así sea de manera evanescente. Lo poético puede aparecer en cualquier parte, en el poema, por ejemplo. Lo poético es lo inefable que está más allá del lenguaje y que puede decirse por medio de él. Se encuentra sin buscarlo.

Tras estas reflexiones sobre la naturaleza o esencia de la poesía, arribamos al tema que promete el número. Así, Sandro Cohen escribe “La métrica y la eufonía detrás de un poema entrañablemente odiado. ‘Paquito’ de Salvador Díaz Mirón”. ¿Cómo debe leerse hoy un poema tan vilipendiado y asociado a la cursilería como lo es “Paquito”. Con una estructura estrófica regular de diez versos más dos de estribillo, todo lo cual se repite seis veces para conformar 72 hexasílabos, con entradas y salidas simétricas en cada verso, el poema puede resultar hipnótico y evocador, porque además cuenta una historia que despierta sensaciones extremas. Es como un Bolero de Ravel, simétrico, estructurado, sobrecogedor, que crea una atmósfera preñada de infortunio. A un niño –Paquito– se le ha muerto su madre; su padre lo ha abandonado. Ante la tumba de su mamá, el párvulo promete ya no hacer travesuras. Más que un poema cursi, se trata de una denuncia social –dice Cohen–, y la hace de forma impecable, con maestría.

Enseguida Gloria Ito, en su ensayo “Sueño de un viaje hacia la muerte (literatura desde una perspectiva hermenéutica)”, expone que cada época y corriente estética establecen una relación con la vigilia y el sueño. En el caso de los Contemporáneos, en específico de Xavier Villaurrutia, el sueño es un acto de conciencia y significa vida, no evasión ni exotismo. Ito ensaya sobre este tópico y lo hace desde una perspectiva hermenéutica y dialógica, tomando como referente la poesía de Villaurrutia. Sus tres horizontes interpretativos son

la muerte, la obra –en específico “Nostalgia de la muerte”– y el contexto histórico de los Contemporáneos, y siempre en el universo de la palabra, desde donde se comprende primero y se explica después. La palabra-metáfora, como horizonte de sentido del texto y de sí mismo a partir de la lectura.

“De la melancolía del rebelde: la poesía de Efraín Huerta” también aborda un asunto –digamos metafísico– frecuente en la poesía: la melancolía. La autora, Ana Chouciño Fernández, sostiene que desde Nezahualcóyotl hasta Efraín Huerta, la melancolía es una constante en el ser del mexicano. Muchos poetas sufren esta inclinación, esta tristeza vital, que implica ir y venir entre la irascibilidad y el erotismo. Se trata también de una forma de rebeldía y resistencia, un modo de decir *no* a las imposiciones. La poesía de Huerta resulta, de este modo, erótica y rebelde, humorosa y nostálgica. La tristeza preside su pasión amorosa y le da tono a su poética, que va de la mano con su ideología política, pues asume que la poesía está destinada a la colectividad, no al disfrute individual. Con ella se denuncia el horror y la guerra, ya sea en tono elegiaco o mediante el anatema. Bajo este talante, llega el libro emblemático del poeta, *Los hombres del alba* (1944). Con el alba como esperanza, la voz poética inventa líricamente la Ciudad de México, la cual, a pesar de la herrumbre, cuenta siempre con la fuerza silenciosa de sus habitantes. Estamos ante una ciudad nutricia donde se busca el amor, la belleza y la verdad (*La rosa primitiva*). Y siempre la melancolía como rebelión. Al final, en sus últimas obras –arguye Chouciño–, Huerta recalca en la ironía y el humor, ya un poco ajeno al compromiso político, pero sin dejar la denuncia, y siempre habitando el espacio de la urbe, hasta que al final aparecen sus reflexiones sobre la muerte. La poesía ha sido, pues, una filosofía.

Octavio Paz, al interpretar el *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, dice que se trata de una alegoría que busca el conocimiento. Explica el poema acudiendo a la tradición neo-platónica según la cual existe el viaje o transmutación de las almas. El cuerpo yacente –*imago mortis*–, en estado de trance, es contemplado por la poeta: observa en él las facultades interiores así como las facultades sensibles, la razón y el intelecto, en una búsqueda que aspira a saber más acerca de todas las cosas. En su interpretación, Paz proscribió la influencia de otra tradición, la aristotélico-tomista. Lo que Fernando Martínez Ramírez hace en su ensayo “‘Primero sueño’ en la mirada de Octavio Paz” es mostrar que en el camino del conocimiento, también se puede ver en el poema sorjuanesco la composición materia-forma que Tomás de Aquino, siguiendo a Aristóteles, establece como orden de todas las cosas, que va de lo puramente material y llega a Dios o Forma Pura. Le llama composición hilemórfica de las sustancias. En esta jerarquía matérico-formal, el ser humano está justo en

medio, entre un mundo sensible y otro puramente inteligible, pero participando de los dos, por debajo de entidades espirituales como los ángeles y por encima de la materia inanimada: toda una jerarquía que conduce, en orden de perfección, a Dios, y que es evidente en el poema de sor Juana.

Javier Galindo Ulloa escribe “El silencio en la poesía de Alberto Blanco”. Ulloa aduce que el poeta, al buscar la identidad del ser humano y de sí mismo, encontró con las palabras lo otro no dicho: la oscuridad, lo desconocido, el silencio como imagen mítica, el origen, y les dio forma a través del verso tradicional, así como de la canción y del verso libre. En la poesía de Blanco, las imágenes nacen unas de otras de manera surrealista, atisban en el misterio del mundo, buscan ir más allá, “a la otra orilla”, siempre trabajando con la tipografía y los espacios en blanco como expresiones del ritmo y del silencio. El hombre y poeta cantan para buscar su destino. El silencio, de esta manera, resulta una paradoja que permite presentar lo que es anterior al pensamiento, a lo cual se accede por medio de la analogía, la metáfora y el símbolo, es decir, lo visible abre lo invisible. Palabra, imagen y representación visual son los elementos con los cuales el poeta nos entrega su metafísica del silencio.

Enseguida tenemos el ensayo “Desposesión desde el margen en ...*te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez”, de Agustín Abreu Cornelio. A partir de un detalle precario como la muerte de una ave, el yo lírico se siente culpable, lo que da origen a su canto. Todo lo que constituye al Yo-propiedad se des-posee. La poeta, desde su condición de carencia debido a que nació mujer en una sociedad falocéntrica y heteronormativa, desarticula la dicotomía hombre/mujer y asume que la identidad es dinámica, con un alto grado de ficción: aceptar un rol implica siempre mucha violencia. Sin embargo, nos podemos resistir. Tras pasar por una poesía cotidiana, la poeta arriba estéticamente a una posvanguardia –expone Abreu Cornelio–, la voz autoral pierde autoridad y desaparece la duda ante las posibilidades de representación unitaria. La poeta supone que el lenguaje resulta insuficiente para apropiarse del mundo. La escritura se vuelve, por ello, concreta, fragmentaria, no lineal, y con la experimentación formal reivindica lo marginal, los límites entre verso y prosa, y entre los géneros literarios, los cuales se desdibujan y dan paso a la fragmentariedad. El lenguaje referencial resulta insuficiente, insensibiliza, porque él mismo des-posee, impone una epistemología, una forma de poder, una domesticación. La escritura poética devela, desde la vulnerabilidad, lo arbitrario de los modelos identitarios.

“Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)”, de Antonio Marquet guarda relación temática con el ensayo anterior. *Rostro cuir*, de César Cañedo, es una obra de un poeta amargo y vital, herido e hiriente.

Se trata de una fiesta iconoclasta que derruye el canon heterosexista y da cuenta de la cultura elegebetera. Frente al espejo –roto–, el sujeto lírico descubre su cuerpo, su legado, su rostro, todo incompleto y rechazado antes de poder decir algo. Asistimos a un canto de amor y desengaño, guiado por una pregunta terrible: ¿hay un remedio cuir para el desamor? No. Y la herida se suma a la incompletud originaria. El viaje del sujeto lírico es una odisea donde no hay patria de regreso; es una aventura por el vacío, por lo roto, por el estigma social con el que siempre existió, desde antes de ser, y que la poesía intenta nombrar, pero es puro espejo roto. Por eso el poeta se vuelve desvergonzado, exhibicionista; habla desde la ojetez, su asidero es la sexualidad desafiante. Así se defiende la identidad Jota, poco a poco, hasta dejar de ser un estigma, y con ello se borran también las diferencias ente lo popular y lo culto, entre lo poético y lo no-poético. Al final, de lo que se trata es de reivindicar a la Nación Jota contra el supremachismo, más allá del perreo, del desprecio y la insatisfacción como salidas artificiales.

La sección Tema cierra con el artículo “Mediación e identificación de la imagen del ángel en las *Elegías de Duino*”, de José Filadelfo García Gutiérrez. El autor plantea que las imágenes del ángel en las *Elegías* rilkeanas son motivo para que la voz poética se encuentre consigo misma, interiormente, y son al mismo tiempo la confesión de la imposibilidad de hallar una imagen precisa en la auto-contemplación. Una doble tradición se perfila en la imagen del ángel: la judeo-cristiana, con su carácter fraternal que permite la nostalgia, la añoranza de sí; la islámica, jerárquica e identitaria, que distingue claramente entre el mundo exterior y el interior. Son Gabriel y Mahoma en la voz poética.

En Creación, Jade Castellanos Rosales escribe una serie poética a la que titula *Temazcalli*, Casa del Vapor de Agua, y sus cinco puertas, cada una consagrada a un Dios. El Temazcalli es la morada, la Madre Oscura, la Pacha Mama que en su regazo conduce poco a poco a la purificación del cuerpo y de la memoria. El recorrido por sus recintos es antropogónico y regenerador. Al final, como gran epifanía, tras la abluciones sucesivas del cuerpo-alma, se encuentra la sensualidad, el placer, el amor en la morada del Quinto Sol.

La sección Variaciones comienza con un ensayo de Vicente Francisco Torres titulado “Novelas negras”, donde reconstruye la imagen de tres clásicos del género. El primero de ellos, James Myers Thompson, cuya obra emblemática *1280 almas* es expresión de la belleza medusea, porque seduce con elementos escatológicos, sórdidos. Violenta temática y expresivamente, tardó en ser aceptada por la crítica, aunque es ya considerada un clásico del género negro

y el autor como alguien que siempre escenifica la sexualidad, la traición y las pasiones bajas, el derrumbe moral de la justicia, la hipocresía del sistema. El segundo exponente del género es Horace McCoy, cuya furia expresiva y sordidez temática constituyen una gran literatura, que rebasa las convenciones del género. El autor, en tanto marxista declarado, está convencido de que el capitalismo propicia la aparición de seres marginales, los cuales aparecen con todo su patetismo en sus historias, como *No Pockets in a Shroud*, *Luces de Hollywood* y *Di adiós al mañana*. El tercero de los autores reseñados es Boris Vian, quien firmaba sus novelas policíacas con el heterónimo de Vernon Sullivan. Sus escenarios también resultan sórdidos; los actos, rotundos y desmesurados en un mundo marginal. En sus obras *—Escupiré sobre vuestra tumba, Todos los muertos tienen la misma piel—* cambia sorpresivamente la narración de la primera a la tercera persona narrativas.

Marina González Martínez titula a su ensayo “Yo: Tin: Nè: Va’: Ru’r, que es el pronombre personal “yo” en distintas lenguas originarias. Explica que cuando leemos, nos leemos y cuando escribimos, nos escribimos. Si vemos bajo este presupuesto hermenéutico la literatura indigenista, podremos corroborar que se trata de una construcción discursivo-ficcional que no corresponde a la realidad. Francisco Rojas González rompe esta visión externa del indio. A este autor es posible leerlo desde el triple círculo hermenéutico que propone Paul Ricoeur: el lector actual, la visión profesional del autor —como la del etnógrafo o el sociólogo, que permite observar la cosmovisión del indio desde un lugar privilegiado de su cultura— y la visión del propio indígena sobre sí mismo y en relación con el occidental. Rojas González sabe que el conocimiento del mundo no es objetivo, pero crea un mundo verosímil al dejar que el indígena hable, sobre todo en su obra *El Diosero*, que se convierte en un crisol de cosmovisiones, sin maniqueísmos ni condescendencias, sostiene Marina González. Cada quien ve como puede ver, sin omnisciencias. Se trata, después de todo, de una yuxtaposición narrativa de interpretaciones, donde la voz del antropólogo es una más. Hay, pues, una coexistencia de racionalidades, que se dejan ver sobre todo en la idea de familia, también en lo que se entiende por saber o conocimiento, o en las nociones mismas de poder y justicia y en las formas de la economía. Estamos ante un espacio textual multicultural, multidualógico, con muchos yos que se nos abren a la mirada.

Cierra la sección y la revista el ensayo de Teresita Quiroz Ávila “Fiesta y pachanga en *Nueva burguesía* de Mariano Azuela”. Nos dice que las fiestas son rituales por medio de los cuales el tiempo y el espacio establecen sus marcas, sus hitos. Se rompe lo cotidiano para dar paso a la celebración, a la algarabía. Las costumbres se relajan y las estructuras o fronteras sociales difuminan sus

límites. La transgresión se normaliza. Así rescatamos algo digno de guardar en la memoria. Los calendarios religioso, cívico y laboral marcan los tiempos para la fiesta, para el ocio. El tiempo libre proporciona un vínculo directo –arguye Quiroz Ávila siguiendo a Michel de Certeau– con el consumismo y con la experiencia estética. La urbe despierta de su adormecimiento. El espacio urbano es apropiado y explotan los atavíos, los adornos. Esto es precisamente lo que ilustra la novela *Nueva burguesía*, de Mariano Azuela. Las clases sociales ocupan los espacios urbanos durante el ocio, pero lo hacen desde sus condicionamientos ideológicos. Lo que plantea Azuela en su novela es la pachanga de los pobladores del barrio fabril de Nonoalco durante los años cuarenta del siglo pasado, y aprovecha para criticarlos lapidariamente. La ciudad proletaria se proclama a sí misma como “nueva burguesía” a través de la fiesta y el ocio.

La poesía es una santa laica...

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

La poesía nace con el lenguaje. Es connatural al ser humano. Y nace con sus propios elementos de distinción. Muy pronto nacen los estudiosos, que advierten sobre las estrategias de composición y establecen los criterios de lo que serán los géneros literarios. La misión del poeta es conocer los secretos del verso e innovar. No hay espacio para la improvisación.

Abstract

Poetry was born with language. It is natural to all that is human. And it was born with its own distinctive elements. Soon came the scholars who studied compositional strategies and established criteria for what were to become the literary genres. The poet's mission is to become acquainted with the secrets of verse and to innovate. There is no room for improvisation.

Palabras clave: poesía, verso, poema, poeta, forma, fondo, estructura, contenido, historia, mundo, realidad, inefable, decir, canto, oficio, improvisación, rigor, conocimiento, fatiga, estudio.

Key words: poetry, verse, poem, poet, form, background, structure, content, history, world, reality, ineffable, say, song, trade, improvisation, rigor, knowledge, fatigue, study.

Para citar este artículo: Conde Ortega, José Francisco, "La poesía es una santa laica...", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 13-26.

*La poesía es una santa laica
liberalmente emputecida
hasta el cansancio.*

Efraín Huerta

Escribe Borges en la primera estrofa de "El Golem":

Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.¹

Esta alusión a uno de los *Diálogos* platónicos más inquietantes es, también, una suerte de alto en el camino para que, sin forzar mucho las cosas, se vuelva a pensar en una discusión interminable: qué es la poesía. Si, por un lado, el texto de Platón ha provocado una enorme cantidad de reflexiones en los lingüistas, a propósito de, por ejemplo, la arbitrariedad del signo lingüístico; por otro, no parece ocioso creer que el autor de *Fervor de Buenos Aires*, en estos cuatro versos, dirija su dardo hacia una preocupación humana esencial: la creación. En el poema del argentino se cruzan dos referencias: una leyenda judía y la recreación que, de ésta, hace Gustav Meyrinck. Finalmente, *el golem* como símbolo de la necesidad de atisbar en el misterio insondable de la Creación.

Estas cuatro líneas son altamente provocadoras. Revelan un certero conocimiento de los secretos del verso y ofrecen una ver-

sión de otro de los problemas mayores de la teoría y práctica de los afanes de la especie humana por ahondar en el secreto de la poesía. El autor de *Ficciones* parece convencido: fondo es forma. Los cuatro versos son endecasílabos. Los tres primeros tienen el acento principal en la sexta sílaba; el último, en la cuarta y en la octava. Además, utiliza una licencia poética en la última palabra del primer verso. Las traducciones más autorizadas de Platón al español, por ejemplo la de la Editorial Gredos, permiten leer *Crátilo* –esdrújula–; Borges recorre el acento hacia adelante y lo convierte en *Cratilo* –grave–. Es una *diástole*. Lo que le permite rimar con *Nilo* y evitar, al mismo tiempo, la ley de la compensación. Aunque, desde luego, no se debe olvidar el mecanismo de castellanización de palabras de otras lenguas. Asimismo, los términos *arquetipo*, *letras* y *nombre* implican una gradación que, en relación con la primera palabra, que es condicional, implican el planteamiento del problema: si la poesía es lenguaje, qué es a partir de allí. Y cuáles serían aquellos subterfugios para acercarse a ella: verso, poema...

Ahora bien, las discusiones, a propósito de la *poesía* como enigma y aspiración de la especie, se han centrados en dos aspectos: la circunstancia epocal y la búsqueda de precisión en el vocabulario. En efecto, a lo largo de la historia cada etapa ve, descubre y cree atisbar en el misterio a partir de sus percepciones de tiempo, espacio y contexto cultural. De tal modo, una constante permanece. Si lo que se ha llamado *poesía* es, en una fórmula sintética, sugerente y universalmente compartida, "el mundo de lo inefable", la aspiración a convertirla en palabras –a "de-

¹ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, p. 33.

cirla”— el resultado tendría que ser el tránsito de una paradoja elocuente a un oxímoron decisivo. Escribe Alfonso Reyes:

En rigor, la Antigüedad aplicó el término “poesía” en otros sentidos diferentes. En un sentido lato, llamó “poesía” a toda obra de creación humana. El sentido especial y más próximo al sentido moderno se anuncia desde muy temprano.²

Sócrates en *El banquete* —sigue diciendo el erudito regiomontano— resume la discusión. Observa que Erixímaco usa la palabra “amor” de un modo muy general, para toda tendencia hacia la felicidad o el bien. Advierte que con la palabra “poesía” ocurre lo mismo. Ésta, aunque designa toda clase de creación, se emplea ya para la música y los versos. Es decir, “estas solas especies han usurpado el nombre de todo el género.”³ La Antigüedad había deslizado el significado de la palabra, desde el extremo “creación humana en general” hasta el extremo “creación humana en música o en verso.” Y Aristóteles ya había reclamado el ensanche del concepto a cuanto hoy llamamos “literatura”, verso o prosa.⁴ Concluye el autor de *Ifigenia cruel*

Finalmente, hoy trasladamos las connotaciones del término “poesía” a “cierta manera de literatura, no necesariamente en verso”; aun cuando, en los estudios de ciencia literaria, al tratar de la génesis y de los estímulos que provocan la obra, se caiga en decir “poesía” en vez de decir “lite-

ratura” porque las esencias del proceso creador se revelan más claramente en esa “temperatura” literaria acentuada que llamamos “poesía”.⁵

Sí, es asunto de lenguaje y punto de partida para escudriñar en el origen posible de ese asidero espiritual de la especie que es “el mundo de lo inefable”. Para Arnaldo Antunes el origen de la poesía se confunde con el origen mismo del lenguaje; por eso, sería mejor preguntar “cuándo fue que el lenguaje verbal dejó de ser poesía”.⁶ O mejor aún:

...cuál es el origen del discurso no poético, ya que la poesía, en tanto restituye las relaciones más íntimas entre los signos y las cosas, nos remite a un uso muy primario del lenguaje [...]. Podríamos decir que la poesía, a través de un uso singular de la lengua, restituye la integridad entre nombre y cosa que el tiempo y las culturas del hombre civilizado han intentado separar a lo largo de la historia.⁷

Nuevamente hay que acudir a los primeros cuatro versos del poema de Borges.⁸ Y, por lo tanto, habría que pensar que, tal vez, uno de los recursos más osados del poema, la metáfora, sea esa necesidad de “restituir”, esa “íntima relación entre los signos y las cosas”. Con el paso del tiempo, cuando las sociedades se dejan seducir por el espejismo necesario de la civilización, comienza lo que hoy podríamos llamar la “ciencia literaria”.

² Alfonso Reyes, *El Deslinde*, p. 27.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Arnaldo Antunes, “Sobre el origen de la poesía”, www.vallejoandcompany.com

⁷ *Ibid.*

⁸ *V. supra.*

Con los nombres de “Retórica” o “Poética”, los estudiosos intentan descubrir los intrincados caminos por los que los poetas han querido revelar ese estado espiritual que, si se aceptan las palabras de Antunes, es consustancial al ser humano. Si “en las letras de *rosa* está la *rosa*/ y todo el Nilo en la palabra *Nilo*”, entonces:

La manifestación de todo aquello que llamamos poesía, nos sugiere mínimos *flashbacks* de una posible infancia del lenguaje antes de que la representación rompiera el cordón umbilical y provocara esa separación entre significante y significado.⁹

Es posible imaginar que el hombre primitivo, ante un entorno hostil y aún por nombrar, haya necesitado reunirse en pequeños grupos –lo que hoy podríamos llamar familias o esbozos de una tribu–, y a partir de allí ir encontrando, en cada miembro, habilidades para sobrevivir. Al finalizar cada día, alrededor de los productos de la caza, en la que habían colaborado el más fuerte, el más ducho en seguir huellas, el más orientado para regresar..., alguien tenía que dar cuenta de ello. Ese alguien comenzó a nombrar entonces. Y como todo era nuevo, la voz salía y se articulaba en una simbiosis perfecta con lo nombrado. Sí, en un principio el nombre era la cosa. Es decir, la palabra revelaba una realidad novedosa por primera vez. Adecuando la voz al ritmo de su corazón, ese nombrador se encontró también con la pausa, la cadencia. Así, se abre el camino el

reto, la dificultad y la necesidad para todos los poetas posteriores: decir el mundo como si fuera la primera vez.

Thomas Love Peacock afirma que “el salvaje [...] balbucea en verso, y toda la gente inculta e incivilizada se expresa de un modo que nosotros denominamos poético”¹⁰; por su parte, Percy B. Shelley dice: “En la juventud del mundo, las gentes danzan y cantan e imitan objetos naturales, siguiendo en estas acciones, como en todas las demás, un cierto ritmo u orden.”¹¹ Muy inglesa y muy siglo XIX, la perspectiva, en medio de una amistosa y esclarecedora discusión,¹² comparte la idea de ese primer momento de la poesía que nace con el lenguaje. Y en la que no hay distinción entre el nombre y la cosa. Además, Platón, por medio de Crátilo, ya había enunciado este principio. Dice Hermógenes:

Sócrates, aquí Crátilo afirma que cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza.¹³

Para Eugenio Montale, “La poesía nació de la necesidad de añadir un sonido vocálico (palabra) al martilleo de las primeras músicas tribales.”¹⁴ Y podría decirse que, en función de ese ritmo y esa voz primigenios, había que encontrarle sentido a los silencios,

⁹ Arnaldo Antunes, art. cit.

¹⁰ Thomas Love Peacock, “Las cuatro edades de la poesía”, *apud El valor de la poesía*, p. 57.

¹¹ Percy B. Shelley, “Defensa de la poesía”, *apud idem*, pp. 83-84.

¹² No es el propósito de este ensayo aludir a ésta, pero remito al lector al volumen *El valor de la poesía*, que reúne los ensayos de estos autores más uno de John Sturart Mill. El prólogo aclara detalles de esta polémica entre la utilidad o inutilidad de la poesía..

¹³ Platón, *Crátilo*, *apud Diálogos*, tomo I, p. 531.

¹⁴ Eugenio Montale, *Sobre la poesía*, p. 17.

encontrarlos expresivos en la cadencia totalizadora para que, en un todo armónico, pudiera quedar en la memoria. H. A. Murena, a partir de su experiencia al escuchar una canción en una lengua desconocida, cree percibir ese sentido del silencio, que él lo refiere a la divinidad. Escribe el filósofo argentino:

Tenía noción de que la ciencia del universo es musical. En el principio fue el Verbo. Dios crea nombrando, con ondas sonoras. En los *Upanishadas* se afirma que quien medite sobre el sonido de la sílaba Om llegará a saberlo todo, porque en ella está todo. Tampoco ignoramos que el primer contacto de un humano con el mundo es la voz de la madre oída en el vientre y que el oído es el último sentido que el agonizante pierde.¹⁵

Después de esa experiencia, al autor de *Poesía y mística* llega a la certidumbre de que "ese canto, esa voz, crecían para retirarse, abolirse, para que surgiera un silencio desconocido, la voz de Dios."¹⁶ Concluye: "La música es la historia de los intentos por reconstruir el silencio puro, sacro."¹⁷

La poesía, entonces, surge con el lenguaje. Y desde el principio asume su necesidad de permanencia. Debe "decir" las cosas como imperativo de la especie. Es una ontología que nace con los recursos –ritmo, metro...– que mucho después serán la herramienta secreta de los cultivadores que se llamarán poetas. En un primer momento son requerimientos para la me-

moria, dada su condición de oralidad. Thomas Love Peacock escribe que en la primera fase de la poesía, antes de la letra escrita:

La modulación numérica en seguida se torna útil como ayuda para la memoria y agradable para los oídos de la gente inculta, que se siente fácilmente atraída por el sonido; por otro lado, debido a la excesiva flexibilidad de una lengua todavía sin formar, el poeta no tiene que violentar sus ideas al someterlas a las trabas de (lo que ahora llamamos) verso.¹⁸

Shelley confirma esta idea cuando dice que "el lenguaje poético siempre ha profesado una cierta repetición sonora, uniforme y armoniosa, sin la cual no sería poesía"¹⁹. Por lo que:

La regularidad de la repetición de esta armonía en el lenguaje poético, junto con su relación con la música, originó el metro, esto es, un determinado sistema de formas tradicionales de armonía del lenguaje.²⁰

Ahora bien, cuando el hombre primitivo comienza a ampliar su círculo de relaciones y a hacer éstas más complejas, lenguaje y poesía, patrimonio común, tienden a escindirse. Y surge la figura del que habla en nombre de la tribu, del poeta o nombrador que se singulariza, y comienza la historia. Thomas Love Peacock distingue cuatro edades de la poesía. Siguiendo lejanamente a Ovidio, las sitúa del posible origen hasta la

¹⁵ H. A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ Thomas Love Peacock, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹ Percy. B. Shelley, *op. cit.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*

caída del Imperio romano. Hierro, oro, plata y bronce corresponden a cada una: la primitiva, la homérica, la del puente entre griegos y romanos y la decadencia y fin de éstos. Dice, a propósito de la de hierro, la primera:

...es aquella en la que rudos bardos celebran con versos rudos las hazañas de jefes aún más rudos, en unos tiempos en los que cada hombre es un guerrero, y cuando el gran postulado de toda forma de sociedad, "mantener lo que tenemos y coger lo que podamos", no se halla disfrazado todavía bajo los nombres de justicia y tipos de leyes.²¹

Si la poesía tiene que decir el mundo, en esta primera fase, antes de la invención de la letra escrita, un mundo violento, en construcción e incipiente desarrollo, tenía que ser nombrado. Para decirlo había que adecuarse a las circunstancias. De otro modo: la realidad exigía un modo peculiar para ser referida. Por esto afirma Peacock:

En esta época los únicos oficios florecientes (además del de sacerdote, que florece siempre) son los de rey, ladrón y mendigo; siendo el mendigo, por lo general, un rey destronado, y el ladrón un rey a la expectativa.²²

Por eso, concluye Peacock, el origen de la poesía es panegírico.²³ Después vendrá la edad de oro, cuando la poesía comienza a

ser retrospectiva. Como dice José Antonio Portuondo:

...la progresiva racionalización y la ascensión a formas puramente artísticas, profanas, de los viejos ritos mágicos, es llevada a efecto por las clases elevadas, dominantes de la sociedad, descendientes, la mayor parte de las veces, de los conquistadores. [...] Aparecen los diversos géneros poéticos –meras categorías formales sin diferencia esencial– en la cultura superior antigua. Estos géneros no son más que las diversas formas o modos de expresión derivados de las formas primitivas.²⁴

Y, como afirma Peacock, "la poesía es cada vez más un arte que requiere mayor destreza en la versificación, mayor dominio del lenguaje, un conocimiento más extenso y variado y mayor apertura mental"²⁵. Es decir, a la poesía anterior "se le dota de orden y forma, como si de un caos se tratara"²⁶. Así, la edad de plata es imitativa, por más que haya obras de mérito, y la edad de bronce es la de la decadencia. Después, según Peacock, el ciclo se repite a partir de la Edad Media.

En 776 a. C. se propaga la escritura alfabética, a imitación de la fenicia, y nace la literatura helénica, con sus dos referentes más antiguos, Homero y Hesíodo. El espíritu griego se va refinando e individualizando. Junto a los cantos homéricos, poesía de la

²¹ Thomas Love Peacock, *op. cit.*, p. 55.

²² *Ibid.*

²³ *V. Ibid.*, p. 56. Aquí Peacock hace una ardorosa argumentación del concepto.

²⁴ José Antonio Portuondo, *Concepto de la poesía y otros ensayos*, pp. 49-50.

²⁵ Thomas Love Peacock, *op. cit.*, p. 60.

²⁶ *Loc. cit.*

colectividad, surge el “descubrimiento de la soledad”²⁷.

Así nació la lírica. La falta de emociones colectivas fomenta la inspiración individual, personal, y la costumbre de verlo todo a través del propio sentimiento.²⁸

Mientras perduraba la literatura oral, “la necesidad de recordar, de memorizar, la poesía se sustenta en los recursos del paralelismo, aliteración, acento (y medida) como medios mnemotécnicos.²⁹ Con la letra escrita, estos recursos se decantan, se fijan, y van dando lugar a los géneros literarios, que señalan los caminos por los que habrá de transitar el hacer poético en los siglos posteriores. La poesía épica con Homero; la trágica, con Esquilo, Sófocles y Eurípides, y la lírica, con Safo, Alceo, Arquíloco, Anacreonte, Píndaro y Tirteo, provocarán el surgimiento de los estudios a propósito. Eruditos, filósofos, filólogos y gramáticos comienzan a explicarse estas manifestaciones que parecieron nacer “con un sentido innato de la forma”³⁰.

Cada género literario parecía nacer con sus propias disposiciones internas, con su estilo o sus metros y con sus características temáticas.³¹

Después, variantes, nuevas posibilidades, ajustes temporales y búsquedas dentro

de sus propios andamiajes serán asuntos del trayecto de la historia. Entre tanto, comienza a vislumbrarse la especificación de términos –verso, poema– que ayudarán a cercar ese mundo inefable de la poesía. Y la figura del poeta se irá haciendo importante en su comunidad. Testimonio de ello son Demócrito en la *Odisea* y Tamiris en la *Iliada*. Quizás, por ello, la primera reflexión relevante sea la del poeta y su papel en la sociedad, y su modo de entender la poesía.

El cuestionamiento más severo es de Platón. Tenía muy claro qué debía hacerse para que sus concepciones de estado, república y democracia funcionaran; y qué papel debían desempeñar los ciudadanos responsables para tal efecto. Por eso, en el libro X de la *República* afirma:

Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu estado en lugar de la ley y la razón.³²

Muchas veces citado, ese párrafo es cada vez más esclarecedor. Platón, hombre de su tiempo, asume la responsabilidad de señalar las necesidades de su Estado y las obligaciones de los ciudadanos. Para él, los poetas parecían haber olvidado que debían hablar en nombre de la tribu. Y que su misión, en este momento, era fortalecer el entramado

²⁷ José Antonio Portuondo, *op. cit.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ José Luis Martínez, *Grecia. El mundo antiguo*, p. 16.

³¹ *Ibid.*

³² Platón, *Diálogos*, tomo II, p. 325.

social. Sus desviaciones hacia el encuentro con la introspección resultaba ocioso. En el libro III escribe:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, sino porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte.³³

Extremadamente sensible, Platón entendía un modo necesario de educar. Él mismo como poeta, creía que los jóvenes, ante el maestro, no podía soportar la solemnidad, por lo tanto, habría que contarles los principios de la armonía concordante mediante juegos y canciones; y acudir al mito, que no narra hechos inmorales, sino que su verdad remite al ámbito de los tiempos antiguos y perfectos y tienen siempre una lectura moralizante. "Pensar mediante mitos es también un ejercicio literario."³⁴

En fin, los poetas se mueven por sus emociones, en vez de por la razón. De tal suerte, la poesía es imposible de verificar, no así el mito, que aporta algo más.³⁵ Y algo muy importante:

El mito, como la poesía, no es accesible al intelecto ni a los sentidos, pero tiene un punto de verdadero, no porque lo atestigüe la tradición,

sino porque refuerza el sentimiento de pertenencia a la comunidad.³⁶

Platón consideraba que la poesía era buena si servía a la educación de los ciudadanos y promovía el respeto a los dioses, pero censuraba a los poetas por engañadores. Como el poeta habla sólo en su propio nombre, la poesía podría ser veneno para las mentes. En resumidas cuentas, era una pésima herramienta política, pues las sociedades se forman sobre mitos compartidos. Una escrupulosa lectura de Homero, y puede pensarse que también gozosa, lo lleva a definirse en favor de lo conveniente.

Aristóteles, en su *Arte poética*, hace una valoración de la forma y la eficacia de la poesía, liberada ya de la finalidad pedagógica y política de Platón. Y revalora a la poesía como imitación de la realidad sensible. Si Platón había negado la espiritualidad del arte y había recurrido al concepto de "una inspiración irracional, a un entusiasmo, a una especie de locura de origen divino"³⁷, el estagirita revalora la *mimesis* porque "nos seduce por su exactitud, por su verdad, mas sin perder por ello su valor espiritual"³⁸. Y concluye con una afirmación que, ya validada por el hacer de su tiempo, sigue siendo imperativo categórico para el arte —y la poesía— de todos los tiempos: ESTE VALOR SURGE DEL ASPECTO FORMAL DEL ARTE.³⁹ Son connaturales al hombre la tendencia a la imitación,

³³ *Ibid.*, p. 80.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ *V. supra.*

³⁶ Platón, *República*, p. 114.

³⁷ Aristóteles, *Arte poética*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 1.

³⁹ *Ibid.*

a la armonía y al ritmo: los tres elementos fundamentales de la poesía.

Dedicada a la tragedia, la obra expone verdades aún válidas, por ejemplo, "... cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la función poética resulte bien..."⁴⁰ y establece otra distinción, con extrema claridad, cuya vigencia y actualidad siguen sorprendiendo:

...la gente, asociando el verso con la condición de poeta, a unos llaman poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre no por la imitación, sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarse así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso.⁴¹

Ya señalado el rumbo, Horacio, más adelante, se detendrá en los requerimientos para que una obra de arte sea tal. Más allá de criterios estrictamente preceptivos, hace hincapié en lo que todo poeta, si en verdad quiere serlo, debiera saber. Por principio, que la obra de arte, para ser bella y conmover, debe ser simple y una y tener aquella justa correspondencia entre la FORMA Y EL CONTENIDO, que constituye la armonía. La poesía requiere talento, inspiración y FATIGOSO ESTUDIO. Sólo así es posible alcanzar la originalidad; es decir, el *proprio dicere*. Pues "cada verso tiene su carácter; cada tema, su colorido"⁴².

⁴⁰ Aristóteles, *Física. Acerca del alma. Poética*, p. 393.

⁴¹ *Ibid.*, p. 395.

⁴² Horacio, *Odas y éposos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, X, p. 171.

Dice en el libro primero de las *Sátiras*:

Corrige una y otra vez si quieres escribir algo que pretenda ser releído, y no te esfuerces por granjearte la admiración de la masa, antes conténtate con pocos lectores.⁴³

La incapacidad, escribe en el libro XXIII de la epístola a los Pisones, para saber qué pies⁴⁴ utilizar; y cuando alguno de ellos aparece excesivamente, "acusa la precipitación del poeta y su negligencia, cuando no su vergonzosa ignorancia de los primeros elementos del arte"⁴⁵. Y se pregunta: "¿Por qué me vayan a perdonar he de escribir de prisa, a mi antojo, sin acatar las reglas?"⁴⁶ Sabía perfectamente que el principio y la fuente para escribir bien es tener juicio, "si no, no hay versos que valgan"⁴⁷. Y, a manera de conclusión:

Yo, por mi parte, no veo lo que pueda hacer el arte sin una vena fecunda ni lo que puede el genio sin estudio y cultivo.⁴⁸

Si la poesía nace con el lenguaje, y nace con sus atributos de ritmo, métrica, armonía, y a partir de que comienza a decir el mundo por primera vez, es innegable que, justamente por eso, la necesidad de aprehender su esencia ha determinado una de

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ Recuérdese que el griego, dada la peculiaridad de sus vocales, utiliza pies métricos, lo que equivale, más o menos, a nuestras sílabas tónicas y átonas.

⁴⁵ Horacio, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, XXIV, p. 177.

⁴⁸ *Ibid.*, XXIX, p. 180.

las interrogantes más inquietantes en la historia de la cultura. A partir del primer momento, ha trazado su razón ontológica: decir el mundo como si fuera la primera vez. El desarrollo de la civilización ha contemplado los esfuerzos por entender el móvil de esa ontología. Los primeros estudiosos⁴⁹ comenzaron a desbrozar el camino. Pero se quedaron en la caracterización de los nacientes géneros, en procedimientos, prontuario de figuras retóricas y en la figura del poeta y su papel dentro de la sociedad.

Durante la Edad Media abundan los estudios de retórica. Y los siglos posteriores, de muchas maneras, adecuan sus categorías mentales a la tradición. Fueron ocho siglos en los que el conocimiento se refugiaba en los conventos y se resguardaba en el latín. Largo proceso de sedimentación. Posiblemente sea el siglo XIX, dadas las aspiraciones románticas hacia el misterio, lo insondable, la divinidad multivalente y lo eterno, el que vio cómo debía cuestionarse esa actividad consustancial a la especie. Cómo buscar su origen y su esencia con cierta claridad y un poco de mayor certidumbre. Además, el término "poesía" había soportado un deslizamiento más.⁵⁰ De todo acto de creación humana a todo acto de creación en verso, una modalidad de esa "temperatura literaria acentuada que llamamos poesía"⁵¹, la poesía lírica, reúne, concentra y redime a todos los géneros.

Muchos han sido –y siguen siendo– los esfuerzos por cercarla. John Stuart Mill, si-

⁴⁹ *V. supra.*

⁵⁰ *V. supra.*

⁵¹ *V. supra.*

guiendo a Aristóteles, fija el punto de partida: "No se debe confundir a la poesía con composición métrica."⁵² Entonces, "la poesía [es] la descripción de las operaciones del alma humana más profundas y secretas. [...] La verdad de la poesía consiste en describir el alma humana tal cual es"⁵³; y, también, "...es el sentimiento que se revela a sí mismo en momentos de soledad"⁵⁴. Por eso cita a Ebenezer Elliott: "La poesía es la verdad apasionada."⁵⁵ Escribe Eduardo Sánchez Fernández:

La poesía, al igual que la filosofía, busca el sentido último de las cosas e intenta situar al ser humano en su lugar correspondiente, tanto en relación consigo mismo como en relación con los demás y con la totalidad del cosmos.⁵⁶

La poesía es fruto de la imaginación, cuya misión, como sostiene Wordsworth:

Consiste en colorear los objetos y las situaciones de la vida ordinaria con el fin de que, ya embelecidos, reflejen una luz nueva que ilumine la pátina de trivial monotonía que los hace pasar inadvertidos.⁵⁷

Coleridge distingue dos clases de imaginación, y distingue ésta de la fantasía. Dice que la imaginación primaria "es el agente principal de toda percepción humana; es como una repetición, dentro del espíritu fini-

⁵² John Stuart Mill, "¿Qué es la poesía?", en *op. cit.*, p. 35.

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ Eduardo Sánchez Fernández, "Prólogo", en *ibid.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

to, del acto eterno de creación en el infinito YO SOY"⁵⁸.

Para Shelley, "la poesía, en sentido general, puede definirse como la expresión de la imaginación; y es connatural al hombre"⁵⁹. De ahí que sea "una espada de luz, siempre desenvainada, que consume la vaina que trate de contenerla"⁶⁰. Sí, aspiración a la belleza y a lo eterno, e indagación del alma humana y la naturaleza del hombre en su condición primigenia y duradera: "La poesía salva de la muerte la presencia de la divinidad en el hombre."⁶¹ En su encuentro decisivo con la soledad, el poeta busca asideros y explicaciones. La imaginación es uno de ellos, porque, como dice Gastón Bachelard, ésta "aumenta los valores de la realidad"⁶². Y como la imagen es una versión de la realidad:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos de un pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad vana repercutir y extinguirse. En su verdad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio. Procede de una *ontología* directa.⁶³

El encuentro con la soledad le permite al poeta inquirir acerca de las preguntas esenciales de la especie. Sin la necesidad de asumir las necesidades temporales de una sociedad determinada, en su condición in-

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13, nota 2.

⁵⁹ Percy B. Shelley, "Defensa de la poesía", en *ibid.*, p. 81.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

⁶² Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 33.

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

trospectiva ve, hurga, escudriña, indaga y se reconoce comprometido con la totalidad. Por eso el oficio de poeta tiene que ser ardua, generosamente solitario. El poema es un hablar a solas. Después vendrá la oportunidad de establecer la comunicación con un posible lector, mediante la impresión de un verso, un poema o un libro. Dice John Stuart Mill: "La poesía impresa en papel calandrado es un soliloquio en traje de gala expuesto al público."⁶⁴

Muchas definiciones de poesía pueden citarse de memoria. La materia, por sí misma conlleva una ayuda mnemotécnica. Desde el arrobamiento amoroso que lleva al poeta a responder a la pregunta amada, con dulce obviedad, "poesía eres tú", hasta "la santa laica..." dictada por una "perra nostalgia", las palabras de los poetas resuenan en el imaginario colectivo. Esa peculiar "temperatura literaria acentuada"⁶⁵ ha prohijado, desde definiciones técnicas como "el álgebra superior del lenguaje" o "las mejores palabras en el mejor orden", hasta la elocuente y justa, epitome y ajuste de cuentas, "tres heroísmos en conjunción, el heroísmo del pensamiento, el heroísmo del sentimiento y el heroísmo de la expresión".

Con todo, hay que volver al principio. Si la poesía nace con el lenguaje; y nace con sus atributos de ritmo, pausas y medida, la misión del poeta ha sido conocer a fondo tales condiciones, que se fueron convirtiendo, es cierto, cada vez más en sabiduría para iniciados. Ya desde los tiempos antiguos se censuraba a los malos poetas, sobre todo

⁶⁴ John Stuart Mill, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ *V. supra.*

por improvisados. Puede ser fácil explicarlo. Como el lenguaje, en su origen, debió de ser poético, un eco primitivo permanece en la conciencia de la especie. Todo ser humano tiene la necesidad de decir el mundo y de cantarlo. Pero no se ha advertido que no todos pueden hacerlo. Ciertas partes del cerebro se desarrollan más que otras; y determinan ciertas habilidades. Una de ellas es la facultad de nombrar como si fuera la primera vez. Y se requiere, además, disciplina y "fatigoso estudio"⁶⁶. Fondo es forma.

La poesía no es actividad de improvisados. Un poeta debe conocer los secretos del verso. A partir de allí, singularizar su discurso e innovar. Decir "de otro modo lo mismo", como sentencia —y consigue— Rubén Bonifaz Nuño, pues la poesía, en Occidente, soporta una historia de casi tres mil años. Hay que repetirlo: fondo es forma. Los poemas —y los poetas— que permanecen en el azaroso camino de la cultura son los que han resistido el tiempo y superado los gustos epocales por su sólida estructura. La *Ilíada*, algunos poemas de Safo, Anacreonte y Alceo; la *Odisea* y los epigramas de Catulo; *El paraíso perdido*; *La divina comedia*; *Las Lusíadas*; *La Jerusalem* libertada; algunas églogas de Garcilaso, la poesía de san Juan de la Cruz y la traducción que hace fray Luis de León del *Cantar de los cantares*; algunos sonetos de Quevedo y de Góngora; los *Himnos a la noche*; *Las flores del mal*; *El cementerio marino*; algunas rimas de Bécquer, *El romancero gitano*..., son algunos ejemplos suficientemente elocuentes.

⁶⁶ V. *supra*.

En México, esa corriente hispanoamericana renovadora y fecunda, a finales del siglo XIX, denominada Modernismo, lleva a extremos éticos, estéticos y ontológicos el cultivo de la forma. Por eso incide directamente en el pensamiento de la gente. Y permanece en la memoria colectiva. Muchos poemas formaban parte de lo que debía saber toda persona medianamente escolarizada. No pocas generaciones se educaron, hasta bien entrada la vigésima centuria, con los versos que, al mismo tiempo que llevaron a sus límites de rigor formal la poesía, también se apropiaron y renovaron los ideales del Romanticismo. Es decir, la poesía, a partir de sus innatas condiciones, se renueva y perdura, porque el poeta conoce los secretos del oficio.

Percy B. Shelley lo afirma: "Todo gran poeta debe innovar."⁶⁷ En este momento Coleridge anunciaba su "nuevo principio": "contar acentos en vez de sílabas"⁶⁸; aunque para Peacock no era "ningún principio,"⁶⁹ esto es lo que hará, por ejemplo, Pablo Neruda en sus sonetos. Escribe Rubén Bonifaz Nuño:

Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.⁷⁰

⁶⁷ Percy B. Shelley, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸ Thomas Love Peacock, *op. cit.*, p. 72, nota 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰ Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*, p. 11.

Luminosamente clara, la serena sabiduría de un poeta mayor de nuestro tiempo establece un diálogo con la tradición, un ejemplo de rigor en el oficio, un modo de cercar la poesía, comprensión de la necesidad de innovación, responsabilidad ética y el destino del poema como canto. A finales del siglo XIX, Ezra Pound, T. S. Eliot y Fernando Pessoa habían retomado —y enriquecido— el “nuevo principio” de Coleridge. El poema podía navegar en cada vez más amplias olas rítmicas. El Modernismo brasileño ajusta las posibilidades del verso libre, en el sentido en el que señala Carlos Vaz Ferreira: “la actitud vigilante del espíritu en la percepción métrica”⁷¹. Es decir, el verso libre no como una ocurrencia de improvisados, antes bien, como una necesidad de innovación expresiva a partir del conocimiento preciso de los secretos del verso.⁷²

En México, en el siglo XX, hay tres momentos decisivos, de los tres poetas mayores, para señalar cómo la poesía, aspiración del espíritu humano que nace con el lenguaje, es apego a la tradición y a la esencia, responsabilidad para ejercitar el talento con el fatigoso estudio de las formas heredadas, perspicacia para entender los tiempos nuevos y asunción del poema como canto. Ramón López Velarde y su indagación de ritmos nuevos en formas cerradas; Efraín Huerta y la maduración del verso libre a partir de *Los hombres del alba*, y Rubén Bonifaz Nuño con cada uno de los momentos de su obra.

⁷¹ Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, p. 7.

⁷² Las consideraciones de Vaz Ferreira, a propósito del llamado “verso libre” son, ahora, más vigentes.

El siglo XXI nos sorprende porque parecen cumplirse los más aciagos presagios. Uno tan sólo: el imperio de la ignorancia. José Vasconcelos veía que en la sociedad se imponían, en el siglo pasado, las soledades de Robinson Crusoe a las aventuras de Odisseo en aras de la especialización. La seguridad de la isla en lugar de la osadía. Se ha confinado la curiosidad intelectual al rincón más oscuro de la sociedad en favor de un eficientismo mediocre. El que los gobiernos debían ser ocupados por los más sabios es ahora algo menos que una leyenda. Con todo, quizás todavía valga la pena preguntarse, como Montale: “¿Es posible aún la poesía?”⁷³ O como Bonifaz Nuño: “¿Cuál es en la tierra el destino del canto?”⁷⁴ Tal vez la respuesta sea, en palabras del autor de *El manto y la corona*, “...la revelación de lo que el hombre es en su condición abyecta y en su posibilidad de crecimiento y de esperanza.”⁷⁵ Y asumir, “con una sonrisa depravada”, que “la poesía es esa santa laica liberalmente emputecida hasta el cansancio”.

Ciudad Nezahualcóyotl,
UAM-Azacapotzalco, verano de 2017.

⁷³ V. Eugenio Montale, *Sobre la poesía*. 17 y ss.

⁷⁴ Rubén Bonifaz Nuño, *Ensayos*, p. 38.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 162.

Bibliografía

- Antunes, Arnaldo, *Sobre el origen de la poesía*, trad. del portugués por Iván García, www.vallejoandcompany.com
- Alonso, Dámaso, *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Universidad de Alcalá/Club Internacional del Libro, 1998, 284 pp. (Premio Cervantes)
- Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, 4ª. edición, México, Porrúa, 2007, 235 pp. ("sepan cuántos...", 715)
- , *Física. Acerca del alma. Poética*, tomo II, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2014 pp. (Grandes pensadores)
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, 14ª. reimpresión, trad. de Ernestina de Champourcin, México, FCE, 2013, 279 pp. (Breviarios, 183)
- Bonifaz, Nuño Rubén, *Ensayos*, selección de Pavel Granados y César Arenas, México, UNAM, 2009, 219 pp.
- , *Los demonios y los días*, edición facsimilar, México, FCE, 2006, 101 pp. (Tezontle)
- Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, España, Bruguera, 1980, 282 pp. (Club Bruguera, 2)
- Henríquez Ureña, Pedro, compilador, *Antología de la versificación métrica*, 2ª. edición, México, FCE, 1999, 115 pp. (Col. Popular, 526)
- Horacio, *Odas y épodas. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, 6ª. edición, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1992, 181 pp. ("sepan cuántos...", 240)
- Martínez, José Luis, *Grecia. El mundo antiguo*, 2ª. reimpresión, México, SEP, 1988, 267 pp.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, 10ª. edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 212 pp. (Col. Austral, 28)
- Montale, Eugenio. *Sobre la poesía*. Selección, traducción y nota introductoria de Guillermo Fernández, México, UAM, 1993. 337 pp. (Col. Molinos de viento, 79; Serie Ensayo)
- M. Murena, H. A., *La metáfora y lo sagrado*, México, UAM-A, 1995, 118 pp. (Libros del laberinto, 47)
- Platón, *Diálogos*, tomo I, prólogo por Carlos García Gual, estudio introductorio por Antonio Alegre Gorri, Madrid, Gredos, 2010, 844 pp. (Grandes pensadores)
- , *Diálogos*, tomo II, traducción y notas de Conrado Eggerslan, Madrid, Gredos, 2014, 545 pp. (Grandes pensadores)
- , *Platón*, España, RBA, 2015, 159 pp. (Aprender a pensar)
- Portuondo, José Antonio, *Concepto de la poesía y otros ensayos*, Prólogo de Roberto Fernández Retamar, México, Grijalbo, 1974, 209 pp. (Teoría y praxis, 7)
- Reyes, Alfonso, *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, FCE, 1983, 420 pp. (Lengua y estudios literarios)
- Stuart Mill, John, Thomas Love Peacock y Percy B. Shelley, *El valor de la poesía*, versión castellana, introducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández, Madrid, Hiperión, 2002, 129 pp. (Col. "dicho y hecho")
- Vaz Ferreira, Carlos, *Sobre la percepción métrica*, Buenos Aires, Losada, 1916. 186 pp.

Poesía y literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La literatura consiste, en principio, en gestar un simulacro de palabras. De bruñirlas una a una, al modo del artesano que moldea con sus manos la materia prima. Lo literario consiste en la concepción de un artificio verbal; en el oficio de escribir mentiras verdaderas. El modo de ir juntando las palabras de modo tal que nos seduzca la ficción que nos evoca, dentro de una puntual estructura autorreferenciada. La poesía, en cambio, puede complacerse en la palabra, en el cuchicheo que a ellas anima, pero no es sólo eso. Es algo que atraviesa la palabra, la imaginación y la realidad misma. La poesía es aquello que nos descubre lo cierto, la falsedad de lo cierto y, a la vez, las mentiras verdaderas. Lo que nos permite ser Adán cada mañana y darle nombre a cada cosa. La literatura es oficio –la vertebración codificada de un simulacro–; la poesía, ejercicio de iluminación.

Abstract

In principle, literature aspires to create a simulation of reality or imaginative creations with words. Burnishing them as a craftsman his rough materials. Literary work consists in generating a verbal tool that allows the writing of truth-bearing lies by means of creating a precise and self-referential structure. It is a form of joining words in a way that we feel seduced by what comes to our memory within the limits of this structure. Poetry by contrast generates its own imaginative reality: it is always pleased with words, specially by the inspiring whispering of them. Poetry crosses through words, imagination and reality, helping to uncover the truth, finding falsehood in that which is certain, and brings us close to reality itself. It allows us to be as Adam and name the world. Literature is craft, the coded use of a tool whereas poetry is illumination.

Palabras clave: poesía y literatura, teoría literaria, poesía y narrativa, poética literaria.

Key words: poetry and literature, literary theory, poetry and narrative writing, literary poetics.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Poesía y literatura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 27-35.

I

El arte y la ciencia de la narrativa y de la poesía ofrecen sus propios enigmas que los distinguen y en los que no siempre se alían. No obstante, la crítica suele acomodarlos en crisoles contiguos, a modo de parientes cercanos. Y si bien, la poesía y la narrativa no cejan en su parentesco y tienen indudables puntos de convergencia, son distinguibles en su esencia. Aun así, la literatura, como concepto aglutinador, los reúne en espacios colindantes, lo que, quizás, no sea del todo preciso.

Y es que, en gran medida, la narrativa es continuación de lo que, en la distinción clásica de los géneros literarios, se consideraba la épica, incluida la epopeya. Y la poesía se ha refugiado, especialmente, en lo que de antaño se denominaba como la lírica “del íntimo decoro”.

Desde el siglo XIX, a partir de los experimentos de los simbolistas franceses, especialmente de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire, y del estadounidense Edgar Allan Poe, lo “literario” deja de ser un asunto de mera inspiración y pasó a ser un experimento dirigido con las palabras —la relación entre las palabras definieron la condición literaria, e incluso la poética, y no al revés; no obstante: “un golpe de dados jamás abolirá el azar”—. Relación significativa que pasó a ser la guía de lo literario, aun antes que su significado específico; distinción que habría de precisar (la de los componentes del signo), con diligente rigor teórico, el célebre tratado de Saussure, *Curso de lingüística general* (1913), difundido, como es sabido, por algunos de sus colegas, a partir de los

apuntes de los alumnos de aquél, y que aborda al signo —la palabra— como una relación mutuamente provechosa entre el significado (alguno de ellos, como después sus discípulos y críticos advertirán) y su arbitrio significativo.

Dentro de esta apretada relación tiene un papel de primer orden el Formalismo ruso (estigmatizado en sus orígenes) que naciera hacia 1916 (prácticamente al tiempo de la Revolución de Octubre). Como es sabido, fueron difundidas sus teorías —y aprovechadas desde la perspectiva del estructuralismo— en Occidente, hasta la década de los 60, por el teórico de origen búlgaro Tzvetan Todorov. En especial, la idea que funda el muy revelador ensayo “El arte como artificio” de Viktor Shklovski (1917) ha tenido una influencia decisiva en el pensamiento teórico acerca de la especificidad literaria. El concepto de “desautomatización” descrito por el teórico ruso, es fundamental en los estudios críticos cercanos y posteriores, al centrar lo literario en el *extrañamiento* en el uso del lenguaje, en especial, más que en los temas desarrollados en una obra. De modo que, en definitiva, lo literario dejaría de ser una intensa exploración acerca de las dubitaciones del escritor y su entorno social y pasaría a ser, sobre todo, un experimento verbal (el estudio de la *literariedad*, antes que de la literatura, habría advertido Roman Jakobson, otro de los fundadores del movimiento citado).

Ámbito experimental que ya habría advertido Poe en su ensayo, “La filosofía de la composición” (1846), referido al desarrollo de su muy célebre poema “El cuervo” (1845); ensayo en el que aborda la lógica

compositiva del poema, a partir de los efectos deseados por el poeta en el lector. La elección de un tono melancólico en el poema, por ejemplo, es guiada por el poeta por su consideración de que es el tema que más se acerca a la belleza; o el considerar a un cuervo negro y parlante (cuya función dentro del poema de ningún modo habría cumplido un perico, por ejemplo), colocado conscientemente sobre el blanco busto de Palas-Atenea. La diosa griega de la sabiduría empleará al cuervo, en el poema, como su *oráculo* o su *médium* mediante el cual se expresa la diosa; ave que repetirá incesantemente, a modo de estribillo, *Nevermore*, como el eje de un saber que sólo los dioses, o quienes se acercan a ellos, poseen: nada es para siempre y nunca regresamos al mismo lugar. Razonado “cálculo” poético que esgrime el poeta, como el dominio absoluto sobre las formas poéticas, más que ser el resultado de una vivencia personal: en eso consiste su artificio. De modo que lo literario específico estaría en el provecho del lenguaje desautomatizado, más que en la originalidad temática. Dicho de otro modo: una novela o un poema pueden repetir un tema clásico (la búsqueda del padre, la muerte de la amada, la ciudad sitiada, el amor imposible, el estallido social), a condición de que el tratamiento verbal sea distinto.

Desde aquí surgieron diversas escuelas obsesionadas por definir la especificidad literaria, o lo hicieron de manera simultánea,¹

¹ Si las teorías del formalismo ruso eran, en los hechos, desconocidas en Occidente y en el resto del mundo, la simultaneidad temporal que se advierte en diversas corrientes teóricas que buscan distinguir

como la estilística, las tesis del llamado Círculo de Praga, las teorías acerca de la morfología del cuento popular de V. Propp y, más tarde (en nuestro ambiente cultural), el poeticismo,² que, en esencia y coincidencia, parten del mismo principio: lo literario se centra en la relación de las palabras entre sí, la relación morfológica o estructural de sus componentes y su desvinculación de lo coloquial e, incluso del lenguaje científico; en eso consiste, al menos en parte, su “extrañamiento”. Alfonso Reyes procura en *El deslinde* (1944) delimitar lo literario a partir de su concepto *literatura ancilar*. Si un texto está escrito en buena prosa, no importa si se trata de un compendio sobre economía o astronomía, lo literario aparece como una forma de enfatizar y hacer más convincentes

lo literario de otros usos del lenguaje, tendrían su explicación, entre otros factores, en la percepción que tuviera Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), donde observa a la cultura como un ente orgánico, en la que todo se relaciona con todo, dentro de un corte sincrónico, en el que, por ejemplo, un descubrimiento en la física o en la antropología tendría efectos en otros ámbitos culturales aparentemente alejados, de ahí que surgieran propuestas teóricas semejantes y simultáneas, sin que tuvieran conexión directa entre ellas. El concepto *rizoma*, que años después desarrollarían Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Capitalismo y esquizofrenia*, 1972) tiene que ver con esta concepción orgánica de la cultura, de colaboraciones y coincidencias tan afortunadas como desconocidas por sus creadores.

² Enrique González Rojo Arthur en su tratado sobre El Poeticismo (movimiento del que se desligara posteriormente uno de sus miembros fundadores, Eduardo Lizalde), *Reflexiones sobre la poesía*, observa a la poesía como un constructo perfectamente delimitable en sus determinaciones propositivas y, por tanto, una construcción que se acerca más a los procedimientos de la ciencia que a los de la inspiración de las musas.

los argumentos expuestos. Dicho con otros términos, si lo dicho está bien dicho, tal vez no sea verdadero, pero sí verosímil. En eso consiste la buena prosa (lo ancilar literario), en convencernos de aquello que, en principio, no es convincente. Tal ilusión funciona como artificio literario.

Warren y Wellek (*Teoría literaria*, 1949) intentaron compendiar las diferencias entre tres niveles de lenguaje: el literario, el científico y el coloquial. Mientras que el lenguaje literario es polisémico, tiende a lo opaco, llama la atención sobre sí mismo y en él predomina la ambigüedad; el científico, se propone constreñir al lenguaje a uno solo de sus sentidos, es claro, es un medio para explicar conceptos y le resulta intolerable la ambigüedad. Ambos lenguajes, no obstante sus diferencias, tendrían en común el ser sistemáticos, es decir, el discurso científico y el literario (sus lenguajes) estarían organizados bajo una estructura que delimita y organiza su sentido. Caso distinto del lenguaje coloquial: en ocasiones, ambiguo, opaco, en otras polisémico, pero, por lo regular, asistemático. Lo señala, a su modo, Octavio Paz en su prólogo ("Entre orfandad y legitimidad") al libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe* (1974): lo que es virtud para el científico es craso error en el poeta: "el poeta produce metáforas; el científico, leyes naturales". El discurrir del poeta consiste en crear "universales singulares". Construcciones únicas y, a la vez, necesarias. El poeta se solaza en la amplitud significativa del verso; mientras que el científico busca acotar la significación propositiva. La repetición es esencial en la ciencia, en cuanto a la predictibilidad de sus enunciados; mientras

que esa misma predictibilidad en la poesía es infortunio: "La excepción es el premio del poeta y el castigo del científico", agrega Paz.

De hecho, en la medida en que toda palabra es ficción pura, sustitución imaginaria o metafórica de lo real; incluso de conceptos que no tienen contenido fáctico, el lenguaje todo lo *irrealiza*, es decir, todo lo hace ficticio. De ahí que el filósofo vienés Wittgenstein apuntara en su famoso *Tractatus*: "el lenguaje es una figura del mundo". El lenguaje como un mundo paralelo del mundo, entonces: su *aleph* en un silabario continuo y de ficción temporal. Un *aleph* que sería "falso", en cuanto que sólo figura el mundo, pero "cierto" en cuanto que, en su estructura, lenguaje y mundo coinciden. Podemos decir, en consecuencia, que el lenguaje es una representación del funcionamiento estructural del mundo. Y como en el mismo volumen, Wittgenstein aludiera al mundo no como "la totalidad de las cosas sino de los hechos" (lo que no deja de ser pasmoso), el mundo concebido por el lenguaje es el mundo en el tiempo. Lo literario es una falsa temporalidad que recrea los hechos del mundo de un modo verosímil, antes que verdadero.

Y en la medida en que el lenguaje puede figurar lo cierto y lo falso del mundo, también puede hacerlo con sus futuros posibles, y más: con los de su pasado figurado.³ De modo que el mundo de la ficción sería, potencialmente, más prolijo que el mundo real, en cuanto que nos muestra no sólo su rea-

³ Oscar Wilde suponía que el historiador tenía el irrenunciabile derecho de contar en sus historias lo que nunca sucedió.

lidad fáctica, sino sus derivaciones posibles (presentes, pasadas y futuras), como bien han ensayado sobre esto, entre otros subgéneros, la ciencia ficción y la novela histórica. El encanto de lo literario residiría, entonces, en la forma, o las diversas formas, de emplear el lenguaje, en el extrañamiento desautomatizado de lo dicho, en su literariedad, más que en lo relatado en sí.

II

No está de más señalar que lo dicho por Shklovski no sólo se refiere a cierto efectismo en el empleo del lenguaje. Sino al extrañamiento de toda forma coloquial o, de algún modo, habitual en el quehacer de la escritura. Es la ruptura, también, de cierta inercia constructiva. Uno de sus ejemplos propuestos es un cuento de Tolstoi (“Jolstomer: historia de un caballo”, 1883), en donde su protagonista es un caballo castrado, quien es el narrador del relato (argucia narrativa que después empleará Max Aub con un cuervo, precisamente, ave situada en la percepción de un campo de concentración durante la Segunda Guerra). Ver la realidad desde esa perspectiva es lo que rompe con la inercia del relato y produce su desautomatización al momento de su lectura y, con ello, recupera su adormecido sentido: le regresa al lenguaje su percepción “original”, como si tales palabras las escucháramos por vez primera, estrategia sin la cual el texto literario pasaría desapercibido. Le permitía al autor (Tolstoi, en este caso), por consiguiente, reflexionar acerca de la condición humana, pero vista desde una perspectiva paradójica para recuperar su fuerza discursiva a través de la belle-

za del lenguaje y su perspectiva paradójica. El caballo no entiende, por ejemplo, por qué quien se dice su amo no es quien lo alimenta, lo que lleva al animal a advertir que la palabra esencial entre los humanos es la palabra “mío”. Mientras a más objetos o seres una persona pueda llamarlos “míos” (mujer, casa, animales, territorios), mayor será su satisfacción y su jerarquía social, compendia el caballo. Lo que lo llevará a la conclusión de que los caballos son superiores a los humanos. La obsesión humana por la propiedad, así dispuesta –propósito final del autor–, se refresca y retoma su vigencia, adormilada por los mecanismos de la deshumanización reiterada por la automatización verbal. Elaboración que no hubiera tenido el mismo efecto si hubiera Tolstoi propuesto un discurso típico, “automático”, sobre el tema, el cual se habría perdido entre muchos otros que lo abordan. Es el extrañamiento de que un caballo observe esa obsesión humana y fetichista por la propiedad lo que realiza el efecto literario, aparte de un empleo singular del lenguaje, lo que termina por ejercer un proceso de asimilación desautomatizada, de lo expuesto por el autor, por parte de su lector. De ahí, la convicción de que todo arte sea artificio; es decir, un juego ficticio y efectista para mostrar la verdad.

Y si lo literario, sobre todo, se apoya en el extrañamiento de sus procedimientos, ¿en dónde ubicamos lo poético? ¿Es también artificio?

Por supuesto, en la poesía también hay artificio, retorcimiento, en ocasiones del lenguaje (Góngora, digamos, y su culteranismo barroco, o el modernismo “cineamatográfico” de Darío) para llamar la atención del

lector sobre lo artificioso de la belleza y no únicamente de la poesía, de ahí que López Velarde supusiera, por decirlo, que la clave del poema se encuentra en el empleo del adjetivo. Ay de aquel poeta que no sepa usarlo. Y, claro, el alejamiento del lenguaje poético del coloquial. Sin duda, la formas métricas y retóricas, en general, ayudan mucho en este sentido, de modo tal que parece confundirse, en muchos casos, el empleo preciso de formas poéticas reconocidas con la poesía misma. Es conocido la sentencia de José Gorostiza, que muchos poetas rubrican, de: "Dios me libre del verso libre". El verso delimitado por su forma asertiva, quizás sin advertir que, el verso así, puede volverse en contra de sí mismo y terminar por ser una forma robotizada (automatizada) de concebir la poesía. De manera que algo nos dice que la forma no lo es todo en la poesía.

Pensemos en el hallazgo que hace Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) de que el poema es el encuentro de la poesía con la palabra. De tal consideración se desprenden varias consecuencias; una de ellas es la de que no toda *poesía* se realiza en el poema y de que puede haber "poemas" sin poesía. En la poesía se halla un elemento que no es sólo artificio, derogación de la palabra común, afectación por medio del adjetivo inusual, alteración del punto de vista, paradoja efectista. No. Existe en la poesía, en principio, lo que suele llamarse epifanía.

No sin razón, los diccionarios nos llevarán, en principio, a definir lo epifánico como el encuentro revelador con lo sagrado. Sin embargo, esa condición inicial se abre hacia otras derivaciones que consideran la aparición espontánea de lo insólito y aun de lo

mágico, en el sentido de ser aquello que se aparta de lo habitual, de lo razonable. Un efecto de resistencia. En muchos casos, lo poético se encuentra en la ruptura del orden, del orden de las jerarquías que delimitan el mundo: la rebelión frente a los poderes del mundo.

¿Cómo no observar lo poético en algunos ejercicios que algunos elegidos nos han dejado? La cabalgata final de Zapata hacia su destino, a sabiendas de que se le habría preparado una celada y en ella moriría él, pero no sus ideales. La aceptación de la cicuta, por parte de Sócrates, que aun siendo injusta, admite su sacrificio en acato a la ley de los hombres, superior a su voluntad y a pesar de su inocencia. Ernesto Sabato afirmaba que las grandes novelas lo eran por sus grandes momentos poéticos (*Diálogos Borges-Sabato*, 1976), en los que el lector podría enfrentarse a largos espacios narrativos de barro y agua; esfuerzo compensado por la aparición inesperada, en ocasiones, de lo maravilloso poético.

Lo poético, entonces, se encontraría en muchas manifestaciones humanas y no sólo en el poema. En la música o asilada en alguno de sus pasajes (como no elevarse hacia un éxtasis o alguna intransigencia al escuchar *Una noche en la árida montaña* de Modest Músorgski, el *Claro de luna* de Beethoven, *The Wall* de Pink Floyd o *Stairway to Heaven*, de Led Zeppelin, o en el anónimo *Son de la negra*, cargado de "Novedad de la Patria", que imita en sus acordes la marcha incisiva de la locomotora revolucionaria); en Miguel Ángel, al cubrir con sus trazos la Capilla Sixtina o en su cultura *La piedad*, donde el rostro de Ma-

ría contempla lo absoluto; en la resistencia solitaria de los guerreros mexicas del “Joven abuelo”, cercados en el último reducto de México-Tenochtitlan (en Tlatelolco) por las banderas innumerables que los asedian. La poesía atraviesa la palabra, pero no es sólo palabra. Es la elección de lo improbable por algo que se encuentra más allá de la razón y lo razonable. ¿Cómo aparece lo poético en el poema?

Es complicado discernir sobre el tema que es, tal vez, el de la inspiración. ¿Por qué a un hombre o una mujer se les aparece lo epifánico y la revelación de lo insondable y no a otros? Bukowski encontraba la poesía en una pelea de pendencieros, en el territorio de una cantina, con el alcohol subido hasta las nubes; en el sudor del obrero del obrero, que se rompe la espalda para ganarse el pan de cada día, y aun así pasa noches de hambre y frío en una calle sin nombre, sobre una cama de papel periódico, y aun así puede encontrar la felicidad. Y Nerval, en el *delirium tremens* de la soledad y la sicosis, a la espera de su dama (quien no llegará), en un callejón parisino donde lo espera la sogá que habrá de aliviar con el sueño perpetuo los aciagos pasajes de una vida dedicada al vodevil y a la palabra. En los garabatos guardados en sucios papeles de estraza, con el olor de escupitajos de aserrín, en las bolsas de los pantalones gastados de López Velarde, y con el deambular sórdido de los carruajes sobre la Avenida Madero como escenario favorito, y en cuyo interior esperan las jóvenes y bellas huérfanas, desvalidas por una revolución fallida en lo político, pero enormemente rica en sus hallazgos culturales y de identidad genuina y vaporosa; jó-

venes prostitutas, de destino incierto, llevadas al hartazgo y al oprobio de una capital en la que “cada hora vuela / ojerosa y pintada en carretela”.

III

Lo epifánico, y por lo tanto la poesía —que se muestra como revelación de lo inefable—, se propone y se exhibe como algo que está más allá del lenguaje y que, sin embargo, sólo puede decirse con palabras. Por ello, el poema es el encuentro de la poesía con la palabra y no mero artificio. A la poesía la confundimos, la asociamos, con la verdad y con la belleza en su sentido trágico: lo apolíneo-dionisiaco que deriva de su acepción nietzscheana. A la poesía la hallamos en la noche embrujada o en el amanecer del canto que lo anuncia; en la tertulia chabacana de los enamorados o “en un precipicio de miradas”. La encontramos en una estación del metro, en la reyerta inhóspita de unos pocos en contra del tirano. La encontramos en la “canícula de agosto” o cuando sabemos que las palabras sólo dicen lo dicho y la palabra pan, como asevera Alejandra Pizarnik, no lo concibe ni la palabra amor lo ejerce.

Epifanía poética que es síntesis de lo intuito; milagrería de quien, al destruir, construye. Figura figurada de la figura del mundo. Encuentro con lo sagrado en medio del barro y de la lluvia. El canto en medio del desastre. Paraje privilegiado de nuestra melancolía y de la felicidad atribulada. La que encontramos sin buscarla, y al buscarla se deshace como hollín entre las manos. Al fin descubrimiento del palimpsesto secreto.

Lo que surge del silencio contenido en acordes melodiosos. Es el primer beso y el último. La despedida última de la última morada. Encuentro epifánico con lo poético que le descubre al ser humano su historicidad, su ser en el tiempo.

Y, sin embargo, cuando la poesía es palabra no se ciñe al plan prestablecido, sino a la lógica de su propio acaecer. Metáfora viva, crea su peculiar autonomía danzante. Y es que en todo arte, de cierta manera, aparece la poesía. En el barniz y la melodía; en la tenaz lucha con la piedra; en el arco, su flecha y el blanco. En el colibrí aleteando en el tiempo alegórico. Ojo ultrajado en la pantalla. Billar de esferas que el cometa cruza.

Sin embargo, y esto es lo alucinante de la poesía y de todo verdadero arte, hay algo en ella que no creamos nosotros. Señala George Simmel:

Es un *factum* tan misterioso como indudable [...]. Por poner un ejemplo extremo: un poeta ha compuesto una adivinanza con una solución determinada; si se le encuentra otra solución que sea exactamente tan ajustada, tan plena de sentido, tan sorprendente, como aquella otra, entonces es exactamente igual de "correcta" y, a pesar de que estuviera muy lejos de su proceso creativo, reside en la adivinanza creada como objetividad ideal exactamente del mismo modo como aquella primera... *Tan pronto como nuestra obra está ahí, no sólo posee una existencia objetiva y una vida propia que se han separado de nosotros, sino que en este ser-sí-misma —como por gracia del espíritu objetivo— contiene fuerzas y debilidades, partes constitutivas y significatividades, de las que*

somos totalmente inocentes y por las que a menudo somos sorprendidos nosotros mismos.⁴

Dicho en términos llanos. La poesía es luz que crea en nosotros su propio espacio y a su manera; su momento de iluminación, y, por ello, crea su propia forma expresiva a la cual su creador ayuda en su elección, pero que termina por ser independiente de él. Por señalarlo de una manera prosopopéyica: la poesía no sólo elige su forma, y debemos ser fieles a ellas a fin de no traicionarla, sino elige a su creador, como si brotara de la nada.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sabato, *Diálogos. Jorge Luis Borges / Ernesto Sabato*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- Bukowski, Ch., *Peleando a la contra*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Gómez Carro, C., "Los trabajos del poeta" (pról.), en *Elogio al oficio. Trece carteles de poesía*, México, UAM Azcapotzalco, 2013, pp. 9-19.
- González Rojo-Arthur, E., *Reflexiones sobre la poesía: ayer y hoy*, México, El Aduanero, 2007.
- Jakobson, R., "Hacia una ciencia del arte poético", en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970, pp. 7-10.
- Mallarmé, S., *Poesía*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1975.
- Paz, O., *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.
- , "Entre orfandad y legitimidad" (prefacio), en Jackes Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*.

⁴ G. Simmel, "El concepto de la tragedia y la cultura", p. 224. El subrayado es mío.

- La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1977, pp. 11-25.
- Poe, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2001.
- Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- Reyes, A., *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, Madrid, Verbum, 2014.
- Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1993.
- Simmel, G., "El concepto de la tragedia y la cultura", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1998.
- Shklovski, V., "El arte como artificio", en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970, pp. 55-70.
- Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970.
- Tolstoi, L., *Cuentos para niños*, Barcelona, Juan Granica, 1987.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Gredos, 2017.

La métrica y la eufonía detrás de un poema entrañablemente odiado.

“Paquito” de Salvador Díaz

Mirón

SANDRO COHEN | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Se revalora uno de los poemas principales y más populares de principios del siglo en México, el cual había adquirido cierta mala reputación como cursi por su sobrexplotación en ceremonias escolares, especialmente en el Día de la Madre. Se estudia en función de cómo el contenido de su mensaje social se fundamenta en su estructura, rima y composición métrica, y se lo reubica en el realismo de crítica social más que un naturalismo afectado dentro de un romanticismo trasnochado y lacrimógeno.

Abstract

One of the most popular and important poems from the turn of the Twentieth Century is revisited here. It had acquired a bad reputation for being corny, due to its overuse in school ceremonies, especially on Mother’s Day. Here it is studied from the vantage point of how its social comment is based on its structure, rhyme, and metric composition. And it has been assigned a new place within critical social realism instead of a certain stilted, démodé and weepy romanticism.

Palabras clave: Salvador Díaz Mirón, *Lascas*, Manuel Sol T., Paquito, hexasílabo, rima asonante, Bolero, Ravel, Guillermo Fernández, Edgar Allan Poe, onomatopeya, hipocresía.

Key words: hexasyllabic, rhyming assonance, Ravel, onomatopoeia, hypocrisy.

Para citar este artículo: Cohen, Sandro, "La métrica y la eufonía detrás de un poema entrañablemente odiado. "Paquito" de Salvador Díaz Mirón", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 37-46.

Breve introducción circunstancial

Tendría que haber sido por el año 1981 o 1982. Estaba yo en la Casa de las Brujas, edificio donde vivía –entre otros poetas– Guillermo Fernández,¹ quien siempre se mostraba atento a las diferencias entre la ternura y la cursilería en la poesía, entre la sensibilidad y la sensiblería. Cuando el jalisciense quería dar a entender el segundo elemento de cada uno de estos pares, hacía como si tocara, al aire, un violín y tarareaba –con los labios tensos, casi cerrados– alguna melodía en tono menor. O, más sencillo, se paraba de súbito, levantaba el brazo derecho, extendía el dedo índice y declamaba: "Mamá, soy Paquito; no haré travesuras".

Este fue mi primer contacto con el poema xxx, "Paquito", incluido en *Las-cas* de Salvador Díaz Mirón. Después, en alguna ocasión, lo escuché declamado, y quedé entre perplejo, conmovido y consternado ante la reacción de los oyentes: la mayoría lloraba. Mi pensamiento, en esa coyuntura, fue que –como sociedad en general– aún no habíamos salido del siglo xix. Después descubrí que, en efecto, para los poetas activos en la tercera década de la segunda mitad del siglo xx, "Paquito" era el símbolo de la cursilería, de la poesía sensiblera, lo que había que evitar a ultranza. Esto no ha cambiado gran cosa. Más: en la actualidad, cuando estamos hacia el final de la segunda década del siglo xxi, hay cierto movimiento poético hacia una expresión ausente de toda emoción, donde solo cuenta, donde solo *pesa*, la inteligencia, las ideas fríamente plasmadas.

Así, cuando hace poco preparaba una conferencia que dictaría ante un grupo preparatorio de la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, buscaba con qué poema podría ilustrar el concepto de cursilería, pues la conferencia trataba de despertar el interés por la lectura de la buena poesía entre los estudiantes, y deseaba contrastar ciertos poemas de César Vallejo, Jaime Sabines, Rubén

¹ Nació el 2 de octubre de 1932 en Guadalajara, Jalisco. Fue hallado, asesinado, el 31 de marzo de 2012 en la ciudad de Toluca, Estado de México. Además de su poesía –una obra relativamente breve pero de gran intensidad–, nos legó traducciones importantísimas de poetas y prosistas italianos, muchos de ellos desconocidos en castellano.

Bonifaz Nuño y Pablo Neruda —como poetas de peso completo— con “Paquito” de Salvador Díaz Mirón, supuesto representante de lo sensiblero decimonónico, ampliamente superado por los siglos xx y xxi.

Sin siquiera sacar mi edición de *Lascas*, preparado con sumo cuidado por Manuel Sol T. de la Universidad Veracruzana, fui directo al internet y busqué el poema, y lo encontré rápidamente bajo su título popular: “Mamá, soy Paquito”. (Salvo un signo de exclamación que sobra y un descuido mucho más importante,² es —en lo textual— idéntico a la versión que nos entrega Sol.) Lo copié y pegué en mi presentación de PowerPoint, limpié la tipografía y —por si acaso— me puse a leerlo de principio a fin. Me quedé anonadado.

“No voy a poder usar esto en mi conferencia —le dije, un poco asustado, a Josefina, mi esposa—. Es demasiado bueno. Le *zumba* al cabrón”. Así decía, palabra por palabra, el mismo Guillermo Fernández cuando hablaba de la poesía de algún poeta joven, o no tan joven, que él acababa de descubrir. Y a Díaz Mirón le zumbaba. Me puse a leer el

² Díaz Mirón mismo corrigió este verso, tal como consta en una fotografía incluida en la edición de la Universidad Veracruzana. Originalmente, el verso 67 aparecía como “se pone muy bravo”. De su puño y letra, el poeta escribió, en lugar de “muy bravo”, “furioso”. Así evitaba una asonancia con “buscarlo” en el verso 65. Como regla de factura poética, cuando se escribe rima asonantada en versos pares, al estilo del romance, no debe haber otras asonancias en los versos impares. Para mí, *furioso* es superior a *muy bravo* también porque es un solo adjetivo en lugar de un adjetivo modificado por un adverbio. Una palabra fuerte por dos débiles. Más que acertada la corrección.

poema con más cuidado y, por supuesto, en voz alta.

Paquito: el horror, la crueldad y el dolor en seis sílabas, en seis estrofas de doce versos

Lo primero que salta a la vista en “Paquito” es su estribillo: “Y un cielo impasible / despliega su curva”. Pero la verdad es que posee dos estribillos. Este, el segundo, se aleja tipográficamente de su estrofa, mediante un renglón en blanco. El primero es una cita directa, pronunciada por el niño, protagonista del poema, está entrecomillado y no está separado de los primeros 10 versos: “Mamá, soy Paquito; / no haré travesuras”. Estas 12 sílabas, como lo había demostrado Guillermo Fernández, son las más conocidas del poema, las que *todo el mundo* recita. Algunos pueden agregar el segundo estribillo. Juntos, los primeros ocho versos de cada estrofa y el primer estribillo pegado, hacen una estructura estrófica de 10 versos, más los dos del segundo estribillo, separado; 12 en total. Como poema, consta de seis encarnaciones de esta estructura,³ 72 hexasílabos con la misma estructura acentual. Cada verso se pronuncia con acento en segunda y quinta sílabas, lo que nos da una entrada y salida simétricas en cada uno: un yambo al principio, y un troqueo al final: _ / [...]. En medio de estos dos pies simétricos siempre hay dos sílabas átonas: _ _ . Cada verso podría diagramarse así: _ / _ _ / _ . Como puede comprobarse, son versos por

³ El poema completo puede leerse al final de este ensayo.

completo simétricos. Su sonido distintivo se debe al dáctilo que se forma a partir de la primera sílaba tónica: / _ _ .

Esta manera de construir el poema es un arma de doble filo. Mal leído, se presta a un espantoso sonsonete metronómico.⁴ Bien leído –bien entendido, pues– resulta hipnótico y evocador, pues quien escucha se deja seducir: sabe cómo será la música de lo que se aproxima, pero no sabe qué imágenes y sensaciones serán evocadas, qué vueltas de tuerca vendrán en la historia, qué elementos descubrirá que expliquen la situación extrema en que se encuentra el protagonista.

Toda proporción guardada, se trata de un fenómeno parecido al de *Bolero* del compositor francés Maurice Ravel, donde un solo tema que dura 16 compases se repite durante más de 15 minutos y 66 páginas de partitura, con una orquestación cada vez más nutrida y compleja (y siempre con los mismos tambores tocando el mismísimo ritmo *staccato* en un ritmo de $\frac{3}{4}$ con tiempos compuestos por la estructura de una corchea y dos tresillos repetida y luego dos corcheas para completar el primer compás; en el segundo, los primeros dos tiempos son iguales, pero el tercero es de dos tresillos. Esto se repite en el tercer y cuarto compases, y esta estructura de cuatro compases se repite a lo largo de la obra:

Bolero no resulta aburrido sino sobrecolector, a pesar de que sabemos qué viene. En todo caso nos preguntamos, la primera vez que lo escuchamos, en qué irá a terminar.

En lo que respecta a "Paquito", en cada conjunto de 12 versos, de hecho en todo el poema, se sigue la misma estructura en cuanto a la rima: a-b-c-b-d-b-e-b // f-b . Con la corrección que hizo el poeta,⁵ no hay ninguna asonancia en los versos impares, y todos los pares, los versos *b*, se asonantan en ú-a:

hirsutas / rubias / tumba / murmura / travesuras
// curva
lluvia / curas / muda / rechula / travesuras / /
curva
basura / insulta / granuja / denuncia / travesuras
// curva
burlan / acusan / bulla / sucias / travesuras / /
curva
obscuras / asustan / aúllan / punzan / travesuras
// curva
juzga / culpa / pluma / tunda / travesuras / /
curva

Este *tour de force* recuerda a otro gran maestro, nacido casi medio siglo antes de Díaz Mirón, Edgar Allan Poe, sobre todo en poemas como "Annabel Lee", "The Bells", "Leonore" y "The Raven", donde el sonido

Tempo di Bolero. moderato assai. ♩ = 72

2 FLÛTES

2 TAMBOURS

⁴ No quise referirme a lo *métrico* sino al tac-tac inalterable de los metrónomos.

⁵ Véase la nota 2.

es tan importante como el contenido mismo. Como escribió Díaz Mirón en el segundo poema de *Lascas*, “Epístola joco-seria”:

Forma es fondo; y el fausto seduce
si no agranda y tampoco reduce.
¡Que un estilo no huelgue ni falte,
por hincar en un yerro un esmalte!
¡Que la veste resulte ceñida
al rigor de la estrecha medida,
aunque muestre, por gala o decoro,
opulencias de raso y de oro!

La recurrencia constante de la combinación de las vocales ú-a evoca, amén de lo que exige el sentido mismo de muchas de las palabras que la emplean, algo así como el eco del viento, un sonido abierto, vago; una resonancia hueca y amenazadora. Algunas de las rimas pesan más que otras, como *tumba, murmura, lluvia, muda, basura, insulta, granuja, denuncia, burlan, acusan, bulla, sucias, obscuras, asustan, aúllan, punzan, juzga, culpa, tunda...* La gran mayoría de estas palabras poseen —o suelen poseer— connotaciones negativas. Algunas en sí mismas parecen *ser* aquello que evocan, a manera de onomatopeyas: *aúllan, punzan, bulla, tunda...* Todo ello crea una atmósfera preñada de infortunio y desdicha. Y esto se repite, una y otra vez, a la manera de *Bolero*.

El argumento

Se cuenta en boca de un narrador, y del protagonista mismo mediante citas textuales entrecomilladas, la historia de un niño —probablemente antes de entrar en la adolescencia— cuya madre ha fallecido semanas o me-

ses antes del inicio del poema, y cuyo padre lo ha abandonado. Sabemos, por la última estrofa, que este se desempeña como juez, pues “[...] juzga / y riñe a los hombres / que tienen la culpa”. Si el niño lo busca, “él bota la pluma, / se pone furioso, / me ofrece una tunda”.

La primera estrofa empieza con la voz del narrador, quien describe al protagonista. Lo cubre su ropa hecha jiras, tan hirsutas como su cabello rubio. Vemos al niño postrado en la tumba de su madre, sollozando, murmurando: “ ‘Mamá, soy Paquito; / no haré travesuras’ ”. Esta es la primera iteración del primer estribillo. Es también la primera vez que escuchamos al niño hablar. Después entra de nuevo la voz del narrador, con el segundo estribillo, siempre apartado del resto de la estrofa por una línea en blanco: “Y un cielo impasible / despliega su curva”.

El primer estribillo presupone una historia, o una secuencia de historias, que solo podemos imaginar: Paquito es un niño *travieso* que le habrá sacado canas verdes a su madre. Podemos imaginarnos, incluso, sus súplicas: *Paquito, ya deja de hacer travesuras, por Dios. ¡Me vas a matar! Y cuando la madre muere, no sabemos por qué, Paquito ha de sentir una culpa tremenda. Por eso se incluye el estribillo, donde el niño le explica que es él quien se ha postrado sobre su tumba, para enseguida hacerle una promesa tan sencilla como difícil de cumplir para un párvulo:*

Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras.

Al segundo estribillo, si lo comparamos con el primero, Díaz Mirón impone un tono más cerrado, de inmovilidad. Habla de "[...] un cielo impasible" que "despliega su curva". El poeta se cuida de adjetivar de más. Nos presenta con un fenómeno natural, el cielo, que no muestra nada: ni compasión ni esperanza ni interés. Es *impasible*. Lo único que hace es desplegar "su curva", su manera de encontrarse con la tierra, en el horizonte. Se trata de una realidad geométrica, matemática, inescapable.

Y un cielo impasible
despliega su curva.

Esta secuencia de estribillos ocurre seis veces, inalterada. En sí son impasibles, inamovibles, no cambian. El destino de este niño está sellado.

La segunda estrofa cuenta la historia del velorio de la madre. Llovía, los grandes cirios "olían a curas". A la madre, Paquito le habla en segunda persona familiar singular:

[...]
y tú en aquel catre
tan tiesa, tan muda,
tan fría, tan seria,
y así tan *rechula*.

Desconcierta la rima de *muda* con *rechula*. La falta de movimiento en las extremidades del cadáver y su mudez se encuentran en el mismo nivel de disfunción: la madre muerta está *tiesa*, sin movimiento: uno de los atributos más importantes de los seres vivos. Y así es natural que esté muda, sin habla. Pero enseguida viene la frase conce-

siva "y [aún] así tan *rechula*". El contraste en registros entre *muda* y *rechula* es uno de los grandes hallazgos de Díaz Mirón en este poema. Sugiero que se sobreentiende el adverbio *aún*, porque si no fuera de este modo, parecería que la fallecida aparece *rechula* justo *por estar* "tan tiesa, tan muda, / tan fría, tan seria". Sería un sinsentido.

La tercera, cuarta y quinta estrofas del poema hacen la crónica de los días de Paquito. Lo insultan si pide limosna, lo cogen de la oreja, le dicen *granuja*; no quiere que lo denuncien con la policía. Vive en las sombras, pues; con miedo, terror. Es objeto de burlas —hoy en día diríamos que es víctima de *bullying*— y lo acusan con los agentes de la ley, a quienes Paquito desea eludir, y todo por su ropa tan andrajosa. Esto nos hace pensar que ya han pasado semanas o meses desde el fallecimiento de la madre, cuya tumba conocimos en la primera estrofa. El muchacho duerme en los rincones, a solas y oscuras. Pero sabemos que no siempre había sido así porque a él lo asustan los ruidos, como los de los perros que aúllan al ver los "espantos" que él no percibe directamente. Los aullidos, pues, resultan aún peores. No solo eso: lo muerden las ratas, y las piedras se le entierran.

La sexta estrofa da la estocada. Paquito no debería estar viviendo como niño de la calle, presa de alimañas tanto animales como humanas. Tiene padre, quien es juez y autoridad. Seguramente tiene casa y comida suficiente para darle de comer a su hijo. ¿Pero quién será este hijo, quién es Paquito? ¿Por qué no vive con su padre? ¿Por qué no asiste a la escuela? ¿Por qué lo han convertido en paria?

En la frontera entre el naturalismo —o como diríamos hoy, el *realismo*— y la cursilería

¿Por qué se desdeña a “Paquito” como objeto poético?

Muchos dirán que el desprecio se debe a que todo esto es *demasiado*. Un niño pierde a su madre —a quien llora sobre su tumba—, situación que imaginamos, si no cotidiana, frecuente. Es objeto de burlas, discriminación, ataques físicos de parte de coetáneos y representantes de la ley. Es huérfano de madre, pero tiene un progenitor que lo ha abandonado y que no desea reconocerlo, probablemente porque es producto de un amasiato frustrado, de una relación sexual furtiva con alguna conocida o del encuentro con una empleada. Su posición social elevada, como autoridad en su función como ministro público o juez, le impide —según los estrechos parámetros que lo guían— hacerse responsable del muchacho, darle techo, comida, amor o siquiera ternura. Para el padre es preferible que el niño sufra o muera a que la gente sepa que él —grande, preclara e impoluta figura— alguna vez dio un *mal paso* y que de una relación extramatrimonial nació una criatura que, al morir su madre, ha quedado expuesto a todos los peligros y carencias de una vida sin protección, educación, ejemplo moral.

El editor y comentarista mismo de la edición consultada de *Lascas*, Manuel Sol T.,

opina que “Paquito” es muestra del “romanticismo superficial y llorón”⁶.

“Paquito” es el poema que mejor ejemplifica ese sentimentalismo cursi, esa magistral intención por hacer resonar el diapason de los sentimientos más inmediatos y primarios del hombre. El desamparo, la muerte, la orfandad, el llanto, la indiferencia, la falta de amor, la miseria, el hambre, la incomprensión, etcétera, se encuentran presentes como temas fundamentales en muchas obras artísticas del lenguaje, pero en este caso *no son los temas en sí los que hacen deleznable al poema, sino su acumulación* y, sobre todo, el escaso esfuerzo que el poeta puso en juego en su elaboración. [Las itálicas son mías.]

Es cierto. En “Paquito” todo ello está presente; yo mismo, líneas arriba, agregué aun más, como el cinismo y la hipocresía. ¿Pero en todo ello hay alguna exageración o falsedad? A Díaz Mirón no le interesó narrar un cuentillo edificante sino denunciar una realidad que impera todavía en el siglo XXI, solo que se ha multiplicado por 10.

Seré sincero. Puede que el quinto verso peque de sensiblería: “el pobre chiquillo”. Aquí el narrador se arrogó el derecho de calificar de manera fácil a Paquito, y con el adjetivo más obvio para ello: *pobre*. Tampoco ayuda el diminutivo *chiquillo*. En defensa de Díaz Mirón, diré que su narrador emplea esta frase, “el pobre chiquillo”, porque así habla la gente. El poeta quiso, en medio de

⁶ Salvador Díaz Mirón, *Lascas*, p. 162. Edición introducción y notas de Manuel Sol Tlachi.

algunos cultismos –como ábrego, *hirsutas*, *despliega*, *impasible*– meter algunas voces evidentemente *populares*, más en el registro de Paquito mismo y en el registro condescendiente del habla de quienes a distancia –como el narrador– se toman la molestia de fijarse en él, aunque sea de modo efímero, durante unos cuantos segundos o minutos.

Discrepo, de manera terminante, del juicio del investigador veracruzano cuando alude al “[...] escaso esfuerzo que el poeta puso en juego en su elaboración”. Para mí esto puede significar dos cosas. Primero, que a Díaz Mirón le salían de modo natural poemas prácticamente perfectos; no le costaban trabajo alguno, y de ahí el “escaso esfuerzo” que le significó escribirlo. La segunda posibilidad radica en que el poema sería ejemplo de lo que hoy llamamos *enchilame otra*. El pensamiento se plantearía, más o menos, a este tenor: “Todo el mundo escribía poemas así, o mejores, con mayores, más elegantes y eficaces recursos”. No me cuadra ninguno de los dos planteamientos. Lo que *parece* fácil no lo es necesariamente. Díaz Mirón quintaesenció un profundo problema social, que pocos letrados desean ver ni mucho menos convertir en objeto de inspiración poética, y le dio una forma impecable, viva, y que resuena y revive en cada una de sus lecturas. Por algo se abusará del poema con tanta repetición. Pero eso no es culpa de su autor.

El juicio de Manuel Sol T., en efecto, es ampliamente compartido por la gran mayoría de estudiosos de la poesía. Como confesé al principio de esta reflexión, yo mismo tenía a “Paquito” en este concepto, tal vez por su omnipresencia en las ceremonias es-

colares, tal vez por la burla que le profesaba mi amigo, el poeta Guillermo Fernández, y muchos más. Pero el juicio no es absoluto ni universal.

Como ejemplo de la disensión, en su *Antología general de la poesía mexicana. De la época prehispánica a nuestros días*⁷, en la página 31, el poeta y estudioso de la lírica mexicana Juan Domingo Argüelles incluye a “Paquito” entre

[...] varias composiciones imprescindibles no solo para el desarrollo de la poesía mexicana, sino también para la afirmación del mejor modernismo en Hispanoamérica. Su excelente dominio verbal, sus audacias técnicas y su formidable capacidad para crear asombrosas metáforas, en unidades poéticas impecables y de suma originalidad, le confieren [a Díaz Mirón] un lugar aparte en la lírica hispanoamericana.

Enseguida el crítico menciona los títulos de 10 poemas, y el noveno es “Paquito”. El antólogo no se cura en salud para incluirlo en esta lista; ni siquiera se digna aludir a la mala reputación de la cual el poema padece ahora entre las altas esferas poéticas. Simplemente lo menciona entre los imprescindibles de Díaz Mirón y de lo mejor que se había producido en la América de habla española, y lo hace por las razones esbozadas en la cita de hace unas líneas. Debo señalar, no obstante, que Argüelles no lo incluye en la antología misma, probablemente por su ubicuidad y porque hay otros poemas igualmente

⁷ Juan Domingo Argüelles (selec. y pról.), *Antología general de la poesía mexicana. De la época prehispánica a nuestros días*.

buenos que no se conocen tanto, pero que deberían llegar a manos de los lectores.

“Paquito” es una breve obra maestra de musicalidad poética y denuncia social. Fue escrita en una época en la cual la musicalidad todavía se apreciaba y se aplaudía, aunque su época de oro –con Poe, Baudelaire, Mallarmé y, un poco después, Valéry– empezaba ya a cerrarse. Algunos poetas mexicanos posteriores, nacidos en años cercanos a la muerte de Díaz Mirón –como Octavio Paz, Alí Chumacero, Rosario Castellanos y Rubén Bonifaz Nuño–, buscaron y lograron revivir esta musicalidad, el goce de casar el sonido –presente en la forma– con el fondo humano, social de sus poemas.

El *mensaje* de “Paquito” sigue vigente, aunque a estas alturas se halle más en el periodismo que en libros escritos en verso. Pero ningún tema es vedado en la buena literatura. Se trata de hallarle el mejor vehículo, la manera más feliz de casar su fondo –el mensaje, aquello que deseamos transmitir– con el vehículo que lo lleva a cuestas: la forma, el poema terminado.

Colonia Cuauhtémoc,
Ciudad de México, agosto de 2017

XXX. Paquito

Salvador Díaz Mirón

Cubierto de jiras,
al ábrego hirsutas
al par que las mechas
crecidas y rubias,
el pobre chiquillo 5
se postra en la tumba,
y en voz de sollozos
revienta y murmura:
«Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras». 10
Y un cielo impasible
despliega su curva.

«¡Qué bien que me acuerdo!
La tarde de lluvia;
las velas grandotas 15
que olían a curas;
y tú en aquel catre
tan tiesa, tan muda,
tan fría, tan seria,
y así tan *rechula*. 20
Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras».

Y un cielo impasible
despliega su curva.

«Buscando comida, 25
revuelvo basura.
Si pido limosna,
la gente me insulta,
me agarra la oreja,
me dice granuja, 30
y escapo con miedo
de que haya denuncia.

Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras». 35

Y un cielo impasible
despliega su curva. 35

«Los otros muchachos
se ríen, se burlan,
se meten conmigo,
y a poco me acusan 40
de pleito al gendarme
que viene a la bulla;
y todo, porque ando
con tiras y sucias.
Mamá, soy Paquito; 45
no haré travesuras».

Y un cielo impasible
despliega su curva.

«Me acuesto en rincones
solito y a obscuras. 50
De noche, ya sabes,
los ruidos me asustan.
Los perros divisan
espantos y aúllan.
Las ratas me muerden, 55
las piedras me punzan...
Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras».

Y un cielo impasible
despliega su curva. 60

«Papá no me quiere.
Está donde juzga
y riñe a los hombres
que tienen la culpa.
Si voy a buscarlo, 65

él bota la pluma,
se pone furioso,
me ofrece una tunda.
Mamá, soy Paquito;
no haré travesuras». 70
Y un cielo impasible
despliega su curva.

Bibliografía esencial:

- Argüelles, Juan Domingo (selec. y pról.), *Antología general de la poesía mexicana. De la época prehispánica a nuestros días*, Ciudad de México, Océano, 2012, 896 pp.
- Cuesta, Jorge (edic. y pról.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Ciudad de México, Contemporáneos, 1928, 224 pp.
- Díaz Mirón, Salvador, *Lascas*, ed., intr. y notas de Manuel Sol Tlachi, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, 204 pp. (Clásicos Mexicanos, 1)
- Hernández Palacios, Esther y Ángel José Fernández (selec., pról. y notas), *Veracruz. Dos siglos de poesía. (xix y xx)*, vol. 1, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, 488 pp.
- Pacheco, José Emilio (intr., sel. y notas), *Poesía mexicana I. 1810-1914*, Ciudad de México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, 342 pp. (Clásicos de la Literatura Mexicana)

Sueño de un viaje hacia la muerte

(literatura desde una perspectiva hermenéutica)

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

De acuerdo al tratamiento que da Villaurrutia a la muerte-vida en *Nocturnos y nostalgias*, se puede identificar la época en que fue escrito. Para los Contemporáneos se trata de un sueño, que es vida, de concreto, ciudadano, duro y gélido. El poeta evoca un malestar universal, donde ya no tiene cabida la ensoñación romántica. Muerte, muerte-objeto que es la vez muerte-sujeto: la autorreflexividad que responde a la pérdida de certidumbre de la época. Para nuestro autor, hablar de la muerte es hablar acerca del sentido del Ser. En resumen, hermenéutica, por medio de los símbolos que sintetizan y facilitan el desarrollo de vías pertinentes hacia la comprensión del texto.

Abstract

According to Villaurrutia's treatment of death and life in *Nocturnos and nostalgias* one can identify the time when it was written. For Contemporaries, it is a dream, which is life, concrete, city, hard and icy. The poet evokes a universal discontent, where romantic reverie no longer has any place. Death, object-death that is also death-subject: the self-reflexivity that responds to the loss of certainty of the time. For our author, talking about death is talking about the meaning of Being. In short, hermeneutics, by means of the symbols that synthesize and facilitate the development of relevant ways towards understanding the text.

Palabras clave: Xavier Villaurrutia, poesía del siglo xx, Contemporáneos, hermenéutica.

Key words: Xavier Villaurrutia, poetry of the 20th century, Contemporaries, hermeneutics.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, "Sueño de un viaje hacia la muerte (Literatura desde una perspectiva hermenéutica)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 47-58.

1. Introducción

Toda época del espíritu humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que se establecen entre el sueño y la vigilia (muerte y vida), como mencionara Albert Béguin en *El Alma romántica y el sueño*.¹ Así, durante el Romanticismo el sueño fue la relación de la esencia del hombre, el proceso más particular y más íntimo de la vida "ora un eco de lo supraterrrestre en lo terrestre. El sueño es... lo sagrado que hay en el fondo de todos los juegos a los que se entrega la vida"². El Romanticismo fue una época en que el sueño se identificó con la muerte (que es vida) y ésta con la noche. Octavio Paz menciona que el Romanticismo fue un periodo de sensibilidad por excelencia y su originalidad radica en que el sueño se identifica con la noche y con la vida, la muerte indica transformación, es motivo de recogimiento y provoca aceptación.³ Más tarde, el Realismo se inclina hacia la vigilia, acción, flujo hacia la realidad que considera al sueño como inferior, lo identifica con la muerte. Basta de soñar, hay que descansar los pies sobre la tierra, lo que cuenta es el *hic et nunc* y no el más allá o la nostalgia del pasado. En la época del Modernismo, predecesora de los Contemporáneos, en nuestro México se da una renovación del lenguaje: esteticismo, exotismo, vigilia despierta y entusiasta, sueños preciosistas de palacios de malaquita, de champaña, fino baccarat, de oro, rosa y marfil, banalidades (en una acción desorientada de la existencia, pero también como movimiento de ruptura, cuyos antecesores fueron el Jugendstil y el Art Nouveau). Síntesis del Parnasianismo –poética de perfección formal, con temas exóticos y valores sensoriales– y del Simbolismo –de un arte sugerente y rítmica de musicalidad variada–. Mientras que en los Contemporáneos es un sueño de concreto, ci-

¹ Albert Béguin, *El Alma romántica y el sueño*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 128.

³ Octavio Paz y Luis Mario Schneider, *México en la obra de Octavio Paz*, p. 440.

tadino, duro y gélido como el mármol, malestar, universal, donde ya no tiene cabida la ensoñación romántica de este retorno al pasado para confirmar la identidad. Cuenta el “aquí y ahora”, punto en común con el Realismo. La poesía modernista agonizaba (Lugones, Amado Nervo) cuando Villaurrutia (“Contemporáneo”) da un toque onírico ligado a su lucidez, sin apegarse al surrealismo, pues en el escritor no hay automatismo; es decir, no sigue los dictados del inconsciente, sino que guía al lenguaje de forma inteligible. Para los Contemporáneos el sueño es consciente y significa vida⁴. Este autor da una visión en la que se enfrentan y coexisten distintas realidades. Como ejemplo tenemos la estatua que despierta sólo para decir que está muerta de sueño (“Nocturno de la estatua”).

En el presente ensayo, por medio de la hermenéutica de la literatura, aunada a la dialéctica y de forma dialógica, estableceremos una visión del imaginario. Imaginario de la muerte (rasgo más sobresaliente de la poesía villaurrutiana) como fuente de creatividad, ritmo de la magia de lo sagrado: el imaginario de la muerte, tema tan gastado y lo indecible, ruido en nuestras vidas que causa incertidumbre y es a la vez producto de una gran versatilidad. Imaginario aunado

a la sensibilidad, al entendimiento por medio de la razón y de la imaginación. Imaginario de la muerte, ritmo mágico de lo sagrado, proceso que fluye en conexiones del consciente y del inconsciente, que tiene su expresión en lo simbólico, a partir de lo cual estructuramos nuestro proceso creador. Proceso como principio íntimamente asociado al sentido.⁵ Muerte, muerte-objeto que es la vez muerte-sujeto. La autorreflexividad que responde a la pérdida de certidumbre de la época. Hablar de la muerte es hablar acerca del sentido del Ser.

Filosofía del lenguaje [...] poesía que revela la más profunda esencia del lenguaje: Filosofía que es la ‘fundación lingüística del ser’ (donde el ser histórico está pensado a la vez como sujeto y como objeto de esta fundación).⁶

Lenguaje, no sólo de una habilidad artística, sino de “una intención preconcebida para encerrar al lector en un laberinto de ecos, sueños e imágenes, que le dan la facultad de ver o sentir en lo invisible”⁷. Poesía que versa sobre algo simbólico, multívoco, susceptible de interpretación, poesía que no está delimitada por el grado de cultura de quien interpreta. La interpretación no es un problema de cálculo, sino de creatividad. De ahí la importancia de la metáfora que nos permite condensar pensamientos, hallar diferencias y similitudes. Ya que ambas, por medio de

⁴ La tragedia de la vida surge de la naturaleza de la voluntad, que incita al individuo sin cesar hacia la consecución de metas sucesivas, ninguna de las cuales puede proporcionar satisfacción permanente a la actividad infinita de la fuerza de la vida, o voluntad. Así, la voluntad lleva a la persona al dolor, remedio al sufrimiento y a la muerte; a un ciclo sin fin de nacimiento, muerte y renacimiento. (A. Schopenhauer.)

⁵ José Carlos Bermejo Barrera, *Psicoanálisis del conocimiento histórico*, p. 47.

⁶ Karl-Otto Apel, *La transformación de la filosofía*, pp. 159-160.

⁷ Elías Nandino, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en: *Estaciones*, I, p. 467.

los símbolos, sintetizan y facilitan nuestro pensamiento hacia el desarrollo de vías pertinentes para la comprensión del texto.

Y en nuestro campo: literatura, placer del lenguaje. El lenguaje como mediador de realidad e idealidad.⁸ Hermenéutica como herramienta que nos ayuda a entender los textos. Hermenéutica que debe ser vista desde tres perspectivas: a) desde el objeto de estudio, aquí la muerte, b) desde el texto que se analiza: *Nostalgia de la muerte*, y c) desde la comunidad a la que pertenece quien lo resignifica, desde México del siglo XXI y no como lo proponía el Romanticismo: desde el lugar del sujeto histórico (aunque no hay que despreciar esta perspectiva). Hermenéutica "como una teoría de las reglas que presiden una exégesis o interpretación"⁹. Hermenéutica como reacción al monismo metodológico del positivismo, de la unidad del método científico. Sumergirnos en lo cotidiano con la mirada singular de Villaurrutia, en la diversidad de interpretaciones que justifican la libertad y la subjetividad al margen de los límites de la objetividad defendida por la aproximación histórico-gramatical-alegórica. Así, Paul Ricœur¹⁰ declara que la comprensión consiste en "la alternancia de fases de comprensión y de fases de explicación a lo largo de un único 'arco hermenéutico'" (de Heidegger a Gadamer; es decir, de lo fenomenológico a lo historiográfico). En otras palabras "si

la comprensión precede, acompaña y envuelve la explicación, ésta, a su vez, desarrolla analíticamente la comprensión"¹¹. Poesía en que la metáfora como horizonte de sentido permite la comprensión al enlazar la confusión y el sinsentido de la vida con el espacio del imaginario que nos permite dar saltos temporales, transformaciones con el objeto, aclarar experiencias en el universo de la palabra.

Aquí se da el entrecruzamiento de la literatura y la hermenéutica como proceso reflexivo, ante lo cual Ricœur formula la idea de una comprensión de sí mediatizada por los símbolos, los signos y los textos en correlación con la lecto-escritura en un sentido amplio. Por tanto, un texto organiza-

¹¹ Explicación y comprensión no son lo mismo. Autores como Dilthey y Habermas aceptan que las ciencias naturales y del espíritu se diferencian porque las primeras buscan una explicación, en tanto que las segundas una comprensión. Ricœur, sin embargo, sostiene que la comprensión y la explicación no tienen por qué estar reñidas, sino que pueden unirse cuando se apela a la explicación estructural. Véase Arriarán, Samuel y José Rubén Sanabria (comps.), *Hermenéutica, educación y ética discursiva* (en torno a un debate con Karl-Otto Apel), Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 79. La noción de explicación se ha modificado a lo largo de los años, ha sido tomada como estructura lógica a la que se debería adecuar cualquier intento de explicación (véase Hempel V. H., *Filosofía de la Ciencia Natural*, Madrid, 1973, Alianza Universidad, pp. 80-81).

Raúl Alcalá Campos de la ENEP Acatlán considera que explicar es un término relacional entre un conjunto de afirmaciones y un hecho, y que existen sistemas sociales de explicación que permiten que dentro de una sociedad dada se acepte algo como tal. Los aristotélicos lograron grandes explicaciones no porque usaran el esquema nomológico-deductivo, sino porque adecuaban su teoría al esquema aceptado en donde todo cambio incluía cuatro causas: eficiente, material, formal y final.

⁸ Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, p. 122.

⁹ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, p. 39.

¹⁰ Paul Ricœur, *Autocomprensión e historia*, pp. 36-37.

do, en una relación dinámica, inseparable, no sólo es grafía, sino codificación semiótica: comprender es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de emergencia de un sí distinto del yo que suscita la lectura.¹² Y continúa mencionando que, para desembocar en una apertura de horizontes, con respecto a la comprensión del otro hay que tomar en cuenta que “comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno y esto en relatos reales como ficticios donde nos “hacemos lectores de nuestra vida”.¹³

La hermenéutica tiene cabida allí donde se da el símbolo como aquello que puede tener varios significados, porque texto y vida se entrelazan y son coherentes con lo anterior, de ahí el círculo hermenéutico. Por tanto, existe un dinamismo, un juego entre lo interpretado y la interpretación¹⁴ en un horizonte histórico determinado, donde quien externa un enunciado rara vez transmite su mensaje por completo al oyente, ya que incluso cuando ambos hablen la misma lengua, pertenezcan a la misma comunidad, tiempo y espacio, la apreciación es distinta de acuerdo al horizonte cultural en que se halle y con el bagaje cultura vivencial, propios del individuo.

¹² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*, p. 172.

2. Sueño, vida (vigilia) y muerte desde una perspectiva hermenéutica

Para los Contemporáneos, el universo onírico se convirtió en preocupación constante, desde el hombre en su esfera metafísica hasta la resolución práctica de la vida cotidiana, con nuevos bríos de ingenio y con valor. A partir de aquí, el sueño se identifica con la vida. El sueño, así, no es la muerte, sino una vertiente de la vida: con el psicoanálisis, el sueño deja de ser muerte, identificándose con las formas absurdas y monstruosas, impregnadas de sentido.¹⁵ Esos monstruos que nos habitan culturalmente. Todos hemos escuchado de niños relatos que se identifican con lo sobrenatural, lo incomprensible e inasible, la otredad que nos atrapa y fascina en su exotismo, novedad y distancia, pero también que nos produce miedo, nos atormenta y crea incertidumbre o inseguridad en nuestro ser.

Con Villaurrutia, que vive durante la primera mitad del siglo xx, intentaremos configurar la realidad mexicana de la muerte en su heterogeneidad actuante, pero tendiendo hacia un fundamento social de un momento de nuestra historia que conlleva a la tradición, a los sueños y delirios de la memoria externados por un imaginario propio, mutante y bullente. Raciocinio en una búsqueda incesante, que atiza fibras del intelecto, oscilando entre el sueño, la muerte y la vida y, lo que es de extrema valía, porque

¹⁵ Sigmund Freud, *Obras completas. La interpretación de los sueños*, IX, p. 162.

“desmitifican lo nacional, visto como el culto del nopal y del metate”¹⁶, en una actitud filosófica de rebeldía. No obstante, al inicio, en la transición, no saben cómo orientar esa actitud ante la novedad, lo desconocido.

Los Contemporáneos rompen las formas anquilosadas de la poesía al recoger la tradición lírica venida de Alemania a través de la poesía francesa para convertirse en los escritores de vanguardia. Son deudores de un aparato poético heredado de Mallarmé y de Valéry, escritores inconformes, rebeldes, que como todo ser civilizado viven su máscara. También fueron seguidores de Breton, defensor del sueño como “*por venir*”. El sueño como visión futurista y en el contexto nuevo del psicoanálisis (camino de una nueva comprensión) y ya no del Romanticismo (retorno al pasado).

Por eso, tanto Villaurrutia como muchos de sus camaradas incursionan en el sueño. Así, Villaurrutia, figura imprescindible entre los Contemporáneos, si bien, en alguna medida, sigue los pasos del credo romántico, logra desarrollar una literatura más auténtica, fincada en el culto a principios universales inherentes a toda la humanidad, sin olvidar a la vigilia.

Tomás Segovia menciona al respecto, atinadamente, en *Actitudes*,¹⁷ que en el mundo de Xavier Villaurrutia no vivimos en el sueño, no vivimos en la vigilia, vivimos en el mundo intermedio del insomnio, universo de la inseguridad, de lo frágil, pen-

diendo de un hilo, del temor como lo plasma este último en su “Nocturno Miedo”:

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido, espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?
El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
Que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede
[ocupar,
Y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
la duda de ser o no ser realidad.¹⁸

Debemos conocer el trayecto que siguen las imágenes para Villaurrutia en la imaginación, con apertura amplia y en vías de la incertidumbre, del sueño, de la nostalgia y de la muerte. El mundo del poeta no es ni el del sueño, ni el de la vigilia, es el del umbral entre ambos, ese lapso intermedio del insomnio, en que no se puede conciliar el sueño y se sufre la pesadumbre del vivir incierto. Como dijera Octavio Paz, Villaurrutia quiso “ahondar con lucidez en sus sensaciones y sentimiento”¹⁹. Además:

Al inclinarse sobre la complejidad de las sensaciones y las pasiones, descubrió que hay corredores secretos entre el sueño y la vigilia, el amor y el odio, la ausencia y la presencia. Lo mejor de su obra es la exploración de esos corredores.²⁰

¹⁶ Bernardo Ortiz de Montellanos, *Sueños. Una botella al mar*, p. 33.

¹⁷ Tomás Segovia, *Actitudes*, p. 7.

¹⁸ Xavier Villaurrutia, *Nocturnos y nostalgias*, p. 51. A partir de aquí sólo se pondrá el número de la página entre paréntesis cuando se trate de esta obra.

¹⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 450.

²⁰ *Ibid.*

Sueño, poesía y mito se transforman en advertencias, intuición, reflexión del pasado, experiencias. Intuyendo, al elegir de acuerdo con las emociones, sin tomar en cuenta a la razón, reflexionando en lo que tiene la sensación de comunicación sobrenatural, experimentando tras las cosas, la presencia misteriosa, imágenes del dormir que constituyen otra vida, llena de amenazas y de seducciones, en las que huimos de las condiciones terrestres, “muerte intermitente”, sueño sin límites.

Poiesis que condensa el pensamiento. Y como dijera Escalante²¹ –quien pondera la influencia de factores sociales en la poesía–, en este periodo resulta importante el acercamiento de la muerte, ya no como un ente sobrenatural, lejano, sino como participante de la vida diaria del ser humano. La *poiesis* está presente en nuestras vidas, donde constantemente aparecen analogías entre día y vida, noche y muerte, pero ahora de manera más próxima que durante el Romanticismo o el Realismo. En nuestra aventura por la vida, hay que demostrarle a la Muerte que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete, al tratar de objetivarla y probarnos de esa manera, a nosotros mismos, la supremacía de nuestro espíritu:

Si la muerte hubiera venido aquí, a New Haven,
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro. (60)

Muerte que personifica, acercándola al ser humano: ya no la trata con distancia y solemnidad, sino que por el contrario, con cercanía y familiaridad. Sensibilidad que lo invade.

Por otro lado, Villaurrutia, a decir de Octavio Paz, fue un hombre que “había decidido poner su inteligencia al servicio de su sensibilidad”²². Noche, que entonces ya es muerte, en que en el silencio puede alcanzar la comunión con los espíritus y con uno mismo, transformación de lo carnal en lo etéreo:

[...] a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura. (59)

Penetrar en el seno oscuro de la noche infinita que invita a la reflexión, para trastocar, es Vida entera, que hasta entonces había sido contradicción entre exterior e interior: al fin llegó la noche a despertar palabra y tornarla familiar y no ajena, desusada, desvanecida.

En su ansia por saber, Villaurrutia se arroja a la temeridad de la noche por un deseo de lograr la comunicación y la comunión con ella, de espiritualizar el mundo, de hacer de los hechos visibles símbolos de la “tenebrosa y profunda unidad”, mortificación, olvido:

Porque la noche arrastra en su baja marea
memorias angustias, temores congelados,

²¹ Evodio Escalante, *Metáforas de la crítica*, p. 34.

²² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 450.

la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
Y la amargura del que ya no recordamos. (59)

Noche que es viaje, sueño y muerte. Sueño y realidad, dos aspectos de una misma existencia, igualmente verdaderos o ilusorios. Éstos, dentro de la cultura mexicana, fluctúan en el ínterin, en su desconuelo y desazón, vaivén dubitativo frágil e inseguro, que ayudan a clarificar los sueños, generando inquietud y conjugándose en una reflexión con la noche y la muerte.

Sueño, refugio, duda solipsismo, misterio, búsqueda, magia verbal, adquirir conocimientos, tornar transparentes proceso o circunstancias. ¿Acaso el sueño no parte de una angustia inicial del malestar que inspira la soledad del yo y su falta de coherencia? La repetición de las impresiones de los sentidos parece ser lo que, más que ninguna otra cosa, mantiene a los humanos dentro de barreras y limita la vida a un pequeño rincón de la tierra, de ahí los ritos. Ritual, acción de valor simbólico que se repite periódicamente, con propósitos de adoración, purificación (limpiar lo impuro), expiación, dedicación y educación.

En el vagar por el mundo, pendientes de un hilo, sentimos que la existencia tiene apoyo firme sólo en una serie ininterrumpida de recuerdos, cadena de conjunciones y disyunciones. Se borran o desaparecen los límites entre verdad y sueño y de ahí que produzcan un efecto peculiar en el alma:

Y algo de dulce sueño,
De sueño sin angustia
infantil, tierno, leve
goce no recobrado

tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de nieve. (70)

El sueño nocturno es la fuente en que se regocija o cobija la poesía, asidero de la muerte, y al mismo tiempo la fuente de lo maravilloso y de los mitos. Sueño, vigilia, insomnio, noche. La pesadilla, hecha a la vez de entramados, de encantamientos y de terrores, pero, finalmente concatenamientos que *condusse noi* a la luz; la que está apagada, por lo que necesitamos encenderla para que pueda prolongarse y propagarse, liberase, hurgando en lo más recóndito de nuestro ser, hasta lo más profundo. Así, soñar es otorgar libertad al espíritu, abrir nuevas vías, hallar lo inhallable, ver lo invisible, escuchar lo inescuchable, pensar lo impensable.

A fuerza de sentir y de pensar, de querer y de obrar, Villaurrutia llega dentro de sí mismo, en un viaje íntimo, hasta la profundidad infinita, donde se encuentra en todas partes frente a sí mismo. Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí, en ese umbral nostálgico del insomnio –que no es vida, pero tampoco muerte–, los múltiples vestigios que, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, puedan recordarle la necesidad de la emoción, que es preciso redescubra para que toque aquello adormecido y lo pueda cultivar.

El sueño en Villaurrutia se torna tan complicado que apenas se sabe si los deseos pertenecen a uno u a otro mundo, si se está vivo o muerto. Los símbolos oníricos

están cargados de la vida del individuo, de la erótica de sus deseos. En el sueño el individuo se desdobra, en un sueño de un universo perfecto y en el de un mundo en el cual las obsesiones y las culpas se confunden. La voluptuosidad no está ya confinada al ambiente inventado por el sueño, por fin es lícita, sin sentimiento alguno de culpa, en el ambiente de la realidad. Sueño, interrupción de la vida o su consecución, secreta tradición villaurrutiana.

Quizá, para el poeta, la fascinación que ejercen los sueños sea por el juego formidable que ejecutan con el tiempo. Soñar es dejar madurar ideas, encuentros fortuitos, accidentes y preocupaciones que en Villaurrutia originan una sucesión, una concatenación de sucesos y representaciones para saber quienes somos, qué hacemos, a dónde vamos, dando paso a "el otro", quien, en este caso, pudiera ser la muerte. Ya no somos sino el lugar de su presencia. Ese "otro nuevo imaginario", la trasgresión, el cambio, que nos reemplazará para nuestro crecimiento, vida o muerte. No podemos decir nada frente a la que dice nada. La muerte, esta insignificación, universal, la gran refutación de nuestros lenguajes y nuestras razones. La nada y la muerte que vienen a ser para el poeta valores últimos que crean un universo que corresponde no a una "existencia", presencia nombrada por el lenguaje. Y Moretta continúa: un morir que es un acceso a lo que más tarde será definido como mundo de la nada²³. De ahí que Daus-

ter²⁴ tenga razón cuando sugiere que en palabras de Villaurrutia "nada se oye", indican tanto una incapacidad de percibir sonidos en el mundo exterior como un contacto con esa nada que es la auténtica realidad. Ésta es la nada que surge en el último momento del poema, cuando la lúcida conciencia ha sucumbido al dormir. Hermenéuticamente, Villaurrutia se acerca al existencialismo de Heidegger y a los términos convencionalmente negativos de muerte y nada, y les confiere un sentido positivo: el de entidades sustanciales de las que se origina y participa toda la realidad.²⁵ Así, la muerte deja de ser impenetrable e inescrutable.

El deseo de inclinarnos hacia lo ya trascendido, que nada tiene que ver con la complacencia del yo, obedece a una exigencia más imperiosa del ser, nostalgia de la muerte, a una revisión de nuestro pasado y de nuestro presente, nuestra presencia, nuestro "yo". En el entresijo el resultado de la recreación poética, trenzar el pasado con el presente para eliminar la duda, y quizás alcanzar la luz.

Hay un punto en que las palabras encuentran vida e impulso inicial en lo más recóndito del ser villaurrutiano, en esa zona misteriosa e incontrolable del ser: en el sueño ("Nocturno en que habla la muerte"), en una muerte presente por doquier, que, aunque de suma intimidad al poeta, resulta ser más poderosa que su mente que intenta dominar al lenguaje e incluso le niega al poeta el propio albedrío de creador:

²³ Eugene L. Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, pp. 145-146.

²⁴ Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana: aseo a los "Contemporáneos"*, p. 36.

²⁵ Eugene L. Moretta, *op. cit.*, p. 143.

Y al oprimir la pluma,
 algo como la sangre late y circula en ella,
 y siento que las letras desiguales
 que escribo ahora,
 más pequeñas, más trémulas, más débiles,
 ya no son de mi mano solamente. (70)

De ahí que la muerte misma se mofe del poeta por pensar que él podría liberarse de ella. Todo intento por deshacerse de ella es en vano:

Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca.
 Estoy tan cerca que no puedes verme,
 estoy fuera de ti y a un tiempo dentro. (70)

Está tan cerca que es inseparable del poeta y el individuo ya no tiene control sobre ella. Villaurrutia crea, recrea, inventa, mezclando libremente la memoria y la imaginación: oscila entre estados de ánimo intensos que van de la exasperación a la postración, y del desasosiego del apasionado a la inercia e indiferencia. Irritable, melancólico, caracterizado por breves estallidos y letargos prolongados.²⁶ Villaurrutia, mientras construye una historia personal, urbana, icónica, una narración-histórico cultural, nos lleva a una interpretación crítica reflexiva de las posibilidades de nuestro imaginario en ebullición y transformación constante, al viaje por excelencia, en esa búsqueda y tránsito hacia el cambio.

En Villaurrutia se resume la nostalgia de la muerte desde la gestación anímica de las sensaciones hasta la asimilación estética lograda a través del lenguaje en la dolorosa

atmósfera del aparato poético. La poesía, ya lo dice la hermenéutica, como compensación de limitantes, satisfacción de emociones, integración de disociaciones internas, en una palabra que por medio de las imágenes y la metáfora nos permite formarnos una idea en nuestro imaginario.

Decía Foucault²⁷ que en cada época sólo se pueden decir ciertas cosas, de acuerdo con las leyes de las regularidades discursivas, que solamente permiten decir un número limitado de cosas. Y es así, porque si bien somos herederos del Romanticismo, diremos como Nietzsche²⁸ que la poesía es el arte de danzar con las palabras en una transición por un periodo histórico con características que nos llevan a expresarnos de un modo con determinadas palabras y cierta información.

3. Consideraciones finales

Este ensayo muestra la divina lucha en que las palabras reflejan la época, guiadas por el intelecto y la imaginación —como su motor— que, en este caso, les tocó vivir a Xavier Villaurrutia como miembro del grupo de los Contemporáneos. El carácter de las imágenes que utiliza está condicionado por el lapso previo de reflexión y conceptualización en una asimilación intelectual de la experiencia inmediata del poeta, de ahí que se cree un marco de referencia particular.

²⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 451.

²⁷ Michel Foucault, *What is enlightenment?*, en: *Saber y verdad*, p. 48.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *El drama musical griego*, tomado de: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*.

Una aproximación a la muerte de índole literaria concebida por Villaurrutia, vía hermenéutica; nuestro horizonte de sentido que nos permite por medio de ese imaginario creador en constante movimiento, una proyección de posibilidades de nuestro ser. Imaginario individual, permeado por lo comunitario, por lo que se constituye en imaginario social. Práctica metodológica, imaginar la muerte como una utopía, pero articulada a la realidad de una época, la de los Contemporáneos, periodo de tendencias bulgentes de pluralidad.

Ahora con posicionamientos posmodernos y movimientos que surgieron desde entonces, si es que podemos detenernos un momento en el espacio y en el tiempo, la obra villaurrutiana pertenece a una corriente de pensamiento y a una corriente filosófica que marcan una huella de referencia histórica con una interpretación hermenéutica de una corriente del espíritu con influencia sustancial del periodo romántico.

El entendimiento histórico es incapaz de formar conceptos que lo hagan depender de la imaginación, en su fluir constante, dado que entre las intuiciones sensibles y las representaciones generales se sitúan los esquemas que son obra de la misma. En el análisis del conocimiento de la muerte como concepto literario y con ayuda de la hermenéutica se han distinguido cuatro facultades, siguiendo la terminología kantiana que actúa con claros niveles y de modo simultáneo, como son la sensibilidad, el entendimiento, la razón y la imaginación históricos.²⁹ Todas ellas configuran dicho

conocimiento a partir de la sensibilidad, basados en los datos sobre los que el poeta construye, de forma que se sistematizan y elaboran las ideas que desembocan en la imaginación, la cual sintetiza todos los elementos anteriores en la unidad de la obra, en una experiencia, fuente del conocimiento y reflexión personal de la propia poética o el sueño. Así, la hermenéutica actúa como instrumento que nos permite analizar la realidad, superando los límites de entendimiento y cumpliendo un papel regulador en esta tarea del imaginario que logra abstraer la esencia de las distintas épocas acerca de conceptos retrabajados por Villaurrutia relativos a la muerte-vida.

La percepción de este mundo exige una cierta complicidad por parte del lector, muy similar a la que se necesita para poder percibir una obra literaria. Tanto la obra histórica como la literaria poseen un carácter ficticio, en tanto creaciones humanas, fruto de una convención exigida para ser creída. Esto no quiere decir que la Historia pueda ser analizada con el seguimiento de procedimientos retóricos y como mero relato, sino que requiere de componentes gnoseológicos, preconizados por Kant, y del uso de la hermenéutica, para explicar los textos, de modo sistemático y analítico.

De este modo, por medio de la vinculación de la literatura (poética) —en su poder sintetizador y capacidad de simbolizar— y la hermenéutica (entendimiento y comprensión) en este ensayo se rescata la historicidad y la individualidad del sujeto, en su legitimidad interpretativa, mediante un cuestionamiento dialógico y dialéctico en

²⁹ Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 204.

la aproximación a un objeto de estudio literario, en este caso, la relación de la muerte con el sueño y la vida, en una pluralidad de significaciones que en una misma imagen sirven para presentar realidades de diverso orden, cuyos sentidos no sólo no se excluyen, sino que se complementan, al ser cada uno válido en su nivel, logrando así una síntesis totalizadora. Así, gracias al pensamiento analógico, reconocido por los hermeneutas en la actualidad, se vale Villaurrutia de un lenguaje expresivo que le es propio y necesario, y que registra a su vez una amplia gama de recursos en su búsqueda (viaje) de un sueño hacia la muerte.

Bibliografía

- Aguilar Mora, J., *La divina pareja y la lucha por el poder cultural. Historia y mito en Octavio Paz*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Apel, K. O., *La transformación de la filosofía*, Madrid, Taurus, 1985.
- Béguin, A., *El Alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Bermejo Barrera, J. C., *Psicoanálisis del conocimiento histórico*, Madrid, Akal, 1982.
- Beuchot, M., *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Dauster, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana: asedio a los "Contemporáneos"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Escalante, E., *Metáforas de la crítica*, México, Mortiz, 1998.
- Foucault, M., *What is enlightenment?*, trad. cast. en: *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1984.
- Freud, S., *Obras completas. La interpretación de los sueños*, IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1987.
- Habermas, J., *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1982.
- Kant, Emmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburgo, Meiner, 2006.
- Moretta, Eugene L., *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Nandino, Elías, "La poesía de Xavier Villaurrutia", en: *Estaciones*, I, México, 1956.
- Nietzsche, F., *El drama musical griego*, traducción A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, tomado de: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* en 15 tomos, Von Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), Munich, Berlín, Nueva York, Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980.
- Ortiz de Montellanos, B., *Sueños. Una botella al mar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- , "Poemas clásicos modernos", en *Letras de México*, año 6, vol. III, núm. 13 (enero de 1942).
- Paz, O. y Luis Mario Schneider, *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, Generaciones y semblanzas, Letras mexicanas, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pound, Ezra, *El arte de la poesía*, versión directa de José Vázquez Amaral, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Ricœur, P., *Autocomprensión e historia*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil, 2000.
- Rorty, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra 1995.
- Segovia, T., *Actitudes*, México, Universidad de Guanajuato, 1970.
- Villaurrutia, X., *Nocturnos y nostalgias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

De la melancolía del rebelde: la poesía de Efraín Huerta

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ¹ | UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA,
ESPAÑA

Resumen

El presente trabajo estudia la poesía de Efraín Huerta (1914-1982) cuya obra evidencia el inconformismo y la afirmación permanente de una postura política, además de una acusada inclinación erótica. Dado que la producción poética del escritor de Guanajuato responde con pasmosa adecuación a las distintas manifestaciones del pensamiento melancólico descritas desde la filosofía y la antropología, este trabajo pone su atención sobre esa matriz de tristeza y nostalgia (tanto de los tonos como de los motivos y temas) que sustenta e impulsa el espíritu de rebeldía de la poética huertiana. Este enfoque, basado en ideas de autores como Agamben, Bartra, Paz y Juan Pablo Arancibia, permite entender toda la poesía de Efraín como un *continuum* coherente y comprobar la vertebración que existe entre poesía, política y pensamiento en toda su obra.

Abstract

The present article deals with Efraín Huerta's (1914-1982) poetry. Besides a well known and remarkable erotic drift his work evidences his rebelliousness and his enduring political engagement. Since his poetic work astoundingly fits/shows the various symptoms of melancholic temper that has been described in philosophy and anthropology, this essay focus on the sadness and nostalgic source (both in tones or themes and motives) that supports and boosts his insurgent spirit. My focus is based on the concept of melancholy as described by Agamben, Bartra, Paz and Juan Pablo Arancibia. This will help

¹ Universidad de Santiago de Compostela, España. Este trabajo forma parte del proyecto investigación "Poesía actual y política. Análisis de las relaciones contemporáneas entre producción cultural y contextos sociopolíticos", FF I2016-77584-P.

to consider Huerta's poetry as a coherent whole and will prove the connection between poetry, politics and thinking in his production.

Palabras clave: Efraín Huerta, melancolía, poesía y política, erotismo en poesía.

Key words: Efraín Huerta, melancholy, poetry and politics, eroticism in poetry.

Para citar este artículo: Chouciño Fernández, Ana, "De la melancolía del rebelde: la poesía de Efraín Huerta", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 59-78.

*Por esta vida que desérticamente es angustia y aflicción, tú escribiste, Efraín,
con el puño a lo Huerta, con la pluma furiosa.*
Marco Antonio Campos²

Que la melancolía es un estado distintivo y casi permanente en la poesía mexicana desde los tiempos precolombinos es una idea formulada por diversos filósofos, sociólogos y analistas de la cultura. La naturaleza del ser mexicano fue una cuestión de profundo interés a mediados del siglo xx, especialmente para Leopoldo Zea y el grupo Hiperión. Todavía se recuerda la frase de Emilio Uranga sobre la tendencia melancólica de sus compatriotas: "Es el mexicano criatura melancólica, enfermedad que pertenece más a la imaginación que al cuerpo."³

Otros autores han matizado esa generalización y el exceso de tópicos acerca de la esencia nacional. Por ejemplo, Roger Bartra, uno de los que más ha estudiado el tema y que recurre a la metáfora del axolotl para representar la tristeza y la aparente pasividad del mexicano, señala⁴: "no es una idea sólo mexicana. Forma parte de la definición de la identidad nacional en muchas

² Marco Antonio Campos, *Dime dónde en qué país*, Madrid, Visor, 2010, p.72.

³ Emilio Uranga, "Ontología del mexicano", en *Anatomía del mexicano* (Roger Bartra, ed.), Plaza y Janés, S.L. Edición digital, 2013 (s.p).

⁴ Roger Bartra, "El individuo hiperconectado está más solo que nunca", http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/08/actualidad/1441716056_771320.html [consultado el 17-12-2016]. Entrevista en *El País*, 13-9-2015. La metáfora del axolotl la desarrolla en *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (1ª ed. 1986), México, Random House- Mondadori, Edición digital, 2012.

partes del mundo [...]. Es la tristeza de la pérdida del paraíso original, algo que tienen en común todos los nacionalismos”⁵.

Estereotipos al margen, la presencia de la melancolía literaria en México se ha rastreado hasta la poesía de Nezahualcóyotl. Y a su existencia durante la colonia y el siglo XIX se ha referido Sergio González, que la asocia al sentimentalismo romántico y al malestar del escritor finisecular: “la melancolía de la raza indígena y el paisaje en que vive, que se consagrará como rasgo primigenio del carácter nacional”⁶. Sea como sea, lo cierto es que el tedio, la impotencia y la rabia generados por el ánimo melancólico atraviesan también la obra de numerosos poetas de los siglos XX y XXI: Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Francisco Hernández o Marco Antonio Campos, entre otros, expresan cada uno su personal derivación de la melancolía, desde el abatimiento y la tristeza, hasta la pasión patrióti-

ca, la locura, la obsesión suicida o una clara inclinación erótica.

Un trabajo de referencia en el estudio de la condición melancólica es el conocido ensayo “Los fantasmas de eros” de 1947, incluido en el tratado *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, en el que Giorgio Agamben explora la historia de la acidia (tristeza vital) desde la literatura patristica hasta el psicoanálisis del siglo XX. Entre las muchas características que atribuye al melancólico, el filósofo italiano señala una que llama la atención. Me refiero a la exacerbadura erótica: “La misma tradición que asocia el temperamento melancólico con la poesía, la filosofía y el arte, le atribuye una exasperada inclinación al eros.”⁷ Seguro conocedor del estudio de Agamben, Octavio Paz escribía en 1980 sobre “El demonio del mediodía” que afecta a los melancólicos: “poseído por imágenes alternativamente lascivas y luctuosas [...]. El melancólico es irascible y es imaginativo”⁸.

Sobre la melancolía también se ha sugerido que el temperamento melancólico puede derivar en actitud o conciencia política. En esta línea de pensamiento, Juan Pablo Arancibia entiende que el ser melancólico muestra una tendencia a oponerse al sistema. Ya sea debido a la locura, la enfermedad o al sentimiento de pérdida, aunque el melancólico aparenta falta de interés y fuerza vital, en realidad esa pasividad entraña

⁵ El antropólogo mexicano ha explicado que la melancolía tuvo, asimismo, un desarrollo importante en la España del Siglo de Oro y en otros países durante la época moderna. Bartra repara, por ejemplo, en la asociación kantiana entre melancolía y creatividad artística y señala que, para Kant, “el melancólico sentimiento de lo sublime es también una experiencia de lo sagrado, una emoción religiosa y una expresión de la angustia existencial ante la muerte” (*El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pretextos, 2004, p. 59).

⁶ Ver Sergio González Rodríguez, “La melancolía mexicana”, *Nexos*, 1 de agosto de 1988, <http://www.nexos.com.mx/?p=5190> [consultado el 3-12-2016]. Por otro lado, existe cierto imaginario común acerca de la nacionalidad que se suele articular en el arte y en la literatura. ¿De qué otro modo se podría entender, por ejemplo, *El laberinto de la soledad*?

⁷ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 45.

⁸ Octavio Paz, “Xavier se escribe con equis”, “Prólogo” a *Xavier Villaurrutia. Antología* (1ª ed, 1980), México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 26.

una forma de rebeldía y resistencia. De este modo, la melancolía sería “una forma de decir NO a lo que nos dicen que debemos ser” e “implica una afección política del sentido de la vida y del mundo”⁹. De este modo, el carácter melancólico podría explicar posturas vitales e ideológicas que, a priori, parecen incongruentes, como tristeza y exceso vitalista. Los melancólicos parecen ahogados en el sufrimiento, pero de éste suelen arrancar inconformismo, rebeldía y rabia.

Si hay un poeta mexicano cuya obra evidencia el inconformismo y la afirmación permanente de un posicionamiento político, además de una acusada inclinación erótica, ése es, sin duda, Efraín Huerta (1914-1982). Es bien conocida la adhesión del autor a la ideología comunista, reiteradamente manifestada en su obra y que provocó su distanciamiento de Octavio Paz. Huerta ingresó en la Juventud Comunista en 1935, aunque fue expulsado del partido en la década de los cuarenta.¹⁰ En general, la

crítica lo califica como poeta del amor y establece una división de su carrera poética en tres etapas. En sus dos primeros libros, publicados 1935 y 1936, Huerta plantea las ideas del alba y del amor, que serán permanentes a lo largo de su obra. La segunda etapa, que abarcaría un período más extenso, entre 1937 y 1968, el poeta se adentraría en la poesía social, definida por un discurso comprometido con la ideología de izquierdas. La tercera y última etapa, más coloquial, estaría caracterizada por su cercanía a la anti-poesía y comprendería desde 1968 hasta su fallecimiento en 1982.¹¹

Ya desde los primeros libros de Efraín se percibe el germen de dolor y sufrimiento que irá intensificándose y derivando hacia la denuncia política y la afirmación nacionalista (mexicanista), que alcanzará sus notas más enérgicas en la década de los cuarenta y cincuenta. Toda vez que la producción poética del escritor de Guanajuato responde con asombrosa adecuación a las distintas manifestaciones del humor melancólico descritas desde la filosofía y la antropología, este trabajo pone su atención sobre esa matriz de tristeza y nostalgia (tanto de los tonos como de los temas) que sustenta e impulsa el espíritu de rebeldía de la poética huertiana. De este modo, toda su poesía podrá entenderse como un *continuum* coherente, al tiempo que se podrá observar la vertebración

⁹ Juan Pablo Arancibia Carrizo, “Comunidad, tragedia y melancolía: estudio para una concepción trágica de lo político”, revista *Grafía*, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre 2013, p. 135.

¹⁰ Si bien el compromiso ideológico de Huerta fue constante, ello no evitó que, en determinados momentos, expresase su hartazgo, como en el texto “Palinodia” de *50 Poemínimos*: “Bueno pues/ Pues un/ buen día/ Total/ Me cansé/ De masticar/ Los martillos/ y beber/ Las hoces”. *Poesía completa* (ed. Martí Soler), México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 438, Letras Mexicanas. Todas las citas de la poesía de Huerta corresponden a esta edición, que en adelante abreviaremos como *PC*. Sobre el distanciamiento ideológico de los dos autores de Taller puede consultarse Ricardo Aguilar Melantzón, “Efraín Huerta en la poesía mexicana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, abril-junio, 1990, p. 420.

¹¹ Guadalupe Guillermo Villarreal Salgado, *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*, Ann Arbor, Michigan, 1980, pp. 302-305. Por otra parte, en torno a los rasgos del coloquialismo poético es de obligada referencia el libro de Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

ción que se da en el autor entre pensamiento, ideología política y poesía.

Absoluto amor (1935) es un poemario dividido en tres secciones, unidas por la angustiosa tristeza de la voz enunciativa. La nostalgia por la amada deja entrever la ascendencia del neorromanticismo de *Veinte poemas de amor* de Neruda. Además de recordar su encuentro con “los Pablos” (Neruda y Éluard), David Huerta anota: “En muchos poemas la tristeza preside la experiencia amorosa y su expresión en los versos.”¹² Efectivamente, amor y sufrimiento no son, en la obra de Efraín, ideas antitéticas e incompatibles, sino simultáneas, como lo eran para el Romanticismo y para el joven Neruda.

Una alta concentración de imágenes configura un mundo poético brumoso y gris en el que no se aprecia todavía el tema abiertamente político, pero en el que ya abundan las alusiones al sufrimiento. En la primera parte, dedicada a Adela María Salinas, “su primera musa”¹³, se presentan las metáforas de la espina y otros instrumentos punzantes con significado amenazador como “estrella afilada”, misma idea que reiteran el resto de los poemas. La ausencia de la amada propicia el intenso dolor transmutado en “agujas de angustia”, “aguja en mi cerebro” o en las “espinas de mi pregunta herida”¹⁴.

La conciencia del surgir del sentimiento amoroso provoca más tristeza que la alegría asociada con el amor juvenil. Es una manifestación clara del acidioso, que afirma: “Te amo como aquella esperanza del suicida poeta [...] con la más grande de las perezas románticas.”¹⁵ De hecho, los títulos de la mayoría de las composiciones se refieren a la ausencia, el dolor, la enfermedad, la niebla, la muerte. El sujeto poético declara: “Tengo en mi biografía/ capítulos de espectro apuñalado/ momentos de cadáver”¹⁶. El tedio y la tristeza lo desbordan, lo que se concreta en el romántico recurso de la personificación de los elementos de la naturaleza: “la luna/ asoma enferma de tedio en el poema” y en el uso de ciertas hipérbolos: “no cabía en el fondo de mi dolor”¹⁷. La intensidad del dolor bordea la autodestrucción. Así, “Andrea y el tiempo”, expresa el tedio vespertino y la idea de suicidio: “Inmovilizada tarde/ cercana al suicidio”¹⁸. En general, se impone en todo el poemario el tono característico del ánimo melancólico.

La misma tonalidad, en la que se mezclan amor y angustia, se percibe en *Línea del alba* (1936), con el añadido del deseo erótico, que se une a la frecuente aparición (de nuevo) de elementos cortantes y al impulso violento. La voz enunciativa expresa las múltiples y variadas sensaciones del

¹² David Huerta, “Prólogo” a *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. vii-xxi. Letras Mexicanas.

¹³ Silvia Isabel Gámez (2014), “Retrato del padre y el poeta” (15 de julio), Fondo de Cultura Económica, <http://fondodeculturaeconomica.com> [consultado el 7-12-2016].

¹⁴ Efraín Huerta, *PC*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18 y 19. Por otra parte, la presencia de nieblas, estatuas y sombras no dejan duda sobre la cercanía de esta poética con la lírica del surrealismo, cuestión estudiada a fondo por Villarreal Salgado, *op cit.*

¹⁸ Efraín Huerta, *PC*, p. 13.

amor en un discurso en el que se mezclan lo dulce (azúcar, aguamiel) con lo frío o lo ardiente (nieve, lumbre); lo limpio con lo oscuro. Estos contrastes encuentran en el oxímoron la mejor vía de concreción para dar a entender los rápidos cambios del estado anímico: “pureza turbia”; “doncellas amablemente violadas”¹⁹.

Como ya se ha señalado, la melancolía deriva con frecuencia en impulso erótico, Prevalen las notas de ira, ahora asociadas a la experiencia sexual, como en el poema VI, donde los “cuchillos en tumulto” y las “puntas del cuchillo” son, en último término, la “cuchillada del sol sobre el deseo”. Ira y eros se mezclan en versos que recrean a la amante “claveteada por besos y blasfemias”. Una poderosa energía se transforma en amor y agresividad, pero, por encima de este “brusco gesto de odio”, se alza la idea del alba, casi sinónima de amor, equivalente a una acción redentora para el hombre. El sujeto poético exhorta a conocer la experiencia: “Vengan al alba, amigos,/ a estremer sus labios y sus manos”²⁰.

La ideología política de Huerta comienza a percibirse en otros poemas escritos en esta época, aunque publicados en 1973 en la colección *Poemas prohibidos y de amor*. En “Presencia de F. García Lorca” (1936) aparece por primera vez este contenido: convoca al poeta granadino a dar “la consigna necesaria/ contra los negros perros” y lo presenta con una simbólica “estrella roja” en su frente (44-45). Censura la miseria y la opresión en el mundo, contra la que claman también otros

conocidos poetas de su misma visión política como Rafael Alberti y Pablo Neruda.²¹ La poesía se concibe destinada a una colectividad, no es algo para el disfrute individual. “Ellos están aquí” (1937) expresa el dolor por la guerra civil española. El sujeto poético se dirige a sus “camaradas”, como hiciera también el chileno, los siente muy cerca y se solidariza con ellos. El símbolo y la acumulación de vocablos alusivos al dolor –lamentos, lágrimas, angustioso río, puñales, tajantes dagas– son los recursos utilizados para comunicar el sufrimiento causado por la contienda: “El océano es violento/ intensamente rojo cuando trae los ruidos/ que nacen en España”²². Téngase presente la reacción de muchos intelectuales hispanoamericanos tanto a la guerra española como a la II Guerra Mundial y el compromiso político por ellos adoptado. Sobre este particular se ha dicho que: “la generación posbélica levantó la bandera de la intervención social y son las masas o las clases populares, o la clase obrera el principal objeto (y, en casos sujeto) de sus obras”²³.

En relación con esto último se halla el cambio experimentado en la producción poética de Efraín, a partir de 1943, año en

¹⁹ *Ibid.*, pp.35 y 39.

²⁰ *Ibid.*, pp. 35 y 40.

²¹ Como se ha indicado, David Huerta se ha referido a la amistad de su padre con Pablo Neruda. Sobre algunas anécdotas de la relación con Rafael Alberti se ha ocupado Rafael Delgadillo, quien señala que fue del gaditano de quien Huerta tomó la imagen del alba. “Un poeta que desata y libera su idioma”, *Nexos*, 1 Junio de 2014, <http://www.nexos.com.mx/?p=21259> [consultado el 10-1-2017].

²² Efraín Huerta, *PC*, pp. 46-47.

²³ Patricia Funes, *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*, Madrid, Turner/ México, El Colegio de México, 2014, p. 227.

que ve la luz *Poemas de guerra y esperanza*. La actividad política del autor —rebelde incluso ante la disciplina de su propio partido, del que sería expulsado— había comenzado mucho antes, pues había ingresado en el Partido Comunista de México en 1939. Sin embargo, es ahora cuando el compromiso aparece ya explícito. La fecha de composición de estos poemas es clave, porque corresponde a la inmediata posguerra española y al momento del ascenso del nazismo en Europa. Como señala Villarreal en referencia a Neruda y Efraín, a partir de la guerra civil española: “los violines melancólicos de ambos poetas fueron desplazados por el redoble del tambor de guerra que había sonado antes Maiakovsky”²⁴. Esos conflictos no los percibe lejos el mexicano, sino que se solidariza y se siente muy cerca del sufrimiento. Su posicionamiento en contra de la violencia y a favor del bloque comunista es firme. La mayoría de las composiciones incluidas en esta colección —significativamente dedicada “Al heroico pueblo chino”— son cantos elegíacos que declaran el horror y el dolor producto de los enfrentamientos bélicos.²⁵

²⁴ Otro dato, sin duda importante para la poesía de la generación de Taller, es que André Bretón estuvo en México en 1938, donde, con Leon Trotsky, “escribió el manifiesto Pour un art revolutionnaire independant. En él se aboga por la independencia del arte en favor de la revolución, y por la revolución social en beneficio de la liberación definitiva del arte” (Villarreal, *op. cit.*, p. 64).

²⁵ En junio de 1943 Huerta escribe “Elegía y esperanza” en donde evoca ciudades enteras de luto por la guerra. Otro destacado poema de este volumen ilustra cómo se vio afectado México por la tensión internacional durante aquellos años. “Declaración de gue-

rra” compone una alabanza a Ricardo Flores Magón —anarquista mexicano—, y un apunte histórico: el bombardeo por parte de submarinos alemanes del barco de la armada mexicana “Potrero del Llano”, motivo por el que el país estuvo a punto de entrar en guerra. El sujeto poético califica de héroes a los tripulantes.

Como queda dicho, la guerra civil española y la amistad con Federico García Lorca, al que evoca como “Caballero de Plata y Azucenas”, ya habían sido abordados anteriormente en clave claramente ideológica. Pero estos motivos aparecen de nuevo en la década de los cuarenta como asuntos obsesivos. *Poemas de guerra y esperanza* recoge, por ejemplo, “España, 1938” (precedido por un epígrafe de Lorca) en el que se expresa un sujeto “melancólico y gris” y en “Esa sangre”, donde la voz enunciativa no encuentra consuelo. Sumido en la tristeza, se presenta, al modo nerudiano y reiterativo, como testigo mudo del horror: “Yo soy, testigo muerto, testigo de la sangre”²⁶. Sin embargo, más importante es la aparición de un hablante plural que implica a toda una colectividad:

A través de este recurso, el poema deja de ser una elegía personal y se convierte en una denuncia y anatema poética del pueblo (“nosotros”) lanzada contra aquellos responsables de que exista la ignominia en el mundo, y particularmente contra los “negros perros” que sacrificaron al poeta.²⁷

Por otra parte, los poemas “La oración por Tania” y “Elegía de Lídice” condenan las acciones de los nazis en su avance en tierras

²⁶ Efraín Huerta, *PC*, pp. 59 y 61.

²⁷ Villarreal, *op.cit.* p. 89.

soviéticas durante la II Guerra mundial. El ahorcamiento de Tania, una joven guerrillera comunista, es una herida dolorosa, pero no inútil para la causa, porque el poeta transforma la horrenda visión del cuerpo colgado en una metafórica “campana victoriosa”.²⁸ “Elegía a Lídice” (agosto 1942) expone en toda su intensidad la rabia y odio del hablante por la masacre perpetrada sobre los habitantes de la ciudad checoslovaca.²⁹ Todas estas composiciones demuestran que, más allá de la opinión política, hay en Huerta un profundo sesgo solidario, un compromiso con lo humano en medio de un tenso contexto histórico: la guerra mundial y la guerra fría.

Huerta nunca abandonó su ideología comunista, ni siquiera después del XX congreso del PCUS de 1956, cuando se inició el proceso de desestalinización en la Unión Soviética. El resto de los *Poemas de guerra y esperanza* así lo atestiguan. Se trata de auténticas declaraciones políticas que dejan patente la admiración por Rusia y sus dirigentes, y que puede incluso incomodar por su tono belicista.³⁰ Es la parte de la producción de Huerta que la crítica, en general, califica de menos valiosa y panfletaria, algo difícil de rebatir. Con todo, tal como se viene insistiendo, la defensa férrea de sus ideas, acompañada del tono de despecho, puede considerarse una consecuencia de la hostilidad que la melancolía lleva aparejada en

ciertos casos, una de sus múltiples caras. En tal caso, lo que no podrá dejar de reconocérsele es coherencia y conocimiento de la época que le tocó vivir.

Los hombres del alba aparece en 1944 y da a conocer a Huerta como el “inventor” de la Ciudad de México desde la mirada lírica. La idea de alba, en Huerta siempre asociada a la esperanza, no implica la negación de una realidad dolorosa, miserable, verdadero sustento temático de uno de sus volúmenes más emblemáticos. La pesadumbre y la rabia acosan a un sujeto que observa la ciudad de México como “región de ruina”. La voz enunciativa redundante en el motivo de soledad y la desgana en una serie numerada de composiciones llamadas “Canto de abandono”, en las que se declara abatido, “pegado a la tristeza” y “en trance melancólico”. En efecto, las emociones predominantes anunciadas en la mayor parte de los títulos son el abandono, el desprecio, el odio –más intensos, si cabe, que la propia angustia del hablante, auténtica fuerza creativa, como él mismo reconoce–: “La angustia, la creadora, no me dice/ ni una palabra o himno”³¹.

La melancolía cristaliza en aversión en el poema “Declaración de odio”, en el que se refiere al Distrito Federal como “ciudad de ceniza” y manifiesta su rechazo visceral a la pequeña burguesía, a los poetas “descastados”, o a la influencia de la cultura norteamericana, representada por las “juventudes *ice cream*”. A pesar de todo, se dejan sentir el amor profundo por la urbe y la compasión por los seres desamparados y conmovido-

²⁸ Huerta, Efraín, *PC*, 71

²⁹ El hecho tuvo gran repercusión en México. Se creó un barrio en la capital con el nombre de San Jerónimo Lídice.

³⁰ Ver, por ejemplo, el poema “Stalingrado en pie” en las páginas 65 a 67 de la edición que citamos.

³¹ Huerta, Efraín, *PC*, pp. 122, 115 y 121.

res que la habitan: homosexuales, prostitutas o la generosa y tierna “Muchacha ebria”, con quien el hablante comparte amor, rabia y melancolía, energías que se mezclan en las noches de la Ciudad de México.³²

El volumen se cierra con el significativo “Poema del desprecio”, reflexión sobre las ideas que sostienen la vida, una “bestia” que causa “el ansia/ de la agonía y el crimen”, pese a todo lo cual, y como siempre sucede en la poética de Huerta, despunta la esperanza; la “gris espuma” no logra vencerlo totalmente: “cierro/ la puerta a la zozobra” porque hay una fuerza silenciosa y omnipresente que son los habitantes de la ciudad:

[...] los hombres del alba se repiten
en forma clamorosa,
y ríen y mueren como guitarras pisoteadas,
con la cabeza limpia
y el corazón blindado.³³

De los “Poemas prohibidos y de amor” escritos en torno a esta época, nos parece reseñable “Canto a la liberación de Europa”, un texto que, aparte de celebrar el triunfo de la libertad, es plenamente circunstancial tal como lo explicita el autor, pues afirma que lo escribió en dos horas, como respuesta inmediata a la “embestida final contra los nazis”. En este poema claramente político, anima a los hombres a quienes llama “hermanos míos” con palabras de esperanza. Otra vez, la oposición simbólica de “La no

che clara contra la noche oscura” acaba en “el alba de la liberación”.³⁴

Por otro lado, se repite la batalla entre fuerzas contrarias. “Los perros del alba” (1948) consiste en una interesante alegoría con recursos dramáticos (acotaciones teatrales alusivas a la luz, a máscaras) que escenifica uno de los conflictos básicos de la poética de Efraín. Los pobres y marginales son los seres que habitan el espacio urbano. Lo positivo vence finalmente en la pugna entre el bien y el mal. Como es habitual en la obra de Huerta, es el amor lo que se impone: “la piedad/ no es/ sino este amor de bestias que todos nos tenemos”³⁵.

La lealtad ideológica con la causa republicana española se recoge en “Definiciones de la libertad” (1948), un canto a los guerrilleros de Levante, agrupación antifranquista activa durante la década de los cuarenta y vinculados al Partido Comunista de España, a los que se dirige como “camaradas”³⁶.

De los *Poemas prohibidos y de amor*³⁷ escritos entre 1946-1951 es especialmente reseñable para nuestro tema el titulado “Dolorido canto a la católica” de 1946 (según él mismo, es “un poema-panfleto sinceramente cristiano”). Un entristecido Dios comparte la visión del poeta sobre el estado

³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 141.

³⁷ Dado que en la edición de Martí Soler las composiciones que forman parte de este libro, publicado en 1973, aparecen ordenadas con criterio cronológico, según el momento en que fueron escritas –y no como libro independiente– para apreciar mejor la evolución de Huerta, en este trabajo se respeta esta ordenación.

³² *Ibid.*, pp. 103, 104 y 111.

³³ *Ibid.*, pp. 125, 126 y 111.

de la institución eclesiástica mexicana: “Un Jehová melancólico contempla la tragedia”. El clero no ha sabido comprometerse con el país, con la nación mexicana: “habéis traicionado a la patria un millón de veces”. Acusa a sus miembros de hipócritas, traidores y “asesinos de la luz”³⁸. El Arzobispo Luis María Martínez, a quien critica sarcásticamente al presentar como enamorado de la actriz Merle Oberon, es la personificación de todo ese colectivo. Esto confirma lo que se ha señalado acertadamente sobre la religiosidad de Huerta: “Su problema era con la Iglesia, no con Dios”³⁹.

Con el cambio de década, se aprecian también novedades en la poesía de Huerta. Un poemario más breve, *La rosa primitiva* (1950) desvela a un Efraín maduro, autoconsciente, en lúcido análisis del significado de su obra y su vida, de su poesía y su política. Se trata probablemente de su libro más metapoético. Sigue siendo el amante de su ciudad y de la mujer, dominado por el deseo erótico, pero, por encima de todo, se presenta como poeta que escribe impetivamente “las palabras y el penetrante nombre del poema”, porque “nunca el poema fue tan serio como hoy”. Esa voz madura reconoce en la ciudad su fuente nutricia: “y no encuentro razón, flor que no sea/ la rosa primitiva de la ciudad que habito”. Como en una suerte de manual de instrucciones para sí mismo, repite la idea del poeta en busca del amor, la verdad y la belleza a pesar de las “secas raíces de una melancolía sin huesos”. Como en un momento de revela-

ción, en un solo verso proporciona las claves de su arte: “al pueblo y a la hembra que enciendan cuanto hay en ti de/ hermoso”. Asimismo, presenta un significativo balance político, sugiriendo el fracaso del discurso y del proyecto marxista, lo que formula como “el malogrado espíritu de un mensaje que un día/ cobró cierta estructura”. Sin embargo, el constante desasosiego del ánimo desemboca en optimismo a través de la experiencia erótica: “La noche de la perversión” ansias, furia, perversión, enloquecidos, fango [...] y en tu vientre de plata se hizo la luz del alba”⁴⁰.

Escritos entre 1949-1953, *Los poemas de viaje* (1956) dan cuenta de la estancia del autor en Estados Unidos en junio y julio de 1949 y del periplo que realizó por la Unión Soviética, Polonia, Checoslovaquia y Hungría entre 1950 y 1952, como secretario del Consejo Nacional de Partidarios de la Paz. Una importante parte de estos poemas denuncia la sociedad segregacionista norteamericana, la discriminación ejercida en contra de la población negra, particularmente contra los niños y los habitantes de Harlem. Repara, como hiciera Lorca, en la pobreza y la injusticia que sufre este colectivo. En el resto de los textos, en cambio, deja patente su admiración por Rusia: considera a Moscú “patria de sabios y poetas”⁴¹; y queda admirado ante las concurridas bibliotecas del país. También exalta el trabajo de reconstrucción de la capital polaca y recuerda los horrores del ghetto.

³⁸ *Ibid.*, pp. 130-133.

³⁹ Gámez, *op.cit.*

⁴⁰ Efraín Huerta, *PC*, pp. 146-150.

⁴¹ *Ibid.*, 173.

Por otra parte, la tristeza por la separación de la familia se concreta en "Karlovy Vary" (1950), donde el nostálgico poeta recuerda a sus hijos en la distancia y se esfuerza en hacerles partícipes de los descubrimientos e impresiones de viaje. A ellos se dirige también, orgulloso y humilde al tiempo, para transmitirles experiencias simbólicas e importantes, como en el poema "Hoy he dado mi firma para la paz", en el que presenta la función del poeta como uno más de los miembros de su sociedad: "La firma de humildad, la firma del poeta"⁴². En relación con los niños, deja entrever la influencia de Lorca en "Los poemas de mayo" (1952-53), donde alude por primera vez a un cocodrilo que gimotea.

El hecho de no saber, el destino, la melancolía, la soledad, y la amante, esa "hembra de plata líquida" son los motivos que predominan en *Estrella en alto* (1956), un poemario que revela la proximidad existente entre el sentimiento melancólico y la rebeldía, la transformación del primero en la segunda. El hombre vive angustiado, en el desconocimiento de cuál es su destino. El sentimiento de melancolía se formula reiteradamente en varios poemas: "Nada sé [...] me duele la cruel melancolía/ y nada se sabrá. [...] los hombres nunca saben/ el por qué de la angustia". Una de las composiciones incluso lo anuncia en el título. "Acerca de la melancolía" define la esencia y las consecuencias del carácter melancólico. El atormentado sujeto poético afirma que "La melancolía es otra piel de los hombres" y apunta a la posibili-

dad de un vuelco de la tristeza en rebeldía y revulsivo para la resistencia: "Alguna vez los hombres del subsuelo/ dirán que la melancolía/ es una gran bandera libertaria"⁴³.

Asimismo, hay en el libro otros poemas cuyos elementos léxicos relacionan la creación con la rebeldía. La profesión poética parece estar concebida como espacio en el cual la tristeza engendra la energía necesaria para la lucha: "Oh rosa solitaria [...] pareces la sublevación de la tierra/ [...] pareces, alba y rosa/ rebeldía que se enciende". La poesía equivale, al mismo tiempo, a tedio, tristeza y furia: "Dueña del infinito y precursora de la contemplación y el tedio/ [...] yo te seguía con furia y esperanza [...]" ("Elegía de la rosa blanca").⁴⁴

Esa vehemencia va encauzada por una firme convicción ideológica y dirigida hacia el imperialismo norteamericano en todas sus formas. Así, el poema "Perros, mil veces perros!" denuncia la intervención de E.U. en Guatemala en 1954 con fuertes imprecaciones —llama a los norteamericanos "Ase-sinos de todo"— por lo que considera una intromisión en la soberanía de los países más pobres del sur de América por parte de neo-colonizadores insensibles.⁴⁵ Pero no sólo condena la intervención militar armada, sino también otra más sutil e igualmente destructiva: la cultural, que transforma la ciudad hasta el punto de que el sujeto se encuentra desplazado, ninguneado, silenciado en el lugar que creía propio. Ante esta situación de intolerable arrogancia y por el

⁴³ *Ibid.*, pp. 192-194.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 196-198.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 212.

⁴² *Ibid.*, 167.

peligro de la pérdida identitaria, el poeta se dirige a los que considera sus "hermanos". Así se plasma en el célebre poema: "Avenida Juárez":

Y uno no sabe nada, porque está dicho que uno
 (no debe saber/
 nada, [...])
 triste bajo la ráfaga azul de los ojos ajenos, /
 enano ante las tribus espigadas [...]
 atravesado por la espina de la patria perdida [...]
 pues todo parece perdido, hermanos, [...]
 pisotean la belleza, envilecen el arte.⁴⁶

Sin duda, se deja notar la proximidad del poeta con la filosofía de la liberación que por aquellos años difundía Leopoldo Zea, atento a cuestiones como la dependencia de Iberoamérica, la división entre el primer y el tercer mundo, o la relación entre explotadores y explotados.⁴⁷

En estos años se agudiza el nacionalismo de Huerta. Los *Poemas prohibidos y de amor* compuestos entre 1957 y 1961 presentan un fuerte contenido político que va desde el sentimiento patriótico hasta la crítica a J. F. Kennedy por su política hacia Cuba.⁴⁸ Incluyen una de las composiciones

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 215-218.

⁴⁷ Sobre la filosofía de la liberación de Zea y otros teóricos de esta línea como Villoro, puede consultarse Carlos Beorlegui, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Deusto, 2004, pp. 586-613.

⁴⁸ En el poema que lleva por título "Farsa trágica del presidente que quería una isla" confirma su rechazo no de los Estados Unidos, sino de su política imperialista hacia Latinoamérica, lo que se refleja en la admiración por los presidentes "fundadores".

más recordadas de Efraín: "¡Mi país, oh mi país!" (1959).

país de oro y limosna, país y paraíso,
 país-infierno, país de policías [...]
 Largo río de llanto [...]
 república de ángeles, patria perdida. [...]
 nadie habla
 y nadie escribe y nadie quiere saber nada de
 nada, [...]
 todo el país amortajado, todo [...]
 soñando el sueño inmenso
 de una patria sin crímenes...⁴⁹

El Tajín (1963) y otros poemas (escritos entre 1963 y 64) plantea temas muy propios de la identidad mexicana, en consonancia con el interés que estos asuntos identitarios y míticos adquirieron en el panorama intelectual latinoamericano en las décadas de los cincuenta y sesenta, como se dejaba sentir ya en los poemas finales de *Estrella en alto* y otros escritos por aquellos años.

Frank Dauster ha subrayado el peso de las imágenes del antiguo panteón azteca en la lírica de Efraín Huerta, con mención particular a Coatlicue, diosa que regía la vida y la muerte.⁵⁰ El instante y lugar de la muerte, las antiguas culturas indígenas de México, pero también la soledad del mexicano actual, son los temas que predominan en este poemario, y que habían sido tratados por su coetáneo, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*. De nuevo, la tristeza,

⁴⁹ Efraín Huerta, *PC*, pp. 227-229.

⁵⁰ Véase Frank Dauster, *The double strand. Five Contemporary Mexican Poets*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1987, pp. 79-80.

la abrumadora desazón del hablante proceden de la consciencia de la pérdida de una espléndida civilización, posiblemente más genuinamente mexicana. Téngase en cuenta, además, la tendencia a la añoranza entre los melancólicos registrada por Agamben, para explicar lo que acontece en este poemario: “la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor [...]. El deseo por recuperar lo perdido produce una ‘capacidad fantasmática’ de lo inapropiable”⁵¹.

El poema que da nombre a la colección, “El Tajín”, consiste en una meditación sobre el paso del tiempo y la muerte en un escenario muy concreto: la pirámide tototona, ruina ante la que el enunciante evoca el mundo prehispánico con nostalgia: “No hay imperio, no hay un reino”; todo ha sido destruido por la violencia, y el resultado es cenizas, muerte y nada. La imagen del lugar mítico, que de algún modo representa una edad de oro de México, parece presagiar para el adolorido poeta un próximo desastre, la destrucción definitiva, que no dejará ni siquiera vestigios de lo que fue:

cuando [...] sólo quedes tú, impuro templo
desolado, /cuando el país-serpiente sea la ruina
y el polvo, /la pequeña pirámide podrá cerrar
los ojos/ para siempre [...] /muerta en todas
las muertes⁵².

México parece condenado, pero en la poesía de Huerta vuelve a brotar el ánimo. Si cae en momentos de negatividad absoluta,

también encuentra el aliento para gritar por la libertad del país junto a otros:

Ahora venid a verlo, sacado de raíz,
muerto un millón de veces, tirado ahí,
pirámide bandera incertidumbre
doliéndose
endurecido cicatrizado
país patria nación
territorio ardientemente amado. [...]
démole una estela un dios de barro
un laurel un apretón de manos plata de
[Guanajuato,
démole un corazón de jade un saludo de Pablo
[Neruda
palomas mil palomas [...]
que viva
rodeado de amorosas raíces
de verdadera libertad.⁵³

Los dos últimos textos de *El Tajín*, titulados “Agua del Dios (I y II)” dan cauce a la reflexión del poeta sobre el destino propio, ligado al destino de la patria, como lo está el nombre de López Velarde a su poema conmemorativo “Suave patria”, al que no falta una alusión. La repetición de la expresión “de rodillas” y la simbología animal acentúan la percepción de una derrota que debe asociarse, además, a la de los pueblos precolombinos de México, donde el sabio era nombrado como “sacerdote jaguar”. Hay dolor, pero no renuncia, porque de toda esa melancólica nostalgia se arranca la afirmación identitaria que aparece más clara que nunca: “¿Entonces soy el perro-poeta de

⁵¹ Agamben, *op.cit.*, pp. 52-53.

⁵² Efraín Huerta, *PC*, pp. 242-243.

⁵³ *Ibid.*, pp. 248-249.

rodillas/ o el jaguar vencido, [...] así, de rodillas, salvajemente mexicano [...] la patria es diamantina”⁵⁴.

En *Responsos* (1968) adquieren preeminencia las composiciones que toman como punto de partida la figura de algún escritor de perfil trágico o violento para una meditación acerca, ya no del papel del artista en la sociedad contemporánea, mas de su destino aciago. Y, por supuesto, los nombres no están elegidos al azar, sino escogidos por afinidad. “El viejo y la pólvora”, sobre Hemingway, ilustra la cercanía que debió sentir Huerta con el autor de *El viejo y el mar*, cuya vida se resume, como la de otros “maudits” en “escribir, amar, beber, maldecir”. De Franz Kafka ofrece el retrato de un atormentado en el que destacan la locura y el sufrimiento del escritor, con pinceladas léxicas de signo agónico: “abismo, epitafio, sacrificio”. El clímax expresivo de los “responsos” huertianos se alcanza en “Responsos por un poeta descuartizado”, homenaje a los divinos y malditos inspirado por Rubén Darío. Aquí se recrea la personalidad excesiva del nicaragüense, su refugio en el alcohol y su muerte como la de un rebelde, que entrega la vida con furia, lanzando maldiciones y “mentando madres” sin concesiones

hasta el último instante, “porque fue mucho hombre, mucho poeta mucho vida”⁵⁵. Estas composiciones son, como señala Vicente Quirarte, “metáforas del artista en pugna con el mundo y su dignidad para abandonarlo con todos los honores”.⁵⁶

Como el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, el poeta se encuentra ya en la madurez, de modo que no sorprende que las oraciones por los artistas muertos den paso a la evaluación de la propia carrera literaria en “Borrador para un testamento”. Resulta muy significativo el hecho de que dedique este poema a Octavio Paz, porque le da pie a recordar los años de la generación de “Taller” y porque convierte a su amigo, de quien se distanció en lo ideológico, en una suerte de albacea.⁵⁷ A esto debe añadirse la aparición de cierto tono irónico que caracterizará la última etapa de la obra huertiana, bastante más irreverente y humorística. Por supuesto, la siempre presente tristeza no ha desaparecido, a juzgar por versos como “tengo la tristeza más amarga que nunca”, pero ello no le impide burlarse de sí mismo y de sus coetáneos: “Nos dividíamos en ebrios y sobrios”. Del mismo modo, entre burlas y veras, marca dos tendencias de aquella generación, cuya separación entre dos actitudes artísticas y vitales, representadas por Paz

⁵⁴ *Ibid.*, 254. Por otra parte, “Amor, patria mía” —poema de notable extensión escrito entre 1973 y 1978 y aparecido en la colección antológica *Transa poética* (1980)— es uno de los poemas más citados de Efraín como muestra de su sentimiento patriótico, lo que tan atinadamente describe su hijo: “amantísimo de su país, que por turnos lo encolerizaba y lo enternecía [...] El talante patriótico, que no patriotero, y el erotismo se traban con energía y brillantez admirables para fluir en el poema de 1980 titulado [...] Amor, patria mía” (David Huerta, *op.cit.*, xi).

⁵⁵ Efraín Huerta, *OC*, pp. 261 y 266.

⁵⁶ Vicente Quirarte, *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, UNAM y Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 198.

⁵⁷ Vicente Quirarte ha observado, asimismo, la frecuencia del género del epitafio en poesía (incluiría también el testamento) y menciona casos como el de Efraín en México: “En el sentido más estricto, la obra del escritor es su testamento” (*op. cit.*, p. 300).

y él mismo, parece encontrarse justamente en el humor melancólico de su propia personalidad: “nos dividíamos en vivos y suicidas”, aunque, por supuesto, con cosas en común “éramos como estrellas iracundas”. En las últimas líneas de este testamento anuncia su intención de abandonar lo que considera sinónimos de escritura “dejo tranquilamente/ de escribir/ de maldecir/ de orar/ llorar/ amar”⁵⁸.

Perseverante en lo ideológico, Efraín Huerta no renuncia en la madurez al compromiso político, y continúa denunciando los atropellos imperialistas de los Estados Unidos. Que su credo no ha variado lo demuestra en *Resposos* la inclusión del poema “Un hombre solitario”, pergeñado con ocasión del aniversario de la muerte de Stalin en marzo de 1966 o “Cantata para el Che Guevara”, antonomasia del revolucionario y rebelde, al que tilda de “ultimo capitán de nuestra esperanza”, “padre e hijo de la independencia” y “hacedor de futuros”. La acusación imperialista aparece en “Esto se llama los incendios” poema en el que se manifiesta en contra de la guerra de Vietnam y la política exterior de Estados Unidos, no en contra de los estadounidenses. Tanto es así que en él invoca a “Cuatro jinetes de pólvora”: Ho Chi Min, Ernesto Guevara pero también a Abraham Lincoln y Martin Luther King.⁵⁹

Como se indicó al principio, autores como Agamben y el propio Octavio Paz han asociado la melancolía con una fuerte inclinación hacia lo erótico. En la poesía de

Efraín Huerta esta deriva se concreta en muchos de los poemas escritos a lo largo de su vida. Posiblemente el más conocido sea el “Manifiesto nalgaísta”, escrito en 1965 e incluido en la antología *Transa poética* (1980)⁶⁰. Pero el tema, al que suele dar un tratamiento muy coloquial, se convierte en insistente en *Los eróticos y otros poemas* (1974). No en vano en el texto que abre el volumen y que lleva por título “Apólogo y meridiano del amante”, el sujeto poético se presenta como “Cenital guerrero de la carnalidad”. O en el extraordinario “Afrodita Morris” celebra a una mujer “traspasada de luces meridanas”, vinculando la voluptuosidad con la hora del mediodía.⁶¹ En cualquier caso, lo importante es que logra componer un originalísimo himno a la belleza anónima que circula por la ciudad para aliviar la tristeza: “pasas rapiditamente por el abismo/ de mis tristezas/Irradiando cardillo suscitando guirnaldas”⁶².

El impulso erótico surge en cualquier momento y lugar de la ciudad y es abordado con humor. En el autobús de la línea Juárez-Loreto, una mujer rubia llama la atención de un “marchito” sujeto poético y desata sus deseos con los roces físicos habituales en el abarrotado transporte público. El tratamiento de la anécdota, frecuente y

⁵⁸ Huerta, Efraín *PC*, 267, 268 y 280.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 270-275.

⁶⁰ En esta célebre composición Huerta emplea la homonimia del verbo “coger” para obtener el tono humorístico. Por otro lado, la alusión a Fuensanta entronca el poema con la línea erótica de la poesía de López Velarde.

⁶¹ Recuérdese que el mediodía era el momento en que los monjes medievales eran invadidos por el tedio (Véase Agamben, *op. cit.*, pp. 23-25).

⁶² Efraín Huerta, *PC*, pp. 287 y 304.

cotidiana, da lugar a una hilarante escena llena de picardía: “Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda [...] Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote”. Las expresiones coloquiales (“Coño, carajo, caballero, que cabellera”), los numerosos aumentativos, diminutivos o derivaciones (piernón brutote, pechitos pachones), así como los neologismos, expresiones en inglés o la incorporación de motivos populares (“me faulea”, “se newtoniza”, “¡Ay de mi Llorona!”) contribuyen a conseguir un tono humorístico que, sin menoscabo de puntuales expresiones soeces o referencias al alcohol, se extiende a otras composiciones de este poemario por medio de similares recursos.⁶³

Aparte de una serie inspirada por una estancia en Cuba, una sección de “Poemínimos” continúa el despliegue de graciosas ocurrencias verbales. Los temas de siempre se someten a un acusado cambio formal: la brevedad y el ingenio en la línea de lo conceptista diferencian a estas composiciones de la poesía anterior. Melancolía, sexo, muerte y, cómo no, política, son sometidos a inteligentes juegos lingüísticos altamente expresivos: “Morí/ Confortado/ con todos/ Los auxilios/ Espirixesuales; “Poetas/ y/ prosistas/ ¡Aaaatención! Alienarse/ por/ la/ derecha (“Castrense”). La lectura de estos poemínimos rinde un atisbo histórico de la década de los sesenta, sin que el ingenio haya redimido al hablante de la habitual tristeza: referencias a personajes conocidos como Brigitte Badot, o el doctor Barnard, pionero de la cirugía cardíaca, le sirven al

enunciante para describir su ánimo “descoazonado” de “viudo infinito”.⁶⁴

Alguno de los “otros poemas” que siguen a “los eróticos” vuelve tras el recuerdo nostálgico del pasado perdido, la juventud, las actividades políticas y los primeros libros de Rafael Solana y Octavio Paz: “Se conspiraba se era pobre/ se empurpuraba la poesía” (“Perra nostalgia”). Pero la mayor parte de estos textos revelan a un poeta cada vez más preocupado por los temas de la enfermedad y muerte, atento, pese a todo, a la realidad que lo rodea, especialmente a los hombres y mujeres que luchan por la libertad, a los levantamientos y protestas de una época convulsa en México. Ejemplos destacados los forman el poema titulado “Ángela adorable Davis”, que dedica a su amigo José Revueltas, encarcelado: “Tu puño en el cielo es la carita sonriente de la libertad”; y los escritos a propósito de las matanzas de estudiantes en Tlatelolco en 1968 y posteriormente, en junio de 1971 a manos de fuerzas militares, dos hechos que lo conmocionaron. El sensible Efraín escribió sobre estos crímenes “Funeral de palabras” y “Del miedo y la compasión”, cuestionando los datos oficiales y condenando el silencio de las autoridades en ambos casos: “Muerto vivo poeta funeral [...] testigo, testimonio y compadecemos a Dios/ que tampoco vio nada. La permanente tristeza ha devenido en rebeldía.⁶⁵

Por mucho que el humor se haga patente en la obra de Efraín Huerta, especialmente en los poemínimos, *Circuito Interior* (1977)

⁶³ *Ibid.*, pp. 301-302.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 327 a 345.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 362-370.

vuelve a incidir intensamente en la vena melancólica del poeta. La rebeldía surge por las nuevas revueltas estudiantiles acaecidas en Puebla en 1973, con cuyos protagonistas el enunciante se solidariza, actuando como memoria viva de anteriores masacres que dejaron honda huella en todos los mexicanos. Es de notar cómo, en pocas líneas, se concentran numerosos homónimos de la melancolía del rebelde. Véase, a propósito, el poema "Puebla endemoniada": "te doy mi ennegrecida tristeza/ [...] mi dos de octubre/ mi personal y angustioso Diez de Junio/ te entrego mi duro y encolerizado pérsame/ y la bestial impotencia de mi rabia".

Atento, como siempre estuvo, a la realidad que lo circundaba, el poeta que firmara con el bien elegido apodo de "el cocodrilo rojo", se convierte en testigo denunciatorio de la violencia, que arreció con especial fuerza en toda Latinoamérica en la década de los setenta y que se cebó particularmente con los intelectuales de izquierdas. Tal es el sentido del poema titulado "Matar a un poeta cuando duerme", donde se denuncia el asesinato de Roque Dalton y otros poetas combatientes latinoamericanos. Y también, como siempre, queda un resquicio para el amor y la esperanza, lo que se materializa en los jóvenes poetas que toman su relevo (entre otros, Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro). De ellos, dice Huerta, "andan locos como ángeles poetizantes/ o miríadas de lucíferos enloquecidos/ reinventando el amor, el deseo/ [...] me han devuelto la serena confianza [...] en la palabra poesía". Este poema, titulado "De los desnudos será", que no ha recabado atención por parte de la crítica ni de los antólogos, encierra

una especial significación por lo atinado de su pronóstico en materia poética.⁶⁶

A mayores de los comentados, *Circuito interior* presenta nuevos poemas sobre la ciudad que conjuga horror y belleza a un mismo tiempo. La pérdida de un pasado mejor, las viejas carreteras, los viejos bares, el metro, son revisitados con talante triste por un sujeto que no pasa de largo ante el dolor ajeno ("La rubia del metro. Milonga triste"). Circuito interior da nombre a una circunvalación capitalina que conduce al lector por los ensanches de una metrópoli llena de cementerios, muertos y "mediovivos", así como por los caminos de la *evagatio mentis* de los sujetos melancólicos, un alma enamorada, atormentada e inquieta.⁶⁷

Un sujeto adolorido deambula por este espacio infernal y celestial, bella y bestia hechas urbe. Dos poemas de esta colección llevan, de hecho, el llamativo título de "Dolora"⁶⁸. Con seguridad, Huerta recurrió a las "doloras", no como homenaje a Campoamor, sino por la semántica del término, relacionada con el sufrimiento, como título que puede expresar más nítidamente la tristeza, el desconsuelo, lo absurdo del dolor gratuitamente provocado. Es el caso de "Dolora por una perrita judía", muestra de la excepcional compasión del poeta, de su extraordinaria sensibilidad con los seres más débiles y desamparados.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 380-388.

⁶⁷ Agamben explica esta característica como "el inquieto discurrir de fantasía en fantasía" (*op. cit.*, p. 27).

⁶⁸ Modalidad poética de tono irónico y carácter antiromántico, creada por Ramón de Campoamor.

Señala Vicente Quirarte que

hay en los grandes artistas una especie de fatalidad benigna que los obliga a escribir en la juventud su obra más grave y solemne y a orientarse, en la edad madura, cada vez más a la sencillez y la transparencia⁶⁹.

Esta afirmación, referida a poetas como Neruda o Huerta se concreta, en el caso del mexicano, en el volumen *50 Poemínimos*, publicado en 1978, encontrándose ya enfermo su autor. De modo muy evidente, el cambio se opera en la forma, puesto que reduce al mínimo la extensión, tanto del verso como del poema, concentrando, como se ha dicho, palabra e idea. Pero el fondo sigue siendo inequívocamente huertiano en el contenido erótico, que no desaparece: "Donde/ dice/ sexagenario/ debe/ decir/ Sexogenario" ("Fe de erratas I"); como tampoco la esencia del rebelde: Nomás/ por joder/ yo voy/ a resucitar/ de entre/ los/ vivos" ("La contra")⁷⁰.

En 1986 ve la luz *Dispersión total*, una compilación de poemas no publicados anteriormente, realizada por Thelma Nava y Raquel Huerta Nava, en la que están presentes todos los grandes temas del poeta con la salvedad del asunto político, que pierde importancia en sus últimos años.⁷¹ El poeta

sigue considerándose un rebelde: "después de todo soy una constante rebelión", pero consciente de la cercanía del fin. Con su habitual tristeza reconoce "mi palabra ha muerto o tal vez agoniza".

La primera parte, "Dispersión", está formada por diez poemas. Coloquialismo y prosaísmo los identifican en lo estilístico, mientras que en lo temático se pulsa de nuevo intensamente la clave melancólica, con la muerte como telón de fondo y la condición del sujeto poético como un "sobreviviente lastimoso". Un poema-carta a su amiga y poeta puertorriqueña, Rosario Ferré, fechada en octubre de 1977, hace las veces de legado testamentario, de balance de vida y declaración de un estado de ánimo en el que asoma un muy mexicano "valemadrismo", resultado del cansancio y el sufrimiento: "Francamente, me importa un soberano carajo/ Ya agonicé lo suficiente/ Amé lo que más pude, lo que pude más, / y me siento como un Fresno podado/ un río seco, un cielo desestrellado"⁷².

La meditación en torno a la muerte, de la que se ofrece un planteamiento profundamente mexicano, compele al autor a erigir una especie de panteón personal del que entran a formar parte escritores suicidas o asesinados: Manuel Acuña, Haroldo Conti —poeta argentino desaparecido en mayo 1976, durante la dictadura militar— además de sus hermanos fallecidos, Roberto y Enrique. En la elegía dedicada a estos últimos confiesa su nostalgia por la muerte, un pensamiento enraizado en la tradición cultural

⁶⁹ Quirarte, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁰ Efraín Huerta, *PC*, pp. 432-433.

⁷¹ Erotismo y poesía son el principal objeto de atención de los ciento diez poemínimos recogidos en la sección "Total", en donde se pueden encontrar incluso burlas a su propio carácter melancólico: "Paseos" En Sevilla/ el paseo del triste" En Madrid/ Un paseo de los Melancólicos/ Se vale escoger" (515).

⁷² *Ibid.*, pp. 479-484.

mexicana (el cempoalxóchitl, la tierra, la diosa Coatlicue). La voz poética se toma un tiempo para llorar, pero de envidia, por su deseo por acompañar a los hermanos en su destino.

El repaso realizado hasta este punto confirma que la melancolía con algunas de sus derivaciones —consciencia política y erotismo— es la línea conductora de la poesía de Efraín Huerta. Su legado artístico ha sido importante entre los poetas posteriores, que han reconocido su maestría indiscutible, especialmente los infrarrealistas. También lo ha hecho la crítica. En 1990 Ricardo Aguilar afirmaba:

la escuela cultista de la poesía mexicana encabezada por Octavio Paz durante casi 40 años, ha dejado de entusiasmar a la gran mayoría de nuevos poetas mexicanos [...] y que se ha iniciado una nueva época de poesía mexicana. Se trata de una mirada más derecha al México contemporáneo y a sus problemas vivos, a su realidad lingüística y cultural. Es una poesía de angustia y protesta⁷³.

Sin entrar en comparaciones que quedan al margen del objeto de este estudio, es un hecho que Efraín Huerta fue mucho más allá de la poesía social de su época, en la que algunos lo habían encasillado.⁷⁴ Supo expresar la esencia del mexicano del siglo xx, con sus deseos, frustraciones, ilusiones y

contradicciones. Entendió y enseñó que la poesía es un modo válido de expresar al hombre, la nación y el mundo, un modo de filosofía.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos, 1995.
- Aguilar Melantzón, Ricardo, "Efraín Huerta en la poesía mexicana", *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, abril-junio, 1990.
- Alemaný Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- Arancibia Carrizo, Juan Pablo, "Comunidad, tragedia y melancolía: estudio para una concepción trágica de lo político", *Grafía*, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre 2013.
- Bartra, Roger, "El individuo hiperconectado está más solo que nunca", http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/08/actualidad/1441716056_771320.html
- Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pretextos, 2004.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (1ª ed. 1986), México, Random House-Mondadori, Edición digital, 2012.
- Beorlegui, Carlos, *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Deusto, 2004.
- Campos, Marco Antonio, *Dime dónde en qué país*, Madrid, Visor, 2010.

⁷³ Ricardo Aguilar Melantzón, "Efraín Huerta en la poesía mexicana", *loc. cit.*

⁷⁴ La cual, por cierto, sigue siendo muy actual, con respecto al menos al sentir de los mexicanos hacia sus vecinos del norte.

- Dauster, Frank, *The double strand. Five Contemporary Mexican Poets*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1987.
- Funes, Patricia, *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*, Madrid, Turner/ México, El Colegio de México, 2014.
- Gámez, Silvia Isabel (2014) "Retrato del padre y el poeta" (15 de julio), Fondo de Cultura Económica, <http://fondodeculturaeconomica.com>
- González Rodríguez, Sergio, "La melancolía mexicana", *Nexos*, 1 de agosto de 1988, <http://www.nexos.com.mx/?p=5190>
- Huerta, David, "Prólogo" a *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Letras Mexicanas)
- Huerta, David, "Un poeta que desata y libera su idioma", *Nexos*, 1 Junio de 2014, <http://www.nexos.com.mx/?p=21259>
- Huerta, Efraín, *Poesía completa* (ed. Martí Soler), México, Fondo de Cultura Económica, 1988. (Letras Mexicanas)
- Paz, Octavio, "Xavier se escribe con equis", "Prólogo" a *Xavier Villaurrutia. Antología* (1ª ed, 1980), México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Quirarte, Vicente *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, UNAM y Ediciones del Equilibrista, 1993.
- Uranga, Emilio, "Ontología del mexicano", en *Anatomía del mexicano* (Roger Bartra, ed.), Plaza y Janés, S.L. Edición digital, 2013.
- Villarreal Salgado, Guadalupe Guillermo, *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*, Ann Arbor, Michigan, 1980.

“Primero sueño” en la mirada de Octavio Paz

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Octavio Paz interpreta y explica el poema “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz, y lo hace a partir de la tradición neo-platónica y el sueño de *anábasis* o *spiritu peregrino*. Lo que propongo en este ensayo es que la tradición aristotélico-tomista que habla de la *composición hilemórfica* de las sustancias resulta más importante que la platónica para dar cuenta del poema y entender la estrategia retórica y compositiva de la poeta.

Abstract

Octavio Paz interprets and explains the poem “Primero sueño” of Sor Juana Inés de la Cruz, and does so from the neo-Platonic tradition and the dream of *anábasis* or *spiritu peregrino*. What I propose in this essay is that the Aristotelian-Thomistic tradition that speaks of the *hilemorphic composition* of the substances is more important than the Platonic to give an account of the poem and to understand the rhetorical and compositional strategy of the poet.

Palabras clave:

“Primero sueño”, *anábasis*, neo-platonismo, hilemorfismo, acto de conocer.

Key words:

“Primero sueño”, *anábasis*, neo-Platonism, hilemorfism, act of knowing.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, “‘Primero sueño’ en la mirada de Octavio Paz”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 79-83.

Octavio Paz, al referirse a *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz,¹ señala que se trata de poesía del intelecto ante el cosmos. El espacio revelado no es para la contemplación sensible sino un espacio cognoscitivo, una abstracción renuente al concepto. Poema arquitectónico que expresa el viaje del alma al separarse del cuerpo, en la más pura tradición platónica que viene de los pitagóricos, llega al autor del "Fedón", pasa por Plotino y recalca en la tradición hermética. Se trata de un sueño de *anábasis* o *spirito peregrino*. Alma y cuerpo se separan pues son entidades distintas; sin embargo, en el caso de Sor Juana no se trata de un éxtasis, de un salir de sí guiado por Dios alguno, ángel o demiurgo con la finalidad de alcanzar la revelación. No, con la poeta —dice Octavio Paz— estamos ante una alegoría cuyo tema es la búsqueda de conocimiento, el cual no puede alcanzarse en un solo trance extático, en una sola noche, sino a lo largo de la vida, de ahí que hablar de sueño y de viaje resulte figurado. Además, el viaje es impersonal —qué importa quién sueñe—, no está escrito en prosa como era común y no existe guía o hierofante —Píandros, Virgilio, Beatriz, el abuelo muerto— que conduzca a la soñadora a la revelación. En este sentido, el sueño de Sor Juana prolonga la tradición y la quebranta al mismo tiempo. "El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios naturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los

mundos de allá."² La visión termina en una no-visión: no hay revelación alguna, el mundo sobrenatural se ha desvanecido, y con ello también se violenta la tradición que dictaba que después de todo trance extático o viaje del alma debía traerse consigo una buena nueva, un nuevo dogma.

Enseguida Octavio Paz repasa lo que los estudiosos han dicho acerca de la estructura del poema. La interpretación más aceptada es que consta de tres partes: el dormir, el viaje y el despertar, división que correspondería al modelo tripartito medieval y a una amplia simbología cifrada en el tres. La parte central, el viaje, se divide en la visión, las categorías y Faetón. Paz acota que el sueño puede significar varias cosas: primeramente dormir, también ensoñación visionaria, incluso ilusión no realizada, significaciones todas encerradas en la idea de sueño como cesación casi total de las funciones corporales, lo cual facilita la actividad del alma. El sueño se convierte así en una imagen de la muerte, *imago mortis*, un fenecer temporal. Ante el cuerpo pasivo, el alma se aligera. Ya puede la soñadora describir la sustancia yacente con sus funciones corporales: el corazón o miembro rey, el pulmón o imán del viento, el estómago o templada hoguera de calor humano; hablar de la comunicación del alma con estos órganos a través de los humores y de los espíritus vitales; transitar a los sentidos o facultades interiores, como son la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía.³ "Los sentidos exteriores e interiores constituyen el alma sen-

¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, "Primero Sueño", México, FCE, 1982, pp. 469-507.

² *Ibid.*, p. 482.

³ Topología que nos recuerda la Ética de Aristóteles.

sible (*anima secunda*) y comunican al alma racional (*anima prima*) con el mundo y el cuerpo.”⁴ El *anima prima* consta de razón e intelecto. Este último es el órgano de la visión espiritual.

A partir de este momento, Paz va insistir que el viaje intelectual de Sor Juana, es decir, la parte del poema donde busca el saber de todas las cosas, el viaje propiamente dicho, corresponde más a la tradición neoplatónica y proscribire como influencia secundaria otra tradición, la aristotélico-tomista. En el intelecto, y en el poema, se van pintando como sombras sin luz las imágenes de las cosas, convicción que, en efecto, corresponde a los *eidos* (εἶδος) o ideas perfectas de Platón, las cuales son alcanzadas por medio de la *noesis* (νόησις) o intuición suprema, donde la razón ha logrado desprenderse de los sentidos para alcanzar la visión pura del ser.

Octavio Paz explica que es el neoplatónico Ficino quien ayuda a entender el camino que sigue la luz, es decir, el del conocimiento:

Ficino enumera diferentes tipos de luz: la de Dios; enseguida, la luz intelectual de los ángeles; después la racional de los hombres; más abajo, la del alma sensible; la del cuerpo astral —envoltura del cuerpo material y, en fin, la luz solar de todos los días.⁵

Hemos de decir que esta topografía lumínica corresponde a lo que Tomás de Aquino, siguiendo a Aristóteles, denominó *composición hilemórfica* de las sustancias, donde *hilé* es materia y *morphé* forma. Todo ente

está compuesto de materia y forma. En la tradición platónica la forma es el *eidos* y es independiente de la materia, inclusive la condiciona, de ahí que el alma pueda, en tanto forma pura, desprenderse del cuerpo. En cambio, en la tradición aristotélica, materia y forma advienen juntos al ser, son concomitantes, no se da la una sin la otra y por tanto no pueden separarse. Lo que hace Tomás de Aquino es adaptar el materialismo aristotélico a sus necesidades teológicas y demostrar la existencia de formas puras y, por tanto, la existencia de Dios a partir de la composición hilemórfica ascendente de las sustancias, que va de los minerales a los vegetales, de éstos a los animales, hasta llegar al ser humano, en quien el alma es ya una entidad espiritual pero aún atada a la materia, *hilé*. El hombre está ahí, en la frontera, entre un mundo imperfecto, perecible, material, y otro que paulatinamente gana en perfección y del cual podemos hablar sólo inferencialmente, porque nuestros sentidos ya no nos ayudan. Después del alma humana vienen las formas puras, las jerarquías angelicales, que en orden de perfección ascendente conducen al ser supremamente perfecto, al Acto Puro. Tomás de Aquino cree demostrar así la existencia de Dios. Aristóteles, en cambio, sólo habló de Motor Inmóvil o del Ser.

La necesidad religiosa de un Ser Perfecto ha encontrado en esta doble tradición filosófica, platónica y aristotélica, los expedientes para hablar de un Ser en Acto, perfecto, sí mismo, con la salvedad de que en el caso del neoplatonismo responde a la necesidad de convalidar un mundo inmaterial, inmutable, imperecedero, que en la argumentación

⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 488.

⁵ *Ibid.*, p. 489.

aristotélica resulta inexistente, pues el Motor Inmóvil no es sino la totalidad de las cosas, más allá de lo cual no hay un ser trascendente y creador, argumentación que en Tomás de Aquino conduce a Dios.⁶

Octavio Paz dice que Sor Juana profesa un deísmo racionalista. No habla de Dios sino de un Alto Ser, la Primera Causa o Autor del Mundo, nunca de Dios Padre, salvador o Cristo. Estos rasgos –arguye Paz– pertenecen a la tradición hermética, neoplatónica, aunque creemos que en realidad responden a la sedimentación de la tradición aristotélica. En efecto, si la liberación del alma durante el sueño es sólo una fantasía alegórica, como sostiene el autor de *Las trampas de la fe*, no tenemos por qué asumir la existencia de ésta como cosa independiente del cuerpo y, por tanto, suponer que Sor Juana está inscrita en una tradición que asume la existencia e inmortalidad del alma. Es un sueño de conocimiento, lo ha dicho el mismo Paz, de tal suerte que el viaje o anábasis es puramente alegórico. Lo que la monja desea y no alcanza es algo más mundano: una visión que se resuelve en una no-visión, muy acorde con la filosofía realista donde el intelecto es necesariamente imperfecto. Incluye el mismo Tomás de Aquino dice que la existencia de Dios no se puede demostrar, sólo conjeturar siguiendo la composición hilemórficamente ascendente de las sustancias. Después de todo resulta una cuestión de fe. Hay un límite para el entendimiento y

así lo asumen Aristóteles, Tomás de Aquino y Sor Juana Inés de la Cruz.

La más radical diferencia entre Sor Juana y la mística cristiana –dice Paz– es que “el alma de *Primero sueño* no aspira a unirse a Dios como *persona*, sino que quiere, a la manera platónica, conocerlo y contemplarlo como Alto Ser y Primera Causa.”⁷ Pero si ésta es la búsqueda de la poeta, entonces no es “a la manera platónica” sino a la manera aristotélica mediada por Tomás de Aquino. Seguramente la monja conocía los *Tópicos* y los *Analíticos* del estagirita a través del *Organon*, ese instrumento casi sagrado donde se aprendía la lógica aristotélica y que los filósofos y teólogos medievales sistematizaron y tenían como *el* instrumento para conocer el mundo. La derrota del entendimiento no encuentra explicación en la filosofía platónica, donde el mismo razonamiento o *dianoia* es superado por la visión más alta y pura de Ser, la *noesis*. En esta tradición idealista, el entendimiento no puede ser derrotado, porque siempre, más allá de él, está la intuición pura, que sólo alcanzan unos cuantos, los verdaderos filósofos.

Sor Juana, en la explicación aristotélica, resulta metódica, acude a las diez categorías aristotélicas para entender a los entes. La llamada cadena del ser –hilemorfismo– es, dice Octavio Paz, de origen platónico. Invoca a Macrobio y a Plotino como los antecedentes de esta concepción y luego, sin abundar en ello, escribe:

⁶ Véase Santo Tomás de Aquino, *El ente y la esencia*, Buenos Aires, Aguilar, 1963. (Biblioteca de Iniciación Filosófica)

⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 492.

Tomás recoge el doble legado de la filosofía antigua, el neoplatónico de la ascensión de las cosas y los seres hacia Dios y el aristotélico de las series engarzadas (*conexio rerum*). En *Primer sueño* están presentes las dos ideas, como lo estarán también en el siglo XVIII y en el XIX.⁸

La monja sabe, continúa Paz:

que el conocimiento de las cosas divinas es de naturaleza esencialmente distinta al de las ciencias mundanas. [...] Sor Juana defiende su amor a las ciencias profanas por ser un camino hacia las divinas; era una actitud más filosófica que cristiana, como no dejaron de advertirlo sus críticos y censores...⁹

Paz nos ha dicho que el sueño es una alegoría, nos ha dicho también que la explicación categórica es de raíz aristotélica, también que la actitud de la soñante es más filosófica que cristiana, pero insiste en ubicar el poema en el neoplatonismo, cuando todo apunta a que su interés era sobre todo intelectual, metafísico: ni anábasis, ni viaje del alma, tan sólo necesidad de saber, la cual ha debido tomar sus precauciones ante sus sensores.

Aunque el entendimiento tiene sus limitaciones, Sor Juana no se vence, duda y retrocede, pero no abdica, de ahí la figura de Faetón con que termina el sueño, símbolo del empeño orgulloso que no se detiene ante las adversidades. "Sor Juana no filosofó en verso sobre los límites del conocimiento humano [...] sino sobre la experiencia ca-

pital de su vida: el fracaso de su afán de saber."¹⁰ Son los límites propios del entendimiento, límites que para un buen cristiano constituyen una aceptación humilde, y que Sor Juana estaba lejos de encontrar. Su sueño, al ser el poema de un acto de conocer, como lo llama Paz, se separa de la tradición hermética y neoplatónica, aunque Octavio Paz lo atisbe pero no termine por aceptarlo.

Bibliografía

- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 2012.
- , *Tratados de lógica (Organon)*, 2. vols., introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, Gredos, 1988.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, "Primer Sueño", México, FCE, 1982, pp. 469-507.
- Tomás de Aquino, *El ente y la esencia*, Buenos Aires, Aguilar, 1963. (Biblioteca de Iniciación Filosófica)

⁸ *Ibid.*, p. 494.

⁹ *Ibid.*, p. 495.

¹⁰ Palabras de José Gaos citadas por Paz en *ibid.*, p. 497.

El silencio en la poesía de Alberto Blanco

JAVIER GALINDO ULLOA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente ensayo aborda el análisis de la poesía de Alberto Blanco, poeta mexicano que manifiesta el tema del silencio en distintas formas poéticas. Primeramente, se describe su pensamiento literario; luego, se menciona su obra más destacada ante la crítica y, finalmente, el estudio de los poemas principales en torno al silencio.

Abstract

This essay deals with the analysis of the poetry of Alberto Blanco, a Mexican poet who expresses the theme of silence in different poetic forms. Firstly, his literary thinking is described; Then, mentioned his most outstanding work to critique and finally the study of the main poems around the silence.

Palabras clave: silencio, imagen, forma, poesía, tiempo, espacio.

Key words: silence, image, form, poetry, time, space.

Para citar este artículo: Galindo Ulloa, Javier, "El silencio en la poesía de Alberto Blanco", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 85-98.

La poesía de Alberto Blanco (1951) presenta distintas posibilidades de lectura y formas poéticas en torno a la búsqueda del silencio por medio de la palabra y la imagen. En cada poemario suyo nos exige una mirada más abierta a la vida cotidiana y a la belleza de las cosas simples, a lo que hay detrás del movimiento caótico de la realidad social y del avance tecnológico. Esta expresión abstracta e inaudible aparece como resultado de ese proceso

creativo a través del verso tradicional y de vanguardia. Con el arte de la palabra y el pensamiento, Blanco se dirige hacia esa imagen con el afán de definir la identidad del ser humano entre un determinado espacio y tiempo.

En los inicios como poeta, Alberto Blanco se cuestionaba sobre su propia identidad y la ausencia afectiva como motivo para empezar a escribir sus poemas:

...la ausencia más fuerte, la que me impulsó a entrar de lleno en la poesía, era la ausencia de mí, la ausencia de "yo", la falta de comprensión que tenía respecto de mi propia vida. No sabía lo que me tocaba hacer; no entendía mi vida; no había realizado eso que podríamos denominar "el llamado".¹

Este sentimiento de angustia e incertidumbre fue la razón por la cual el poeta hizo uso del lenguaje en la búsqueda de la expresión más profunda de su pensamiento e imaginación. Exploró las imágenes que le despertaban en la mente para ver y escuchar la invisibilidad de las cosas y el silencio que hay detrás de tanto ruido externo. No se conformaba con la apariencia de la realidad, sino que apreciaba el lenguaje poético desde la otredad de su mundo interior:

Las palabras se me convirtieron en una especie de linterna. Descubrí que con ellas podía pene-

trar en lo oscuro, y que ese rayo de luz del lenguaje me permitía descubrir cosas que no había visto antes. Ya no era el dueño de las palabras y del discurso... ahora las palabras me permitían ver lo que no había observado antes y comenzó para mí el viaje de la poesía. Y no es tanto que dejara de usar el lenguaje como una forma de comunicación; es que en lugar de que la comunicación fuera de mí hacia el mundo, lo de afuera, lo otro, lo desconocido, la oscuridad o como quieras llamarlo, comenzó a comunicarse conmigo mediante las palabras.²

De esta manera, la poesía es un medio de expresión que permite al poeta explorar los sentimientos más profundos del ser humano, en forma providencial lo guía al mundo de los "infiernos" que poca gente sabe captar y sólo el poeta tiene la libertad de viajar hacia esa oscuridad que imagina desde su conciencia. Como dice Octavio Paz: "La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono"³, con esta expresión poética pretende dar forma a esas imágenes que tanto lo invitan a explorar, a caer hacia el abismo y tener conciencia de lo que ha captado desde su interior. El silencio es la imagen mítica como resultado de esa búsqueda hacia lo desconocido.

Sólo a través del lenguaje poético tiene la voluntad de arraigarse a sí mismo en la espera de esa imagen. Mediante el silencio capta la esencia del arte de la palabra y la expresión que se oculta en ella.

¹ Cfr. Elena Poniatowska, "El poeta Alberto Blanco II", en *La Jornada*, México, 20 de noviembre de 2007. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2007/11/20/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>>.

² *Ibid.*

³ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, FCE, 1998, p. 13.

Desde que publicó su primer libro de poesía, *Giros de faros* (1979), la obra de dicho autor ha ido ascendiendo hacia esa búsqueda del origen de todo movimiento. Roberto Vallarino admiraba en él la expresión del silencio como el arte más difícil⁴.

Al publicar *El camino largo hacia ti* (1980), Marco Antonio Campos afirmó que Blanco es “un poeta que más que observar o mirar, sabe contemplar... Hay la búsqueda... de volver a los orígenes, el largo camino hacia ti, hacia el principio”⁵. Sandro Cohen, por su parte, opina que el poeta mexicano construye

una imagen para darle peso, tacto y olor. Su poesía carece de toda agresividad, su fuerza no radica en posibles despliegues de virtuosismo lingüístico. Al contrario, toma al mundo, no por los cuernos, sino por las nubes, y desde ella lo contempla y lo recrea para que éste exprese lo que él, como poeta, necesita manifestar ante el fenómeno real –y a la vez inasible– que es la cotidianidad.⁶

Con el poema más experimental, *Antes de nacer* (1983), Blanco ha producido una sensación provocativa en la lectura, que requiere de mayor exigencia para interpretar el simbolismo de cada verso. El autor le co-

mentaba a Ricardo Yáñez que “*Antes de nacer* es una especie de archivo de información poética que me llevó diez años elaborar”⁷.

Evodio Escalante observa en el creador de este poema extenso “una extraña y delicada combinación de misticismo y materialidad de temblor visionario y preocupado por lo cotidiano”⁸.

Además de estas características que definen al poeta como un hombre preocupado por captar la realidad con una mirada racional y una sensibilidad, Alberto Blanco presenta una miscelánea de formas líricas desde el verso tradicional, la canción, el verso libre hasta las expresiones experimentales debido a la influencia de la cultura bíblica y oriental así como su formación de químico, filósofo, artista plástico y músico. Por un lado, el poeta capta una realidad vivida de su entorno y selecciona lo que le permite la mirada y el oído: ver y escuchar más allá de lo que la gente común percibe. Por otro lado, tiene la voluntad de dar forma a esa expresión para mostrar una imagen que sintetice esa realidad captada a través del verso.

José Emilio Pacheco lo define de manera más completa:

[Blanco] es una persona para quien, como decía Henry James, nada se pierde: todo desemboca en sus palabras, se vuelve un afluente para el caudal de su poesía. Sus estudios de química, su

⁴ Roberto Vallarino, “El silencio es el arte más difícil”, en *Sábado* (suplemento cultural de *unomásuno*), núm. 84, México, 23 de junio de 1979, p. 13.

⁵ Marco Antonio Campos, “El largo camino hacia ti”, en *Proceso*, núm. 223, México, 09 de febrero de 1981, p. 53.

⁶ Sandro Cohen, “Poesía mexicana hoy: Alberto Blanco”, en *El Universal*. Vol. CCLXI, núm. 23494, México, 16 de noviembre de 1981, p. 24.

⁷ Ricardo Yáñez, “Antes de nacer es una especie de archivo de información poética que me llevó diez años elaborar: Alberto Blanco”, en *Unomásuno*, México, 08 de abril de 1983, p. 15.

⁸ Escalante, Evodio. “Potencia y hermetismo” de Alberto Blanco”, en *Proceso*, núm. 350, México, 18 de julio de 1983, p. 51.

actividad de artista plástico y músico de jazz, su conocimiento de la literatura china y el budismo zen le dan a sus poemas un tono y una perspectiva que nunca antes se vieron juntos en otro poeta mexicano.⁹

Para Marco Antonio Campos, en la poesía de Blanco, principalmente la de *Un largo camino hacia ti*, hay una correspondencia temática con *Canciones para cantar en una barca* de José Gorostiza, *Línea* de Gilberto Owen y de otros poemas de Pellicer y Octavio Paz. Tanto el libro de Owen como el de Blanco, son producto de la lectura de las Iluminaciones de Arthur Rimbaud¹⁰.

En general, la obra de Alberto Blanco se caracteriza también por la presencia del surrealismo como una de sus principales influencias: “imágenes que se desdobl原因, que nacen unas de otras, sin otro referente que ellas mismas; imágenes que comunican la plástica, con la poesía, el color con la forma y la voz”¹¹.

Es difícil definir un solo estilo en la poesía de Blanco. A través del tiempo, experimenta diversas formas de expresión según el modo de contemplar las cosas, la naturaleza y la realidad. La forma es la expresión de la idea, es decir, nace desde la intención del poeta, de las sensaciones que percibe de su entorno y de toda esa experiencia con base en el uso del lenguaje. Ante cualquier co-

rriente poética, el arte de la palabra reúne esos elementos retóricos y culturales en una sola expresión estética.

En un reciente ensayo, Blanco explica cómo la búsqueda del silencio es el resultado de un proceso creativo y de varias etapas en la escritura de un poema a partir de una imagen. Como dice José Lezama Lima: “La imagen es la realidad del mundo invisible”¹², esa expresión que parece ser descubierta por el poeta ya ha sido visible en un instante anterior. De este modo, la poesía retorna al origen a partir de un tiempo y espacio presente, manifiesta ese mundo invisible con la imagen captada de la realidad.

En el ensayo “La poesía y la imagen”, Blanco explica cómo la poesía va más allá del arte de escribir poemas, se constituye de varios elementos simbólicos además del buen uso de la palabra:

Todo lo que conocemos lo conocemos a través de los nombres y las formas; pero los poetas tratan de ir siempre más allá: tratan de llegar a la orilla y de asomarse a “la otra orilla”... si es que en verdad existe “otra orilla”. La poesía siempre está buscando llegar hasta el límite de sus fuerzas. Ese límite es el que define paradójicamente su forma [...]. Porque un poema escrito no se dirige a los ojos del lector sólo mediante las imágenes, símiles, metáforas y símbolos que emplea, sino que nos pide una lectura, una comprensión y una manera de ver distinta mediante su forma tipográfica misma.¹³

⁹ Cfr. “Alberto Blanco (poeta)”, en *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Blanco_\(poeta\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Blanco_(poeta))>, 2017.

¹⁰ Campos, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ Aurora. M. Ocampo, en *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*, tomo I (A-CH), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988, p. 189.

¹² José Lezama Lima, *Obras completas. Tomo II*, México, Aguilar, 1977, p. 406 y ss.

¹³ Alberto Blanco, “La poesía y la imagen”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 121, México, marzo de 2014, p. 40.

La forma del silencio se relaciona con el aspecto visual del poema, el espacio en blanco que permite escuchar ese ritmo silencioso; así como también con la imagen de la realidad del mundo invisible que hay detrás de las cosas.

Manifestación del silencio

Como una primera muestra de esa expresión inaudible, en el poema "Las cortinas", se presenta la fuerza del silencio que rompe con la forma que encierra a la palabra. En versos pareados, se construye una serie de imágenes en torno a la palabra y al sentimiento, liberados por el silencio:

Cada palabra es una cortina,
cada sentimiento una ventana;

Llega el aire y las levanta,
pero ellas no pueden salir.

Distintos rostros estampados
que confunden al que habla...

Cortinas y balcón desaparecen
cuando el silencio domina.¹⁴

El poema muestra la manera en que el poeta plantea la misión de la poesía. Compara la palabra con la cortina y el sentimiento con la ventana y a partir del movimiento producido por el aire se escucha el sonido

¹⁴ Alberto blanco, *El corazón distante*, México, FCE, 1988, p. 29. Enseguida de la cita de cada poema de esta edición, se anotará el número de página entre paréntesis.

de las palabras. Lo que queda de esa revolución es el silencio, libre de la escritura.

En "Un escéptico Noé", se aprecia el arte de escuchar el canto del diluvio y la imagen del mar como la belleza humana ante la riqueza y el lujo. Manifiesta la actitud del navegante ante su destino. Mantiene la serenidad ante el olvido y la desaparición de las especies. El poema destaca el silencio del ambiente como parte de la contemplación del mar y de la música del diluvio que aplaca el miedo de Noé ante la muerte:

Hay que ver el silencio de los animales
que escuchan para sentirse menos solos.

Es la música discreta de las vacas
que en su blancura pierden al pastor
y en la hierba aspiran a lo eterno. (p. 44)

El poeta representa como modelo la actitud de los animales que poco tienen conciencia de la muerte y disfrutan del canto del diluvio. Así, Noé aguarda pacientemente su destino:

Flota sobre los restos el Arca de Noé
que, recostado entre las ovejas, duerme
sin preocuparse por la semilla del mundo.

Sabe que más allá del cielo abierto
comienzan el desierto y el olvido. (p. 44)

El canto es el medio por el cual se dirige el hombre hacia su destino, al origen y el lugar donde empezará de nuevo la travesía del viaje, como la vida.

La imagen del canto del diluvio reaparece en los poemas en prosa "Tríptico después del diluvio" que presentan la idea de eternidad con el arte de la palabra y la música. En el primer texto "La fuente", dedicado a Giovanni Bellini, observamos cómo deambula el navegante tras la tormenta en su barca ligera: "Todo el pasado se aglutina al centro de mi frente y mis ojos se velan de melancolía. Voy en el cauce conducido por un hilo sonoro, por un canto de sirenas en mi cráneo" (p. 71), expresa mientras decide sobre su destino, guiado por el espíritu de la música; en el segundo, "La otra orilla", dedicado a Joachim Patinir, representa las primeras sensaciones del navegante ante la belleza del mar, el instante del tiempo y la música:

Puede sonar al fin la flauta hueca, pues la música celeste viene con el presente. Puede escucharse la llama del silencio solicitando unánime visión. La eternidad y el tiempo de los hombres no maduran sus frutos a la par: una cosa es la luz de los incendios, y otra muy distinta la estrella de mar. (p. 72)

El fuego como la emoción misma es etérea, mientras la estrella de mar permanece en el tiempo con su silencio.

En el tercer texto, "El mar", dedicado a John Martin, muestra el ideal del poeta entre el bien y el mal, entre el paraíso y el infierno, consciente de la realidad existente, aspira a la eternidad de su obra:

Ni es el pasado que voy a cargar, ni es el futuro que vine cargando. Ni insistir en que el verso que sigue es verdad, ni tampoco en que el ver-

so anterior es verdadero. Ni ritmo ni medida, ni corazón ni respiración. Si acaso, una pizca dorada. Un punto luminoso. Una semilla transparente. Un sol interior.

Porque *ha sido encontrada ¿Qué? –La Eternidad.*

¡Por fin voy a favor de la corriente! (p. 73)

La imagen del sol interior es la intención del poeta de dar forma a su poesía, más allá de la retórica, la métrica y el ritmo. Se trata de ir a contracorriente del viaje interior sin juzgar o medir el uso de la palabra.

Esta idea de la expresión profunda como la luz que ilumina la conciencia del poeta, se representa también en "Manifestación silenciosa", un poema que describe la marcha del silencio del 13 de septiembre de 1968, organizada por los activistas estudiantiles de la UNAM y el IPN contra el gobierno de Díaz Ordaz que los reprimía entonces con la fuerza militar. Es un testimonio escrito a la distancia que rememora el recorrido de la marcha desde el Museo de Antropología hasta el Zócalo; también es un viaje hacia el tiempo pasado y el presente en que fue escrito el poema. La imagen del silencio es una respuesta energética contra las amenazas de aquel gobierno:

Un triunfo del silencio voluntario
frente al rumor impuesto.

Un triunfo musical
sobre el barullo ensordecedor.

Porque no es lo mismo guardar silencio
que quedarse callado.

Porque no es igual
la acción que la reacción. (p. 206)

Ese silencio se manifiesta también con el pensamiento de la muchedumbre inconforme e indignada por el ambiente oscuro de las calles, las avenidas y la plaza. De ahí que el poeta retoma esta metáfora de la luz interior como la fuerza humana ante la oscuridad de la noche citadina:

Si las luces de los semáforos estaban apagadas
las bujías interiores —en cambio— estaban listas;

Si el alumbrado público parpadeaba débilmente
la lumbre de la muchedumbre formaba un
[corazón.

Eran pocas las ventanas iluminadas por el miedo
pero se vislumbraba un fuego nuevo en cada
[cosa:

Periódicos, bolsas, pañuelos, improvisadas teas,
cualquier combustible era bueno para la [ocasión.
(p. 207)

La solidaridad, la unidad de los estudiantes y la sociedad civil adquirieron fuerza con un sentimiento de pasión a causa del mismo silencio, que llevó al joven poeta de entonces a tomar conciencia de su participación y triunfo solidario:

Aquel silencio
nos hizo aterrizar —al fin—
en el centro mismo de la tormenta
y nos hizo poner los ojos
en el ojo del huracán.

Sin especificar la fecha, el poema remite a la matanza del 2 de octubre:
Unos cuantos días después
llovieron lágrimas de sangre.

En un viaje de regreso al presente del poema escrito, el autor rememora, en una estrofa cuya métrica va descendiendo, también lo sucedido el 19 de septiembre de 1985, el terremoto de la Ciudad de México:

Tuvieron que pasar otros diecisiete años
para que un amargo septiembre
viniera a sacudirnos
y nos viera salir
del estupor.

Así, el poeta toma conciencia con la mirada al pasado, desde este silencio provocado por una fuerza sísmica con el silencio voluntario de la gente de esa marcha mítica del 68. La fuerza bruta de la política y de la naturaleza ocurre en un tiempo determinado, mientras el pensamiento y la creación viajan a través del tiempo en el instante de la lectura del poema.

El resplandor del silencio

Si como confiesa Alberto Blanco, *Antes de nacer* es un informe poético que lo llevó a escribir durante más de diez años, se deduce que el poeta lo escribió de manera alternada a los primeros poemas que publicó desde 1979. De esta manera se corresponden los temas y la forma estética de representar la imagen del silencio a través de la paradoja de lo que el hombre ha conocido desde antes del origen de su pensamiento.

En su momento, es un poema que desconcertó a la crítica, que lo consideraba hermética y difícil de interpretar, por la forma de escribirlo: estrofas paralelas de tres versos de manera simultánea. Como una respuesta a ello, Blanco explica que por medio del orden de los signos en la página la poesía nos expresa “no sólo con palabras, imágenes y sonidos, sino que lo hace también mediante el silencio y los espacios en blanco. Ésta es una de las grandes lecciones de Mallarmé”¹⁵. Como afirma también George Steiner sobre la imposibilidad del poeta de expresar con palabras el asombro de lo desconocido ante la realidad en que vive: “Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz.”¹⁶

Una vía de representar lo desconocido es la metáfora, como bien lo define Blanco:

Una metáfora... sería una ecuación de palabras donde uno de los términos es conocido y el otro desconocido; y que por esta razón es la metáfora la que nos permite aproximarnos a lo desconocido a través de lo conocido. De aquí el lema paulino: *per visibilia ad invisibilia* (por lo visible vamos a lo invisible).¹⁷

A este viaje hacia lo desconocido se llega a través de la metáfora, que el hombre habrá de interpretar sobre lo ya conocido. Blanco asimila este viaje con el dominio de la analogía que le permite escalar otro nivel más simbólico del lenguaje:

Mediante la imagen el lenguaje se interna en el territorio, en gran medida ignoto e inexplorado, que es el dominio de la analogía, pasando por la metáfora, hasta llegar al símbolo y desembocar finalmente en el mito. Un viaje de retorno a los orígenes, pues el mito es la matriz de los símbolos y los símbolos son, a su vez, y haciendo este rauda recorrido metafórico en sentido inverso, la última escala de la imagen que vuelve a casa.¹⁸

Comparado con el poema *Blanco* (1967) de Octavio Paz, *Antes de nacer* se divide en cuatro partes, por las cuatro letras que forman el nombre de Enos, el personaje bíblico, hijo de Set, descendiente de Adán, “el primero en invocar el nombre del Señor”. Esta referencia alude al comienzo del poema como una forma de dar origen a la palabra expresada por la misma voz poética en un espacio de la página en blanco, donde la secuencia lógica de un discurso

¹⁵ Blanco, “La poesía y la imagen...”, p. 40.

¹⁶ George Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 2ª ed., Barcelona, Gedisa, 2000, p. 60.

¹⁷ Blanco, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

poético se rompe por el ritmo simultáneo de imágenes sobre la palabra y el espíritu del verso:

Antes de nacer	reconocemos verdaderamente nuestra vida
de nuevo Adán	como ese niño del aire que sólo vino a dar
nombres de luz	al claro mundo de la segunda concepción (p. 487).

Se trata de la primera estrofa del poema, donde se aprecia esta imagen del origen de la creación donde el hombre confirma lo que ha reconocido desde antes de nacer. Se plantea la idea de “lo desconocido de lo conocido”, el arte de nombrar las cosas de lo ya preconcebido, que se reafirma con el lenguaje.

No existe un origen sin la voluntad de comparar lo desconocido de lo conocido. El hombre viene a tierra a continuar la labor de otros que han creado. Es un viaje infinito a través del tiempo:

Este viaje y el otro	los hombres en el aire conocen la pobreza
conocen la herencia	con el cielo de cinco siglos relacionados
nómadas en la rueda	hénos aquí completando nuestra labor (p. 487).

Existe esta analogía de lo que es el hombre en la tierra y respecto de los hombres en el cielo, los dioses que han creado al mundo desde la perspectiva del hombre terrenal. Se reconoce el más allá por el uso del lenguaje, por la presencia de imágenes que el propio hombre interpreta desde su espacio:

lo que sabemos hoy	lo hemos visto tal cual desde siempre (p. 492).
--------------------	---

Sin embargo existe el anhelo de la búsqueda del origen del lenguaje de los primeros ancestros, lo que fue antes del presente:

allí donde nada se sabe en la actualidad	vivieron grandes
hombres que no escribieron una palabra	y nada más visible
dejaron en nuestra historia sus hazañas	como demostración (p. 493).

Los primeros hombres conversaban con el silencio del universo, y el poeta de ahora pretende recrear ese silencio como se escuchó en su determinado momento:

escultores entregados	a la lengua del aire que se construye (p. 493).
-----------------------	---

Se trata también de entenderlo en palabras de Steiner, “el habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses”¹⁹. Es ahí donde el hombre reconoce su identidad con el silencio que ya no se escucha. El modelo son aquellos hombres de “la otra orilla”, los que se inspiraban con la luz de la luna ante la oscuridad. Ahora el poeta pretende revivir esa sensación a través de la palabra como medio de ese universo del silencio:

no es fácil dejar	que el silencio recupere su resplandor
que las palabras	dejen la oscuridad de ciertas potencias
no desaparezcan	hay palabras que llevan hasta la raíz (p. 494).

Así, Steiner comprende que el silencio es una alternativa ante la realidad: “Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito.”²⁰ Por tal razón, Blanco concibe que en el presente sea posible viajar al pasado y hacia ese espacio mítico con la palabra, que guarda dentro de sí un universo aún desconocido pero perceptible a través de la imagen:

momentos de felicidad	esas cimas heladas de la percepción
donde buenas maneras	se suspenden y cesan para siempre
paradójicamente viven	y nos muestran la increíble riqueza (p. 494).

El poeta no aspira a encontrar la verdad en las alturas más allá de la realidad, sino en la misma percepción de esas imágenes de la realidad que ocultan un mundo invisible difícil de percibir. Sólo a través del uso del lenguaje advierte la necesidad de escuchar el silencio desde un espacio del presente, de ver más allá en un sitio limitado por su circunstancia:

vimos entre la neblina y la electricidad	mundos que llegan
un escarabajo dorado haciendo su lucha	alguien que dice
para salir del huevo se tiene que regresar	y ésta es su casa (p. 495).

Esta primera parte (“E”), cierra con la conciencia del poeta de ver el mundo desde un espacio y continuar en la búsqueda de la imagen precisa de la realidad:

¹⁹ Steiner, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 78.

claro que ése era un día de fiesta	el día de la partida final
el día del regreso al otro mundo	quizás el clásico retorno
porque no se puede seguir flotando	mejor bajar a la tierra (p. 496).

En estos versos se advierte que la imagen es la realidad del mundo invisible, como advierte Lezama Lima, donde se vuelve a este espacio del presente y de ahí se reeconoce el mundo que habitamos.

Con esta idea de lo terrenal, la segunda parte ("N") prosigue con este viaje dentro de un mismo sitio donde el lenguaje de las cosas simples florece y continúa, mientras el hombre es consciente de que su viaje tiene un fin:

alguien nos sigue	en el sentido misterioso no vamos solos
alguien soporta	el fuego y la ceniza del amor y se decide
por la fortuna	en esta casa nuestro destino intacto ronda (p. 502).

Pero aún así existe la esperanza de captar el instante y disfrutarlo, que el espíritu renazca desde la ceniza en el mismo sitio:

algo tiene que ver con el amor	con pasar bajo un puente
con el ángulo de la aproximación	con aquel escudo rojo
con las cosas y su respectiva luz	esta batalla está ganada (p. 506).

El espíritu pervive en la cosa material y continúa construyendo su lenguaje para llegar a la belleza aunque la ciudad progrese. Así, en la tercera parte ("O"), la ciudad es la imagen que predomina tras la búsqueda de la expresión poética de esa misma realidad en que se ve el poeta:

aunque las zanjas nos protejan	ya es tiempo de dar vuelta
en la ciudad más o menos cruel	de los hechos completos
esos cables se pelan con el tiempo	al insaciable milagro (p. 512).

El poeta representa la ciudad como una negación a su propio espíritu rebelde que vuelve hacia sí mismo, al origen de la vida y al fin de la existencia. Es una forma de hallar la verdad rebelándose contra la norma social y contra la misma poética tradicional que imita la naturaleza o pretende dar belleza a la naturaleza:

antes de la partida	hemos tomado respiro por un momento
para ver la ciudad	del trasmundo restringido a su calavera
aunque no se sabe	de dónde vienen los espejos y la paloma (p. 514).

En la ciudad vive también la muerte, es lo que el hombre respira al mismo tiempo que el aire. Es la amenaza permanente y silenciosa:

no tiene por qué ser	la muerte una costumbre como todas
ella es la silenciosa	no la televisión que se prende a ratos
crece en nuestros ojos	y quiere alas para vernos cara a cara (p. 515).

La libertad es un anhelo también de la muerte, aprisionada en su propio reino invisible pero que el hombre imagina ver. Desde ese lugar nace el espíritu de la creación, desde ese silencio que permite al poeta definir su expresión poética:

la felicidad de estar	en esta materia que llega destinada
a su lugar de siempre	en esta camisa de franela a cuadros
para dar con la talla	la forma definitiva a nuestro fuego (p. 516).

El poeta da forma a su expresión con la voluntad creadora del espíritu, con el lenguaje que dispone para armar un poema y representar la voz a otras latitudes.

En la cuarta parte ("S"), se presenta el resurgimiento del espíritu a través del canto en un instante de tiempo:

el mar canta contigo a donde vayas	una escalera al cielo
no es la misma tristeza pasional	pero el corazón busca
la servilleta para trazar un sí	un hoy es siempre todavía (p. 517).

La expresión del canto permanece en el espíritu del poeta, en un presente eterno, a través de los medios más simples para expresar ese sentimiento con la palabra. La forma es indispensable para el espíritu:

pues hay un amor que no termina	ni con la misma muerte
lo vimos en la orilla y en la tierra	el espíritu que resurge
de cada flor y duerme en la almendra	el puro conocimiento (p. 517).

El amor resurge con la muerte, aún manifestado en el más allá, puesto que la muerte es la propia imagen de la vida y el espíritu no tiene su fin puesto que se representa a través del canto del mar y la belleza de la naturaleza:

por esas líneas se alegra nuestro cuerpo	mares interiores
y tanto azul para tirar tan grises anclas	sin lastre mental
puede ser el espejo fiel acompañante	puede ser la mirada (p. 517).

La belleza se muestra a través de la forma en la que ha sido concebida, hay un paralelismo entre la expresión profunda y el modo en que se representa; en mundo interno del poeta es el reflejo de la forma en que se manifiesta:

telaraña de constelaciones	árbol mental y piedra preciosa
frágiles hojas en el sueño	muerte y resurrección del verbo
sujeto por su complemento	a las modulaciones de la forma (p. 526).

El poeta contempla la realidad acorde a las imágenes que se reproducen en la mente y es mediante la palabra como resurge la creación, pero con una forma estética que le permita expresar lo que realmente vio y escuchó en su momento.

El arte de la palabra resurge en el momento mismo de nombrar las cosas más allá de la realidad circundante y la forma adquiere una belleza acorde a la intención del poeta.

La poesía de Alberto Blanco no se pliega a una sola corriente poética; es una búsqueda constante con la palabra y la imagen, así como también con la representación visual del poema. No se conforma con el uso del lenguaje para definir una sensación producida por el silencio, sino con otro tipo de imágenes que permitan comprender el estado de ánimo del poeta. Como afirma Steiner: "Las palabras son menos adecuadas para traducir la revelación inmediata."²¹ El resultado de esta revelación inmediata es el silencio.

Bibliografía

- Blanco, Alberto, *El canto y el vuelo*, México, anDante, 2016.
- _____, *El corazón distante*, México, FCE, 1998.
- _____, "Prólogo", *Allen Ginsberg*, México, UNAM, 2011 (Poesía moderna, 94), pp. 3-6.
 Disponible en <<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/allen-ginsberg-94.pdf>>.
- Monsiváis, Carlos, *Poesía mexicana II. 1915-1979*, México, Promexa, 1979.

²¹ *Ibid.*, p. 61.

Ocampo, Aurora M., *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo xx. Tomo I (A-CH)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988. Disponible en <<http://elem.mx/buscador?site=search=http%3A%2F%2Felem.mx%2F&bus=alberto+blanco>>.

Paz, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, FCE, 1988.

Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 2ª ed., Barcelona, Gedisa, 2000.

Hemerografía

Batis, Huberto, "Giros de faros", en *Sábado* (suplemento cultural de *unomásuno*), núm. 81, México, 02 de junio de 1979, pp. 13-14.

———, "Pequeñas historias de misterio ilustrado", en *Sábado* (suplemento cultural de *unomásuno*), núm. 43, México, 09 de septiembre de 1978, p. 14.

Blanco, Alberto, "La poesía y la imagen", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 121, México, marzo de 2014, pp. 34-42. Disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/16070/public/16070-21756-1-PB.pdf>.

Campos, Marco Antonio, "El largo camino hacia ti", en *Proceso*, núm. 223, México, 09 de febrero de 1981, p. 53.

Cohen, Sandro, "Poesía mexicana hoy: Alberto Blanco", en *El Universal*, vol. CCLXI, núm. 23494, México, 16 de noviembre de 1981, p. 24.

Escalante, Evodio, "Potencia y hermetismo de Alberto Blanco", en *Proceso*, núm. 350, México, 18 de julio de 1983, pp. 51-54.

González de León, Ulalume, "El largo camino hacia ti", en *Vuelta*, núm. 44, México, julio de 1980, pp. 39-40.

Poniatowska, Elena. "El poeta Alberto Blanco II", en *La Jornada*, México, 20 de noviembre de 2007. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2007/11/20/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>>.

Rábago Palafox, Gabriela, "Las enseñanzas de Buda", en *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 30, México, 18 de septiembre de 1983, p. 13.

Romero, Araceli, "Antes de nacer", en *Sábado* (suplemento cultural de *unomásuno*), núm. 286, México, 30 de abril de 1983, p. 11.

Scheridan, Guillermo, "Giros de faros", en *Vuelta*, núm. 34, México, septiembre de 1979, pp. 33-35.

Vallarino, Roberto, "El silencio es el arte más difícil", en *Sábado* (suplemento cultural de *unomásuno*), núm. 84, México, 23 de junio de 1979, p. 13.

Yáñez, Ricardo, "Antes de nacer es una especie de archivo de información poética que me llevó diez años elaborar: Alberto Blanco", en *Unomásuno*, México, 08 de abril de 1983, p. 15.

Cibergrafía

"Alberto Blanco (poeta)", en *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Blanco_\(poeta\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Blanco_(poeta))>.

Desposesión desde el margen en *...te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez

AGUSTÍN ABREU CORNELIO | UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Resumen

Este artículo analiza el libro *...te daré de comer como a los pájaros...*, de la cubana Reina María Rodríguez, desde la expresión de precariedad o desposesión, según la propuesta conceptual de Athena Athanasiou y Judith Butler. Para dichas autoras la desposesión ha sido una característica definidora del rol social (género o clase) en la sociedad moderna; sin embargo, a partir de la performatividad, la marginación impuesta por la precariedad es vista también como un espacio para deconstruir los discursos de la violencia y el poder, sus jerarquías y discriminaciones. En este libro, Rodríguez instrumentaliza la vulnerabilidad, implícita en cualquier relación humana, y la materializa en el cuerpo del texto, subvierte la centralidad del discurso literario ante sus márgenes anecdóticos o explicativos, lo poético ante lo prosaico. De este modo, *...te daré de comer como a los pájaros...* desafía, por un lado, a la institución literaria y, por otro, a las dinámicas sociales que sostiene jerarquías de género, clase o raza.

Abstract

The main objective of the present article is to analyze *...te daré de comer como a los pájaros...*, by Reina María Rodríguez, from the expression of precariousness and dispossession. Athena Athanasiou and Judith Butler articulate this concept as a definitive characteristic of social roles (of gender and class) in modern society; even though,

through performativity, the marginalization imposed by dispossession becomes a critical space for deconstructing discourses of violence and power, their hierarchies and discriminations. In her book, Rodríguez uses vulnerability, implicit in any human relation, and materializes it the body-text, doing so also subverts centrality of literary discourse from its incidental or explanatory margins, the poetic from the prosaic. In this way, ...*te daré de comer como a los pájaros...* challenges, on the one hand, literary institutions and, on the other hand, social dynamics that support gender, class or ethnic hierarchies.

Palabras clave: desposesión relacional, performatividad, (in)decibilidad, prosa/verso, pliegue.

Keywords: relational dispossession, performativity, (un)speakability, prose/verse, fold.

Para citar este artículo: Abreu Cornelio, Agustín, "Desposesión desde el margen en ...*te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 99-114.

“**M**e arrebatasteis mi gorrión hermoso”¹, lloraba Cayo Valerio Catulo en uno de sus epigramas a Lesbia. Siendo el ave un símbolo del poeta en la tradición occidental, podríamos imaginar que en este verso se identifica la pérdida –y, en particular, la pérdida del canto del ave– con el origen del canto poético. En la antigua Grecia, la docilidad y aparente indefensión del gorrión eran contrastados con la potencia de su trino como un símbolo de la expresión poética surgida de la precariedad: “El gorrión te indica que es el momento de cantar tu canción.”² Aunque el poema de Catulo indica una afectación en el sujeto lírico, la existencia del ave misma se presenta ajena a la constitución de Yo. Caso distinto es el del libro de Reina María Rodríguez (*La Habana*, 1952) ...*te daré de comer como a los pájaros...* (2000), en el que la muerte de un ave es el momento fundacional del Yo lírico, en el cual culpa y muerte se hacen propias: “mi culpa se transforma en la luz que rodea al cuerpo muerto”³; de manera que no hay aquí y allá, no hay distanciamiento, sino una asimilación de la muerte en el nacimiento del texto.

¹ Cayo Valerio Catulo, *La poesías de Cayo Valerio Catulo*, México, Ignacio Escalante, 1905, p. 21.

² *Tótem Animal*, <https://totemanimal.org/2013/04/24/gorrión-totem/>

³ Reina María Rodríguez, ...*te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 7.

Se trata de una radicalización de la coincidencia entre pérdida del canto y origen del canto que leíamos en el poema de Catulo, pues en el libro de la cubana no se trata de fenómenos que coincidan únicamente en el tiempo (uno como consecuencia inmediata del otro), sino que coexisten en el sujeto lírico y en su cuerpo (textual): “mi culpa despoja, actúa en el crecimiento”⁴.

En dicho “despojamiento” se fundamentan las ideas vertidas en el presente ensayo: lo que se pretende es mostrar cómo la “desposesión” —en el sentido que Judith Butler y Athena Athanasiou lo discuten en su libro *Dispossession*—, por causa de la muerte y de la expulsión del hogar, sustenta la constitución de un Yo lírico que pone en crisis la subjetividad unitaria y soberana vinculada a una noción de propiedad —característica de la Modernidad— y, a su vez, que dicha desposesión también estaría expresada en la singular forma —o corporalidad— del texto. Una desposesión que, asimismo, participa en la conformación de la figuración de una escritora que pretende insertarse en el campo literario latinoamericano contemporáneo. Esta desposesión tiene, además, un efecto retórico que pretende afectar al lector que desarrolla una voluntad de comunión, propia de la palabra poética.

La noción de carencia o desposesión ha sido analizada por Milena Rodríguez como una constante en la obra de Reina María Rodríguez. La crítica cubana aborda dos poemas: “Deudas”, del libro *Cuando una mujer no duerme* (1980), y “Ellas escriben cartas de

amor”, de *En la arena de Padua* (1992), en los cuales descubre que dicha carencia es un marcador de la condición femenina y, en ese sentido, entiende el reconocimiento de la incompletud como “un rasgo que atraviesa la feminidad”.⁵ Podríamos vincular esta incompletud con la noción freudiana de la ausencia del falo, pero quizá deberíamos considerar la deconstrucción que de ese paradigma psicoanalítico hace Athanasiou, en conversación con Judith Butler. Para la crítica griega el falo desborda la concepción anatómica de un cuerpo que se quiere presentar como pre-simbólico, aunque la segmentación del cuerpo siga esquemas culturales que saturan la fisiología con discurso e interpretación. De esta manera, la idea del falo como una posesión inalienable, propia de la fisiología masculina, es puesta en entredicho.⁶

Siguiendo a Butler y Athanasiou podríamos pensar que lo subyacente a esta centralidad y naturalización del falocentrismo es imponer una desposesión epistemológica sobre el cuerpo de la mujer. En esta desposesión, observan una oportunidad para desestabilizar la dicotomía de los géneros discretos (hombre/mujer) de la heteronormatividad; no con la intención de fundar nuevas identidades sobre otra materialidad, sino para instaurar el relativismo del falo al

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Milena Rodríguez Gutiérrez, “Las poetas cubanas: Reina María Rodríguez en clave femenina”; Milena Rodríguez Gutiérrez, *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, 2012, p. 197.

⁶ Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Malden, Polity Press, 2013, p. 36.

transfigurarlos, difuminando su consistencia simbólica, desterritorializándolo en los intersticios que abre el reconocimiento de la condición performativa de la identidad.⁷ Esta aprehensión por la posesión corporal, análoga de la propiedad capitalista, puede deconstruirse a partir de los discursos que estructuran la materialidad, por lo que es significativo que “Deudas”, poema que Milena Rodríguez comenta, inicie “Hoy quisiera escribir lo que me falta”⁸, haciendo presente y propio aquello que determinaría su desposesión.

La noción de desposesión que Butler y Athanasiou discuten en su libro, como un tener/no-tener fundante de la subjetividad, no se restringe al espacio del género sexual, sino que pretende extenderse a lo que la modernidad occidental ha construido como ‘lo humano’. En su libro, las dos estudiosas presentan dos perspectivas de la desposesión aparentemente opuestas. En la primera de ellas, se trata de un mecanismo sistémico de instauración de un orden social que degrada a algunos para sostener la hegemonía de otros; una desposesión que impacta en la epistemología de los subyugados naturalizando la superioridad de unos respecto de otros, en términos del ‘poseer’, brindando a los desposeídos una inteligibilidad –sí, y sólo si, aceptan el lugar asignado– dentro del contexto de su inferioridad.⁹ Es decir, esta epistemología de la desposesión aplicada en cuerpos, tierra, conocimiento, etcétera, concede humanidad a aquellos que

aceptan sumisamente el lugar que se les ha dado y su capacidad de (des)poseer.

Lawrence y Karim hacen una definición de la violencia como proceso que crea y recrea discursos sociales de auto-comprensión.¹⁰ Este proceso es performativo pues, aunque se compone de actos únicos, delimitables, es históricamente constituido y socialmente compartido; cada acto vincula dos actores particulares en una relación de empoderamiento que, a la vez, da continuidad a una serie –o genealogía– de acciones violentas a las cuales invoca, reproduce y comenta. No obstante, siendo un acto performativo, podemos decir que cada acto violento incluye, en potencia, las condiciones para un acto de resistencia que cuente también con su propia genealogía.

De lo anterior surge la segunda concepción de desposesión que ponen en juego Butler y Athanasiou. En palabras de Athanasiou:

dispossession encompasses the constituted, preemptive losses that condition one’s being dispossessed (or letting oneself become dispossessed) by another: one is moved to the other and by the other – exposed to and affected by the other’s vulnerability¹¹.

Se trata en este caso de una fundación de la subjetividad en su apertura hacia el otro y en la vulnerabilidad que se actualiza en

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Citado en Rodríguez Milena Gutiérrez, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Bruce B. Lawrence y Aisha Karim, “General Introduction: Theorizing Violence in the Twenty-first Century”, Bruce B. Lawrence and Aisha Karim, *On Violence. A Reader*. Durham, Duke University Press, 2007, p. 12.

¹¹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 9.

cada momento de ese “hacerse presente” para el otro en un acto violento; es decir, esta desposesión surge al centrar la interacción, el performance social, en el riesgo de ininteligibilidad que cada acción entraña. Es decir, la vulnerabilidad del acto radica en su orden discursivo, orden que lo haría replicable e interpretable.

Visto de este modo, la desposesión es un encuentro que descentra al individuo y pone en crisis su constitución unitaria. Se trata de una desposesión relacional que, pese a su violencia, puede tener el efecto contrario al normativo

when a sovereign and unitary subject can be effectively challenged, and that the fissuring of the subject, or its constituting ‘difference,’ proves central for a politics that challenges both property and sovereignty in specific ways¹².

Lo que pretenden las autoras es construir una base teórica para comprender movimientos sociales y expresiones de resistencia impulsados por el reconocimiento común de la desposesión.

Hechos estos apuntes teóricos un tanto extensos conviene volver a la autora a quien se dedican estas páginas.

La aún escasa crítica sobre la obra poética de Reina María Rodríguez coincide en señalar dos etapas en su producción: una primera en la que se percibe cierta proximidad a la estética de la poesía de la experiencia, signada por el registro coloquial y la referencia a las urgencias de la vida cotidiana.¹³ Y una se-

gunda etapa, tras su aproximación a la posvanguardia, en la que la prosa predomina sobre el verso y la expresión se abre a la contaminación de géneros en la construcción de libros de difícil clasificación; etapa que iniciaría con *Para un cordero blanco* (1984). Características comunes a los libros de la segunda etapa¹⁴ son la literaturización de la voz autorial, que aparece parodiada o desprestigiada como elemento ordenador; la ruptura con la linealidad no sólo de lo representado —mediante recursos como el anacronismo—, sino de la escritura misma como un sintagma —mediante la fragmentariedad y/o la reiteración—, rompiendo de esta manera con cualquier posible teleología; la superposición de hechos literarios y reales, desjerarquizando la relación entre ambos, y el énfasis en la indecibilidad.

Por sobre todas las características mencionadas se cierne la desconfianza característica del posmodernismo: una duda radical ante las posibilidades de la representación en un mundo donde todo parece desmaterializarse en signo, lo cual contribuye a que la indecibilidad cobre predominancia en los textos de la segunda etapa de Reina María Rodríguez, que enfatizan ese conflictivo y poroso borde en donde el lenguaje se descubre insuficiente. Cuando la relación que el hablante establece con su entorno se descubre vulnerable, el lenguaje mismo se reconoce como un ámbito desposeído, incapaz

¹² *Ibid.*, pp. 6-7.

¹³ Milena Rodríguez Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 193-194.

¹⁴ *Para un cordero blanco* (1984), *En la arena de Pádua* (1992), *Páramos* (1993), *Travelling* (1995), *La foto del invernadero* (1999), *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000).

de apropiarse del mundo e irremisiblemente articulado por la ininteligibilidad.

El libro que aquí abordamos, *...te daré de comer como a los pájaros...*, publicado en el año 2000,¹⁵ representa un momento radical en la mencionada segunda etapa creativa de Rodríguez. En una entrevista con Antonio José Ponte, la propia autora hace un relato del proceso de creación de dicho libro que, al mismo tiempo, es una sintética descripción formal, por lo que merece una cita en extenso:

Primero escribí la columna de la izquierda, que tiene como punto de partida y como punto final la muerte de Katherine Mansfield. Puse en esa columna izquierda el pastiche, la fábula de la escritora, la voz engolada... Luego resumí tres años de mi diario (deudas, gritos, escasez de alimentos, amigos, pájaros muertos, libros leídos, construcción) y ese resumen es la columna de la derecha. Y, entre ambas columnas, para formar un triángulo, fragmentos de las cartas de un amor imposible, cartas ingenuas, ridículas. Todo para construir a la vez el libro y la casa, para deconstruirme como fábula, la fábula de una escritora cuya mayor responsabilidad es dar de comer a los pájaros, capaz de morir a causa de la muerte de un pájaro, por una irresponsabilidad cometida.¹⁶

¹⁵ Vale señalar, anticipadamente, que la indicación temporal es parte de los juegos semióticos en el libro, pues en la firma final del texto se consigna 1991 como el año de composición, y a lo largo de las dos columnas hay fragmentos fechados entre 1991 y 1993.

¹⁶ Antonio José Ponte, "Esta casa en el aire", *Encuentro de la cultura cubana* 2004, pp. 23-24.

Esta composición a dos columnas es una de las características más reconocibles del libro, la cual José Prats Sariol identifica como heredera de *Blanco*, de Octavio Paz, y de la poesía concreta brasileña.¹⁷ Coincido con el crítico en que la disposición en dos columnas que corren paralelas a lo largo del libro –más la constitución fragmentaria de ambas– se convierte en una combinatoria que propicia una participación lectora mucho menos controlada que la de *Rayuela*, de J. Cortázar, o *Anagnórisis*, de Tomás Segovia, por agregar otros ejemplos paradigmáticos. Prats Sariol lo describe como "un aleatorio símbolo que intenta conjurar la sucesión lineal, la inevitable sucesión lineal de la vida y de la escritura. Suerte de exorcismo de estilo, la experimentación termina siendo una nueva costumbre, otra estación para alguna vez armar otra combinatoria"¹⁸. Complementando la cita de Sariol, se podría decir que esta conjura problematiza también la noción de límite, por ejemplo, entre vida y muerte, entre posesión y desposesión, entre lo decible y lo indecible; no se trataría de establecer cortes que refieren mutas exclusiones, sino pliegues al estilo deleuziano que desarticulan la condición periférica del margen.

Pareciera haber entre estas dos columnas una jerarquía establecida gráficamente, pues la voz 'literaria' no sólo ocupa el lado izquierdo (el primero en nuestro modelo de escritura, el de más valor en nuestra numeración), sino que también tiene un espacio

¹⁷ José Prats Sariol, "En el barrio de Reina María", *Encuentro de la cultura cubana* 2004, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

mayor en la página y una tipografía más grande que la columna de la derecha, en la que son más notorias las urgencias de la vida cotidiana y el registro coloquial. De esta manera, pareciera sostenerse la jerarquía entre el lenguaje literario y el lenguaje cotidiano. Quizá habría que poner comillas a “lenguaje cotidiano” y enfatizar la ironía, pues no deja de ser un artificio creado por la artista (y por la escritora figurada en el texto) para representar el lenguaje que se emplea en los intercambios de la vida corriente: palabras que imitan palabras.

La oposición señalada por las dos columnas del libro, entre lenguaje literario y cotidiano, no es sino una prolongación de la oposición clásica entre verso y prosa, la cual ha sido puesta en crisis desde el siglo XIX con el aumento del prestigio de géneros como la novela y el surgimiento de géneros híbridos como el poema en prosa. Una de las distinciones recurrentes entre ambos modos de expresión verso-literaria/ prosa-cotidiana está también articulado en términos de la desposesión, en este caso desposesión de figuración. Bárbara Johnson aborda esta problemática al estudiar dos poemas en prosa de Baudelaire y descubre que, si bien hay un desplazamiento de la figura literaria tradicional, tales poemas resaltan el fundamento figurativo del lenguaje en general. Se trata, en el caso de Baudelaire, de prosas que “*dramatize, in the very plot and framework, the structure and functioning of figure as such*”¹⁹.

En la columna de la derecha de ...*te daré de comer como a los pájaros...* se cumple algo parecido a lo que explica Johnson. Analicemos el siguiente fragmento:

recopilar algunos ingredientes y hacer una ensalada para el cumpleaños de Elis...una ensalada? oigo desde el baño un comentario de los vecinos sobre la carne de gato, dicen que es más sabrosa que la del cerdo. peligran mis gatos (hace unos meses los cazaban y vendían como conejos, ahora, ya, como gatos...)²⁰.

En principio, el verbo “recopilar” –si bien no se restringe a ello– es más comúnmente utilizado en relación a material documental, por lo que en el fragmento citado vincula la preparación de una ensalada con la construcción de un libro que, más que fundarse en un orden secuencial tradicional, establece relaciones por contigüidad –cada elemento con aquellos que le son adyacentes–, un libro que da cabida a fragmentos provenientes de distintas fuentes, como el que comentamos ahora. El uso polisémico de dicho verbo parece develarse con la palinodia llevada a cabo por la pregunta “una ensalada?”

Evidentemente, este fragmento hace referencia a la precariedad económica de los cubanos tras la disolución de la Unión Soviética, durante lo que se llamó el “periodo especial”, una precariedad o desposesión que impacta también en la figuración, pues los gatos han dejado de (trans)figurarse en

¹⁹ Johnson, Barbara. “Disfiguring Poetic Language.” Caws, Mary Ann y Hermine Rifaterre. *The Prose*

Poem in France: Theory and Practice, Nueva York: Columbia University Press, 1983, p. 79.

²⁰ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.

conejos. El peligro para los gatos parecería radicar en esta austeridad lingüística, lo único que modificaría la condición gatuna actual pues, según se consigna, ya se les cazaba desde antes. La precariedad se relaciona en este fragmento con la reducción de la capacidad creativa del lenguaje: pareciera una desposesión de los hablantes ante la potencialidad de los signos, vueltos cada vez más hacia lo unívoco; no obstante, en el uso que le da Rodríguez se sostiene el término de la comparación: los gatos son vendidos como gatos; de este modo, el texto está abriendo una brecha y negando la coincidencia absoluta entre el signo y el referente o entre el tenor y el vehículo del símil. De manera que la columna "prosaica" en ...*te daré de comer como a los pájaros...* relativiza su caracterización como "hylorema" y, por tanto, pone en crisis su oposición respecto a la columna literaria concebida como "pleorema": palabras usadas por Reina María Rodríguez en el mismo libro para referirse a insuficiencia ("hylorema") y plenitud ("pleorema").

Hacia el final de su ensayo Barbara Johnson relaciona la característica figurativa del lenguaje con la violencia:

like violence, it [language] will always be a matter that involves its analyst in greater and greater tangles of its own proliferation... Whenever we try to comprehend figure, we find that we are already comprehended by it²¹.

²¹ Barbara Johnson, *op. cit.*, p. 96.

Así, este lenguaje que, en su precariedad de figuras, revitaliza su fundamento figurativo, también ejerce en el lector atento un llamamiento hacia la inexpugnable figuración de su constitución, hacia lo inefable de lo que parecería ser cotidiano o, como lo dice Henri Michaux en la frase que sirve de epígrafe para el libro de la poeta cubana: "...el secreto de lo cotidiano, de lo ordinario sin fin, de lo ordinario y sin embargo extraordinario, cuando una cierta distancia lo regresa a la extrañeza, a su fatal extrañeza..."²² Esta especie de extrañamiento, preconizado por el epígrafe, es instrumentado por la columna derecha al develar la semiosis infinita presente en un lenguaje que pareciera regirse por la función referencial.

Además, volviendo a los términos de performatividad y desposesión, en el contraste que presenta Reina María Rodríguez entre ambas columnas se genera una mímesis crítica de la marginación de lo cotidiano ante lo artístico, de lo urgente respecto de lo culto, mediante la reinscripción de lo ininteligible o inefable, tradicionalmente permitida sólo en la expresión poética, en una expresión emitida desde el margen, desde lo prosaico. Se trata de una expresión en resistencia ante un orden que la degrada, pero que no puede escapar del todo de él debido al riesgo de resultar completamente ininteligible, ajena al discurso dentro del cual adquiere sentido. De ahí que esta expresión se inscriba al margen o entrelazada con una expresión más apegada a la normativa literaria; del mismo modo en que Antígona debe

²² Citado en Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 5.

inscribirse en el discurso de la ley para participar del espacio público y hacer emerger, desde el margen, pero todavía dentro de esa expresión, lo ininteligible en lo inteligible, y viceversa. No se trata de anular la diferencia entre ambos, llenar los vacíos que subsisten en la representación verbalizada, sino de evidenciar la arbitraria delimitación entre ambos aspectos.

En el caso de *...te daré de comer*, también podríamos percibir el orden segregador de lo literario –imaginado genealógicamente como una institución masculina–, según puede apreciarse en el siguiente fragmento de la columna derecha:

el día da ganas de volar un papalote...(los poetas no son los que más vivos están, sino que se consumen tanto en la palabra, que no viven y mueren allí, en ella; se vuelven su herramienta y la vida la van dejando para después, aplazándola, en su delirio de contar, para un después que no existe)...yo soy enfermera.²³

En este caso, el paréntesis y los puntos suspensivos irrumpen en lo que habría de ser el discurso prosaico para dar una caracterización de los poetas (un grupo en el que la enunciante no se inscribe, pues habla de un ‘ellos’) y su desapego por la vida, mientras que la ocupación a la que ella se adscribe es “enfermera”, es decir, ella está dedicada al cuidado de la vida. Vida y muerte, expresión prosaica y poética, nuevamente son entrelazados mediante lo inefable, expresado como “un después que no existe”²⁴.

²³ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

La enfermería, además, es una ocupación tradicionalmente adscrita a lo femenino, en oposición a la escritura, que penosamente sigue siendo un ámbito del cual las mujeres son excluidas constantemente. En su libro sobre la narrativa cubana escrita durante el periodo especial, Sonia Behar relaciona las urgencias sociales de dicha etapa con el surgimiento de un nuevo tipo de pensamiento crítico relacionado con el desencanto respecto de los ideales de la revolución y de la figura del Hombre Nuevo, mitologización fundada a partir del Che Guevara. Al analizar a autores como Leonardo Padura, Jesús Díaz y Abel Prieto, Behar identifica una exposición de dudas e incertidumbres que orientan la mirada del lector cubano a su realidad.²⁵ La corrosión de esta figura –claramente patriarcal– de la Revolución, degradación impulsada por las precariedades económicas del momento, aparece en *...te daré de comer* como la apertura a una escritura que cuestiona la institucionalidad con marca de género de la literatura.

En la columna de la derecha, se relatan distintas escenas de la relación que la enunciante guarda con T, personaje masculino que pretende ejercer ascendencia intelectual y creativa sobre ella, por lo que la violencia trasciende el espacio amoroso e intenta actuar sobre la enunciante y la construcción de su identidad como intelectual y poeta:

T se fue después de pasear con la niña (quería la lámpara sólo para él). en realidad no quiere que

²⁵ Sonia Behar, *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del periodo especial*, Nueva York, Peter Lang, 2009, pp. 141-142.

yo lea. ahora sabe que no puedo perseguirlo, que estoy sola con los niños: quiere escenas. me abandona para reafirmarse, yo lo sé y le sigo el juego, no puedo detenerme, cortar. él sabe mi terror a ser abandonada, en medio de una calle, en la noche. él sabe que siempre lo perseguiré, que no es incluso a él a quien persigo: sino a esa otra que se desprende de mí –la fija, inmóvil– no quiere vagar, concluir, matar. (a esa reiteración de mí siempre huérfana, obstinada en su construcción, en la construcción de su ficción más fiel que lo real)...²⁶

La injerencia de T pretende instaurar un orden mediante la desposesión de los medios que requiere la enunciante para su labor creativa (la lámpara, por ejemplo) y enfatizando la contradicción entre su rol como intelectual y el género sancionado por la heteronormatividad, ambos descritos aquí a partir de la performatividad crítica de una expectativa socialmente constituida: la de anteponer el amor por el varón sobre el desarrollo intelectual o profesional. Performatividad que, asimismo, permite el desplazamiento entre una subjetividad sumisa “que se desprende” y otra, en resistencia, que se afirma en la escritura que llega hasta nosotros.

La enunciante, en el fragmento citado, identifica la identidad femenina socialmente ratificada como una construcción ficticia que tiene una manifestación real o que el objeto que se reproduce no es la realidad, sino la posibilidad de que tal realidad exista. Esta inestabilidad creada en el ordenamiento de la realidad a partir del ejercicio escritural y su identificación como práctica

subversiva se manifiesta en T mismo, quien solicita a la enunciante ser excluido del libro (éste libro del que hablamos), como si su inclusión en la representación lo pusiese también a él en riesgo.²⁷ Así, lo encontramos identificado con una letra simplemente, por lo que parecería que la enunciante cumplió a medias su deseo, pues si el nombre ha sido parcialmente excluido de la obra, sus acciones persisten en una reproducción paródica de su comportamiento marginador.

No obstante, hay algunos elementos de la realidad que parecieran escapar a la contingencia, aquellos que se manifiestan en el cuerpo y que atañen a las necesidades básicas, mismas que son explotadas sistemáticamente para justificar la subyugación. Este fenómeno de instrumentalización de la precariedad mediante la restricción o el acceso selectivo a los medios que permiten la subsistencia (servicios de salud, alimentación, casa, etcétera) es también parte fundamental del libro de Reina María Rodríguez:

Elis está enferma: análisis... (deudas)

327.		
324.		
30.	70.	
_____	10. Lili	244.
681.	683.	-200
	_____	_____
	785.	44
		-30

		14 ²⁸

²⁶ Reina María, Rodríguez, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

Lo que apreciamos en el fragmento citado es cómo, por una parte, si bien la enfermedad puede ser aceptada como un hecho incontrovertible, un signo unívoco, la figuración consustancial al lenguaje permite abrir la polisemia inscrita en la palabra “análisis”, que puede referirse a los análisis médicos orientados a identificar las causas de la enfermedad, cuyo costo generaría deudas; al análisis de las causas de la enfermedad que se encontrarían en las deudas, o bien al análisis de las deudas a partir de la aritmética inscrita en el texto. Por otro lado, las matemáticas que se asumen como un lenguaje artificial y exacto, no se cumplen de tal manera al no estar acompañadas por comentarios que nos hagan vincular cada guarismo con una referencia única; estas sumas y restas, entonces, inscriben la indeterminación en las palabras y, en vez de hacerlas más precisas y transparentes, las despojan de una comprensión.

Dice Athena Athanasiou:

We might consider here the aporetic force of ineffability: on the one side, the ineffable signifies an effect of power in the form of the normative reduction of the erased other to the silenced status of abjection and victimhood; and on the other, it implies the unanticipated event of rupture in the matrix of speakability and imaginability.²⁹

Lo inefable, entonces, como ocurre con la desposesión misma, puede participar en la invisibilización o en la domesticación del

Otro, haciéndolo inteligible y esterilizando sus significaciones amenazantes al orden, o también expulsándolo definitivamente del orden, aniquilándolo o promoviendo su anulación. Por otro lado, al abrirse paso en lo que aparentemente es el centro de su estabilidad, en los ámbitos donde el lenguaje se rige por su uso referencial, lo inefable pliega la superficie homogénea y abre espacio a la alteridad.

Es quizá mediante la metáfora del pliegue que mejor podríamos describir la estructura de *...te daré de comer como a los pájaros...*, pues en los espacios que separan visualmente una columna de otra y un fragmento de otro, la superficie pierde su consistencia lineal y las interacciones se vuelven múltiples, haciendo de la semiosis un proceso difícil de delimitar, ya que cada lectura sigue una trayectoria única que se abre en el proceso de construcción de significados y se cierra justo detrás de él. En su libro sobre Leibniz, Gilles Deleuze habla de los cuerpos que no están separados en partes, sino plegados, con lo cual se impide la completa disociación de cada una de las partes respecto del cuerpo. El ejemplo que Deleuze propone es el del laberinto que “se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente y conspirante”³⁰.

Cada lector explora el texto de Reina María Rodríguez como un laberinto, lo esclarece, para sí mismo, como si no fuera posible compartir significaciones o interpretaciones que venzan lo inefable, sino que únicamente

²⁹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 14.

señalan la aproximación del lector al texto: puntos de contacto en la trayectoria desplegada por el poema. Uno de los pliegues que pueden vincular ambas columnas se sustentaría en la noción de creación literaria, presente en la columna de la izquierda a partir del recurso de la metapoética, y en la derecha como referencia a las obras que ha escrito, las que ha leído, así como a referencias más 'prosaicas' a la institución literaria, como la vinculación con editoriales o el cobro de premios monetarios. Sin embargo, es discutible pensar que la voz de una columna sería la creadora de la otra, como ocurre frecuentemente con la narración intradiegetica, puesto que ambas voces parecen asumir autoridad sobre la otra. Parecería que ambas voces comparten el mismo estatus y capacidad creadora.

Si bien por su aspecto 'literario' y 'artificioso', sería la columna de la izquierda la menos probable de ello, leemos hacia el final del libro lo siguiente:

...pensé, que, en el libro *La vida*, mi homenaje a R. Barthes, a J. Cage, a E. Jabés, debería insistir en tres estados o niveles de conciencia. Una estructura de concreto, donde estaba la 'literaturización de mi yo', en su existencia de todos los días con su 'fatal extrañeza'...fábulas, sueños y cartas con ese lenguaje alambicado que pretende ser sincero, algo así —como esos acetatos puestos sobre las pantallas de los televisores en blanco y negro de las casas de campo, insistiendo en darles algún color— al margen, en una esquina, el esqueleto de una novela, de una vida cualquiera vivida: dos o tres años de la agenda (91, 92, 93) con sus personajes reales, detalles del clima, necesidades, deudas...y

un tercer estado provocado por el recuerdo que inauguran los fragmentos de cartas, que como en los sueños, dentro de una campana de cristal, haga el vacío de oxígeno...sin objetivos, sólo ese desgaste íntimo y kitsch del ser con su envoltura de palabras y palabras y lecturas posibles.³¹

Así, en la columna de la izquierda se habla del proyecto de creación de un libro que, por la descripción, podemos creer que se trata del libro que se comenta en este ensayo. No sólo se trata de una voz que se asume ficticia, sino que rompe cualquier posibilidad de unidireccionalidad en el vínculo entre autor y obra: si la obra es producto de su autor, no menos sería el autor producto de su obra. Claro, eso si no asumimos que la destrucción de ese vínculo es otra posibilidad, una que decretaría la absoluta contingencia de la obra literaria y del lenguaje mismo. Y con esta posibilidad de aceptar la contingencia en el espacio de la significación que es el texto literario, volvemos a la inefabilidad, a lo indecible.

La mención del *kitsch* como estética compositiva también puede resultar esclarecedora si pensamos que Adorno lo conbibió como una "parodia de la conciencia estética"³², la cual estaría presente en la columna izquierda, según la propia descripción de Rodríguez. Si seguimos el concepto que, en opinión de Matei Calinescu, determina la adscripción de cualquier pieza al género *kitsch*, la "inadecuación estética", que "se

³¹ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 59.

³² Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003, p. 237.

encuentra en objetos individuales cuyas cualidades formales (material, configuración, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación con su contenido cultural o intención³³; entonces, podríamos aceptar que en el “lenguaje alambicado” de la columna de la derecha también hay kitsch, pues se están poniendo, en el contexto de una pieza literaria, las urgencias cotidianas yuxtapuestas a la “voz engolada” de la columna izquierda. Esta inadecuación estética es una de las herencias que Reina María Rodríguez asimila del vanguardismo.

Otro pliegue sería el hecho de que ambas columnas dan inicio con la desposesión: la de la izquierda con el fallecimiento de la escritora modernista neozelandesa Katherine Mansfield, con lo cual se le habría negado la posibilidad de trascendencia (“murió sin ser alguien, sin inmortalidad entre las vacas, sin el pase al después, sin el amor”³⁴); la de la derecha, por su parte, inicia con la expulsión del hogar (“dice que me vaya de la casa el primer día del año y maldice”³⁵). Lo que se estaría creando a lo largo del libro sería, entonces, un espacio (textual) donde se pudiese satisfacer las necesidades de afecto, trascendencia, relacionalidad, entre las dos autoras (Mansfield y Rodríguez) como integrantes de una genealogía de literatura escrita por mujeres, entre las dos escritoras y el lenguaje, lo mismo que entre las dos escritoras y lo no-humano, es decir, lo ininteligible señalado, ejemplarmente, por la muerte y la desposesión.

³³ *Ibid.*, p. 233.

³⁴ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

Esta limitación ante la muerte emparenta la condición humana con la del animal o, por decirlo de otro modo, confronta al ser humano con su animalidad. Butler y Athanasiou señalan que tanto la animalidad como la vida exceden lo humano, al mismo tiempo que ambos intentan ser llevados al orden mediante métodos de biopolítica. Así, el animal está al mismo tiempo dentro y fuera de lo humano: “we cannot understand human life without understanding that its modes are connected up with other forms of life by which it is distinguished and with which it is continuous”³⁶. Este sería el papel que juega en el libro el pájaro que muere y da paso a la constitución de la voz lírica, ese pájaro muerto que vibra³⁷ en la escritura de las cartas de amor intercaladas en la columna de la izquierda.

La animalidad queda implicada en lo humano, anclada en lo cultural, a partir del símbolo del ave y el canto:

...nos miramos, era tarde, muy tarde. el pájaro y el libro. no podía renacer. murió sobre el banco de parque y lo enterramos en la enredadera (la primera sombra de la muerte-viva)...estoy enferma, muy enferma y lo sé. sobresalen aún sus alas de la tierra mojada (presagio sobre la responsabilidad del querer) advertencia: la muerte de un pájaro puede provocar la muerte de una escritora...³⁸

Las dos alas del pájaro yendo hacia la muerte, como las dos columnas del libro, como

³⁶ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

las dos escritoras: la muerte y la pérdida de la casa, la construcción de un vínculo literario y la erección de un techo, cobran sentido al articularse una con la otra. La casa, el sitio de lo humano, etimológicamente está vinculada con la economía ('oikos', la casa, el poseedor de la casa), por lo que se ha constituido históricamente en uno de los criterios para el estatuto de ciudadanía, de pertenencia social y, por tanto, de inteligibilidad; la casa, entonces, es otro límite de lo humano.

La pérdida de la casa coloca al sujeto en condición de vulnerabilidad, pero también en una desposesión que le permite abrirse y abrir al otro, definirse en alteridad, definirse al hacerse presente para otro: es lo que Butler y Athanasiou llaman "desposesión relacional". Dice Athanasiou:

we are dispossessed of ourselves by virtue of some kind of contact with another, by virtue of being moved and even surprised or disconcerted by that encounter with alterity. ... These forms of experience call into question whether we are, as bounded and deliberate individuals, self-propelling and self-driven.³⁹

Es el encuentro del lector con la lucha, desde la desposesión, por el espacio de lo inteligible que brinda estatuto de humanidad y por lo ininteligible que desestabiliza las condiciones del yugo y la marginación. En la entrevista citada en las primeras páginas decía la poeta: "Todo para construir a la vez el libro y la casa, para desconstruirme como

fábula"⁴⁰; es decir, en la escritura poética, la voz enunciativa se hace presente para otros en su natural vulnerabilidad, en el develamiento de la contingencia de los modelos identitarios sancionados socialmente.

Esta condición natural del ser humano a ser desposeído, permite también que la exposición a la desposesión pueda conmovernos con el otro y/o movernos hacia el otro que se hace presente/ausente para nosotros en un momento radical de su estatuto vital. La muerte, instante de desposesión radical, puede impactar de tal modo en el testigo hasta generar melancolía, esa sensación que se distingue del duelo por su irreversible degradación del yo. En palabras de Butler:

Lo melancólico, nos dice Freud, indica su 'lamento', apunta a una reclamación jurídica donde el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciable, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad.⁴¹

Estas palabras de *El grito de Antígona* podrían haber sido referidas a *...te daré de comer como a los pájaros...*

En el libro de la cubana la verbalización de la pena alcanza su punto culminante en los poemas en verso inscritos al final de la columna de la derecha, en los cuales la identificación con Mansfield se declara fundamentada en el roce de la palabra poética, en su incapacidad, en su rodeo, en su incompletud, en su fracaso: "me hallo /

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Antonio José Ponte, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹ Judith Butler, *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure, 2001, p. 108.

dispuesta a compartir con ella / a través de las tachaduras"⁴². En "dos veces son el mínimo", el último poema, el espacio del texto y el espacio de la casa coinciden en su punto final, sólo para negar la trascendencia, la posteridad, la fabulación fuera del lenguaje y del hogar que corre el riesgo de convertirse en tumba; poesía donde parece más coherente ensayar "la posibilidad de renacer"⁴³ que aferrarse a la estabilidad sumisa de la significación.

Prueba de las posibilidades subversivas surgidas de la "desposesión relacional" es la creación del libro que aquí se ha comentado, en el cual hay una relevancia por lo ininteligible, aunque no por la determinación de qué es lo ininteligible. Como en toda obra poética, hay un intento por ampliar las posibilidades expresivas del lenguaje, pero no por suprimir lo inefable. No caer en la tentativa de universalización de lo simbólico, sino enfatizar su contingencia, a tal grado de fisurar el Yo al exponerse a la vulnerabilidad de otros. Comunió en la desposesión expresada desde el título enmarcado en puntos suspensivos que indican su incompletud; puntos suspensivos que también enfatizan su vocación de abrirse a la alteridad. Dar de comer: pues si bien cada uno es la materia prima para sus futuras identidades, no lo somos menos para las de aquellos a quienes nos hacemos presentes, aquellos cuyos cantos nutrimos desde el despojo propio y el despojo ajeno.

⁴² Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

Bibliografía citada

- Behar, Sonia, *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del periodo especial*, Nueva York, Peter Lang, 2009.
- Butler, Judith, *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure, 2001.
- Butler, Judith and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Malden, Polity Press, 2013. Digital.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003. Impreso.
- Catulo, Cayo Valerio, *La poesías de Cayo Valerio Catulo*, trad. Joaquín D. Casasun, México, Ignacio Escalante, 1905. Digital. <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021824/1080021824.html>>.
- "Gorrión". *Tótem Animal*. <<https://totemanimal.org/2013/04/24/gorrión-totem/>>.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barelona, Paidós, 1989.
- Johnson, Barbara, "Disfiguring Poetic Language", Caws, Mary Ann and Hermine Rifaterre, *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, 79-97. Impreso.
- Lawrence, Bruce B. and Aisha Karim, "General Introduction: Theorizing Violence in the Twenty-first Century", Lawrence, Bruce B. and Aisha Karim. *On Violence. A Reader*, Durham, Duke University Press, 2007, 1-13. Impreso.
- Ponte, Antonio José, "Esta casa en el aire", *Encuentro de la cultura cubana 2004*, pp. 21-26. Digital.
- Prats Sariol, José, "En el barrio de Reina María", *Encuentro de la cultura cubana 2004*, pp. 36-40. Digital.

Rodríguez Gutiérrez, Milena, "Las poetas cubanas: Reina María Rodríguez en clave femenina», Rodríguez Gutiérrez, Milena, *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, 2012, 190-206. Impreso.

Rodríguez, Reina María, *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Letras Cubanas, 2000. Impreso.

Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)

ANTONIO MARQUET | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

“Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)” indaga en primer lugar en la función seminal de las heridas que se exhiben en el autorretrato, que no selfie, que hace César Cañedo en *Espejo roto*. Así como en el programa que plantea “J”, poema fundamental de la Nación Jota en la era de la posgaydad.

Abstract

“Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)” explores the seminal function of the wounds exhibited in the self-portrait, not the selfie, that César Cañedo paints in *Broken Mirror*. And the same applies to the program posited by “J,” a fundamental poem of the Jota Nation of the postgaeyty era.

Palabras clave: literatura LGBTTTI-México, poesía gay-México, Cultura LGBTTTI-México, César Cañedo, Cuir, Nación Jota.

Key words: LGBTTTI literature-Mexico, gay poetry-Mexico, LGBTTTI culture-Mexico, cuir.

Para citar este artículo: Marquet, Antonio, “Un rostro cuir en el espejo roto (Bonita hace pedazos su espejo)”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 115-127.

*Seamos más generosos y propositivos
con nuestro canon, queridos
estudiosos de la literatura. Hace tiempo
que las ventanas de la crítica casi
no se abren; es imprescindible airear un
poco nuestros "altares literarios"
y dejar que la transgresión inteligente
y sensible sienta sus reales.*

Sandra Lorenzano hace esa afirmación categórica refiriéndose a la obra de Esther Seligson. Sería válida para la poesía de César Cañedo, si ese canon al que alude no fuera heterosexista, sin interés alguno en una expresión gay, cuir o jota (términos en los que me detendré más adelante). Pero ¿no es un poco prematuro pensar en la eventual inclusión canónica ante el primer libro de un poeta? ¿Un poeta *jota*, además? *Quel faux pas!* Recomencemos dejando de lado la institucionalización de la poesía y dando al César lo que es del César.

César Cañedo desconoce las medias tintas: es directo y pasional; amargo y severo; entusiasta y vital. Por ello, no resulta extraño que *Rostro Cuir* de César Cañedo, sea un poemario intenso, actual, irreverente. Un poemario de la Ciudad de México; de una generación joven. Libro con aliento, vigoroso, es obra de un sujeto herido, al mismo tiempo que hiriente. La novedad, segura de sí, se afirma con fuerza haciendo tabla rasa.

Si fuera preciso definir en una palabra este poemario, diría fiesta. Una fiesta en la pista de baile, "Con mirada Chanel manocintúrica" ("Let's have a kiki", [15]). Fiesta de

joteo y ritmo; de invención y neologismo,¹ fiesta barroca, de citas. Fiesta iconoclasta: la transgresión es exultante. Una fiesta de ritmo, de goce, en un baile atravesado por la rivalidad. Esa fiesta se transforma en batalla campal de perreo. Poesía y perreo; poesía y danza, se ponen en escena para revivir una noche de bar.

No obstante, desde el momento en que el lector abre el libro, se siente estremecido y violentado. Al mismo tiempo ajeno a los devaneos y escarceos y hondamente involucrado por el humor y la tradición en la que se ubica, a la que hace suya renovándola. Cañedo explora territorios desconocidos para el canon mexicano, solemne y heterosexista, con una sensibilidad también ajena, cuestionadora, arrasadora, festiva. Dice el poeta:

Nada más por costumbre no me exhibo
en la posuda pasarela poética
porque desciendo de la flojiza épica
que banaliza todo lo que escribe.

Ciertamente produce vértigo entrar tan de lleno a un mundo desconocido. Un mundo que surge de las ruinas de lo que constituyó el núcleo de un pasado nada remoto y por lo tanto es nuevo, inédito en las coordenadas de la cultura elegebetera. Me explico: ¿Gay, LGBTTI y cuir son solo palabras? No. De ninguna manera. Esos términos y siglas, apuntan a los centros nodales, a los corazones que animan a generaciones, a seres que

¹ Algunos de los neologismos son: neolibberfornicio, jottawa, mayatlán, manocintúrica, falínico risape-reante, taciónido, abiertónica, taconamística, torci-damenaza, elegantizar, manoserpentear...

palpitan a sus ritmos y principios. Para vivir tal como se vive la ciudad en este poemario, pujante y claro, es preciso pasar por la incineración de siglas² (es decir, lo que cubre la vasta compartimentarización que supone lo LGBTTTI, por no decir el estallamiento de mundos que se aferran a diferencias en lo que previamente fue la gaydad y antes la homosexualidad —y secularmente ha sido la mariconería³ que ciertamente fragmentan cada vez más un universo cuya unidad se percibe mejor desde el exterior, desde la violencia genérica. Para el supremachismo, lo no heterosexual es invisibilizado, desconocido, negado, anormalizado, acaso reducido a una caricatura, ciertamente condenado, asesinado.

Es preciso reconocer que muchos no han (no hemos) transitado por los recorridos que se proponen en *Rostro cuir*. Por ejemplo, el Metro y la pasarela. No han (no hemos) bailado en la barra de un bar. En otras épocas, hubo pistas iluminadas. Incluso los espacios se organizaban en torno a una pista, con vestuarios, movimientos y gestualidades específicos de sábado por la noche (en el milenio pasado). La pista en el centro de Le Barón con las barras a los extremos; o la del

Taller al fondo del subterráneo, son muestra de ello (en el siglo pasado). Ahora las barras y las unipistas, gogoceras, son para exhibir un virtuosismo, un cuerpo trabajado, que ama la desnudez y es imán de las miradas. Se baila solo. Lo cual antes era una posibilidad. Por lo regular, se bailaba en pareja. “Love to love you baby” es diferente del catálogo glamoroso que despepita Madonna en una especie de acto de *namedropper*. Ni pensar en hacer el amor en transporte público como una forma establecida, como algo sabido, permitido o tolerado, como se describe en “Próxima estación”.⁴

Donde uno se conecta es en la serie de referencias al mundo clásico, litúrgico y en el humor con el que se cita la voz lírica. Si al imán de sus gracias humorísticas, sirve el labio de sonriente apego..., sin duda hay un piso por el cual caminar.

Sería preciso examinar cada uno de los poemas con detenimiento. Nos acercaremos en este artículo al alfa y omega de *Rostro cuir*, es decir los poemas “Rostro Cuir” y “Kherigma” para luego detenernos en “J”.

“Rostro cuir”

El poema que da título al poemario, “Rostro cuir”, es un recuento de daños y de las medidas tomadas frente a la catástrofe que ocurrió antes. El sujeto hubo de enfrentarse a un inicio desastroso, forjado en la incompletud. Esto obviamente proviene de una conciencia a posteriori. De una serie

² En “Rostro cuir” se lee que hubo de pasar por un proceso que va “desde romper banderas / incinerar siglas / clausurar arcoiris.” (9)

³ Pablo Leder señala en nota aclaratoria: “Hace más de 40 años... no se utilizaba el término ‘GAY’, en el ámbito social a los homosexuales se les llamaba ‘PUTOS’ y en la comunidad nos denominábamos sólo como ‘ser de ambiente’, por lo que los sitios donde nos reuníamos los nombrábamos ‘lugares de ambiente.’” en su libro *Hubo una vez... antes del Sida: relatos eróticos del mundo homosexual durante la época de los años 60 y 70*, México, 2016.

⁴ En “J”, el poeta señala que “Como esa tarde oscura en que te penetraron/ dos veces en aquel camión de ruta...” (32)

de respuestas que se dio a las extrañezas con las que se enfrentó al mundo.

En el horizonte de César Cañedo no hay amenaza. Ya ha ocurrido todo en el comienzo. Lo inesperado se ha concretado. Solo resta entender los daños de la catástrofe dolorosamente. Asumirlos, también dolorosamente. Elaborar una estrategia para vivir con ellos, tramitar el duelo. Después del pismo traumático, esto da confianza al sujeto.

Paralelamente, el impulso lírico se remonta hasta el momento del desastre. La función del recorrido poético, es soldar ese ser fragmentado, reconstruir ese mundo estallado. Sin embargo, una y otra vez cae el adjetivo “incompleto” sobre el cuerpo, la familia, el tejido social:

... mi cuerpo
incompleto
mi legado
incompleto
mi rostro
incompleto
mi amor
incompleto
mi nombre
incompleto (7-8)

A lo largo de esta enumeración, no hay signo de puntuación: la incompletud es un *continuum*, marca con su sello cada uno de los rincones de lo que ese sujeto puede adjudicar al adjetivo posesivo. La identidad se vuelve esa incompletud. Esa convicción íntima de lo incompleto es llevada a todas partes. El inventario arroja el mismo saldo. Cuerpo y rostro; legado, amor, nombre: todo es incompleto.

Los trisílabos, referidos a las posesiones del sujeto lírico (mi amor, mi nombre...), alternan con un tetrasílabo constante, reiterativo, martillante: “incompleto”. La incompletud sepulta al sujeto.

No hay espacio, exterior o interior, que se haya salvado. Para el sujeto, no hay sitio de acogida, de refugio o de huida. Por el contrario, a los males iniciales, hay que sumar nuevos: daños asestados en el ámbito familiar y social que al sujeto no le queda sino asumir. Esto forma parte de su proceso de construcción identitaria. Frente al espejo, aparece el horror. En este contexto resulta imposible la mirada arrobada de Narciso en el estanque. ¿O acaso se trata de un Narciso siniestro que solo fija la mirada en la incompletud?

El laberinto no está confinado en una parte de una isla remota y legendaria: es el mismo universo. No hay manera de salir. Sus muros han sido levantados con silencio y alejamiento (“las miradas repulsivas, / los silencios de familia), luego con risas y socarronería (“a carcajadas incrustadas en la espalda.”). Cuerpo y alma llevan marcas visibles, indelebles, inocultables. Son tan evidentes que es mejor ostentarlas.

Habrá que ostentar el ser distinto,
desvestir las ropas nuevas del emperador,
paladear lo torcido
y anhelar los finales infelices.

El laberinto se construyó con la crueldad del otro (“Rechazado / antes de cualquier réplica”).

Tomando en consideración este inicio del poemario, el relato de los orígenes del

sujeto, se puede entender la función de la pareja. Las expectativas con las que está investida y la trascendencia que tiene para colocarse en otro sitio.

Kherigma⁵

El poema que cierra el poemario juxtapone un instante de amor, de fusión, y una condena a la cruz. Goce y sufrimiento. Amor y desamor se ensamblan en el poema "Kherigma", que está dividido en dos estrofas de casi un centenar de versos. 82 y 95, respectivamente.

En la primera estrofa, se traza el retrato del amado con pinceladas entusiastas después de un enamoramiento desde el primer encuentro que es de fusión y sincronía ("una paz, un solo éxtasis, dos cuerpos."). La segunda estrofa permite ver tanto la distancia como el desencuentro. Por lo tanto, la relación no fue sino de un instante, lo demás, la posteridad es de sufrimiento. Siendo imposible la retaliación contra el objeto amado, sobreviene la denegación.

Hay tres versos lapidarios que ilustran al lector sobre la conciencia del sujeto sobre el objeto amado:

- "me cerraste la puerta de tu historia"
- "te haces distante como el cielo"
- "jaque perpetuo de mi amor frustrado." En el que queda el enamorado.

⁵ El diccionario de la RAE da la siguiente definición de Kherigma: "1. m. Rel. En la religión cristiana, anuncio de Jesús, el Salvador, que se hace a los no creyentes." En vista que el poema está dedicado a Kheri Villagrán, la h que lleva Kherigma, incorpora la grafía del nombre Kheri.

Ante tal claridad, no habría vuelta de hoja

Las estrofas tienen una doble vertiente. La primera, asciende en el entusiasmo; la segunda, desciende por la cuesta del desencanto. Al fulgurante ascenso corresponde una lenta y dolorosa precipitación. Para desembocar en el espacio de nueva negociación ("serás transfigurado en otros hombres") en que la amistad es el menor mal, pero no por ello el daño es menos agudo.

Hago de nuestro gozo bienvenida
a un compartirnos por los siglos
a un comprendernos sin martirio,
a un quererinos sin delirio.

Sin duda el sujeto lírico tiene que renunciar a las expectativas; tiene que aceptar y ser realista. Pero el vuelo del entusiasmo fue alto y rápido: "un querer sin límites". ¿Cómo se perfila ese rostro cuir en este contexto del enamoramiento exprés y desencanto lento pero seguro? Para articular elementos de respuesta, me centraré en las incidencias más evidentes: El reiterado "vuelve a mí" (tres veces en un solo verso), se oye ansioso, desgarrador y vano. No sólo por el aspecto de la súplica, sino porque el destinatario no puede ni quiere escucharla. Ello resuena sólo en el espacio poético que no incide en el objeto amoroso.

Me parece que uno de los principales rasgos de ese rostro cuir se encuentra en un par de versos enmarcados en signos de interrogación: "¿Cómo acallar el mundanal ruido / que me grita que fuiste cruel conmigo?" Es decir, el sujeto cuir se da cuenta, tiene conciencia plena del desamor del amado y como respuesta, trata de *acallar* los signos

que registran el desamor. Lo hace, ciertamente, para salvar a un objeto amado que puede tener todas las cualidades

Tu presencia es fuente de verdad,
camino firme del amor que une,
recuerdo de salvación en el futuro,
despertar luminoso de una vida digna (49)

excepto la de corresponder al amor. No hay vuelta de hoja, el amado cerró la puerta y puso distancia. El sujeto lírico lo sabe, pero ¿cómo dar vida a esas palabras? ¿desoyéndolas? ¿haciéndose tonto? ¿Hay un remedio cuir para el desamor? ¿Hay una estrategia cuir para la herida narcisista de un amor no correspondido, que se suma a otras hondas heridas (del exilio de la simetría, de la incompletud)? En lugar de colocar a ese amado en una posición realista, lo ha cubierto de elogios. Le escribe un poema que es un ensalmo. Lo cubre de palabras que se organizan en torno a cinco núcleos, a saber: "Tu nombre", "Tu ternura", "Tu palabra", "Tu presencia", "Tu cuerpo". Es preciso leer con detenimiento cada uno de estos rubros para entender... ¿qué? Los mecanismos del encubrimiento, los embellecedores que requieren para permitirse la efusión amorosa. Él justifica la caza constante, los recorridos, el Manhunt y el resto.

¿De qué me serviría haber rodado tanto en el
inmundo mercado de varones,
en la orgiástica carne de la carne
en el tropezar de ídolos de un día,
de profetas merolicos de pasiones muertas,
si no vendía el tiempo de nuestro encuentro?
(51)

O más bien detendría el derrame, palabra fundamental en el pacto identitario. Este es el cuerpo que derramarán, dice en su presentación:

Este es mi cuerpo
que será derramado
por vosotros. ("Rostro cuir", 7)

En otro registro, la poesía se transforma en estrategia fallida de enamorar al objeto amado.⁶ La retórica del sujeto lírico ha de recorrer todo un circuito hasta una posición más serena, donde se asume el desamor.

Desde "Rostro cuir", el primer poema, se establecen las coordenadas de intensidad, rabia ("pelándome el chile/ donde me sobra rabia", 7), ironía que rige ese universo cuir en donde lo torcido se suma como capas de un palimpsesto que abarca lo literal y lo simbólico; lo físico y lo espiritual; lo implícito y lo explícito.

La odisea es invertida, porque no hay casa a la cual retornar. La odisea no tiene lugar sino en las entrañas de la tierra; la nave es el Metro. Los remos no peinan con canas el mar, sino que las llantas dejan una estela de humo. Es allí, "Próxima estación" (11-13), donde la búsqueda se traduce a leyes de oferta y demanda y donde se establece la escena no de goce sino de desencuentro, de asco. En el retrato de los varones de más de sesenta años,⁷ hay una proyección

⁶ En otro sitio, "Endecasílabo", se afirma que: "Torticeado el verso inventadísimo/ otra estrofa preparo con retardo/ para hechizar de amor el pie de un bardo/ que el ojo ya me tiene apretadísimo/ (del culo)".

⁷ En contraste con este odio tan manifiesto hacia los "viejos", César Cañedo admira la tradición poética a

que hace el sujeto lírico de su propia trayectoria que no se marca sino por el fracaso.

Dos hombres ya mayores se comparten
 en sesenta y pico de fallidos sueños

 son los testigos de la pandemia,
 del miedo, del rechazo
 y están allí juntos, erectos.
 dándose lo que les queda
 de una dignidad despojo y muerte y sal.

 Una mano entrelaza sus canas de fracasos...
 (12)

La odisea por lo tanto no consiste en enfrentar peligros sino en recorrer el litoral del vacío, de lo roto, de la inadecuación. Con un derrotero claro: adelante, en los sesenta, se encontrarán los fallidos sueños y las canas de fracasos.

El yo luce su incompletud como llaga y estigma. Una incompletud que lo expulsa de manera definitiva y permanente del universo de la simetría, universo ilusorio en el que estaría la ficticia correspondencia amorosa. Esa llaga no cicatriza. Es estigma inocultable. Llaga y estigma que se dice.

Cañedo hace poesía desde esas dos variables. En esos dos territorios, en esas dos estelas. Estigma social. Llaga congénita. Se podría decir que cuando despertó, la llaga ya estaba allí. Abierta, purulenta, sin cicatriz posible. La poesía es sutura que reúne y reacomoda, que esconde y exhibe las lla-

la que explota de manera sistemática. No hay poema en el que no se pueda seguir el rastro a poetas de la más grande tradición.

gas. Antes de que despertara, la torsión ya estaba allí. Una torsión que separa desde siempre las aguas. Cañedo es quien no puede pisar la otra orilla (¿hay alguien que lo pueda?). Siempre estuvo en la otra orilla. Allí se le colocó. De manera manifiesta. Con el silencio que excluye.

Por eso la palabra poética ha de decir la ruptura, la llaga, la incompletud. La poesía de Cañedo habla por la herida; habla de la herida. Cañedo habla de los sujetos heridos que somos todos. Allí aparece la poesía como pegote que pretende disimular esa falta de simetría. Esos defectos de fábrica, inolvidables, originales, irreparables.

Es un espejo estrellado. El lector seguirá a través de cada verso, cada una de las astillas. Lo cuir de ese rostro aparece en ese espejo astillado que no puede aspirar sino a reflejar sin las astillas, sin lo quebrado. Lo torcido es, además, y en primera instancia, astillado, reconocido y asumido como tal. El sujeto no puede verse, representarse, sin las astillas.

J, una inicial, todo un programa

Es un desafío trazar el perfil de César Cañedo, poeta, académico, voguero.⁸ Se caracteriza por su actitud abiertamente provocativa, sin pretender ocultar o revestir nada. Lo

⁸ Documento esta actividad de César Cañedo en “La edad de los veintisiempre: entrevista con el poeta y voguero César Cañedo”, en <https://elegebeteando.wordpress.com/2017/03/12/la-edad-de-los-veintisiempre/> y “César Cañedo: voguero y coloquial”, <https://elegebeteando.wordpress.com/2017/03/12/cesar-canedo-voguero-y-coloquial/> [páginas consultadas el 21 de abril de 2017].

suyo es descarnado, exhibicionista, desvergonzado, retador, insolente. Considera el mundo desde la ojetez (debido a “Mis ganas de señalar las carencias de tantas jotas y tan infelices”), desde esa forma que aprendió en carne propia desde la cuna, como si fuera ácido, sin caridad.

Colocándose más allá de las buenas maneras y pudores, se acoge a la sexualidad como asidero. Se aferra a la erección como faro que puede guiarlo (a su “tanga elefantada”; “mi ardiente vara” p. 27). Lo hace tejiendo desde el más crudo y escandaloso cinismo, al más culterano barroquismo, sitio en el que encuentra el mismo retorcimiento. Al retorcimiento del lenguaje, corresponde el “retorcimiento” sexual. Es árbol que creció torcido al igual que el retorcido barroco. Para Gustavo Osorio de Ita, el objetivo de César Cañedo es “conmocionar al lector a través de la subversión tanto textual como temática”⁹. Es una poesía construida con la rabia retaliativa, retadora, desafiante.

Sin caridad o solidaridad, buenas maneras, pudor, lo vemos en su cacería por el metro, observador que no duda de despreciar a una pareja de ancianos de sesenta años, a los que ve como derrotados y sin esperanza. El retrato que hace de ellos, acapara su atención y su saña.

En el poema, “Próxima estación” (11-13), apenas nos refiere su ubicación, porque de hecho no se dirige a ningún sitio. Se mueve

probablemente de Pino Suárez (“Desde ese templo de incensario azteca”, p. 11) hasta Bellas Artes (“Correspondencia con ya no quieres saber si es Garibaldi”, p. 13). Su recorrido es breve, en el último vagón: no va a ningún sitio. Busca carne, pero se detiene a descartar a todos los que están cerca de él:

Tú no, tú fuiste gordo, tú muy loca,
Adiós, lo cacarizo no vende,
tú tienes cara de varón de lechos,
a ti te sobra lo que a mí me falta
entre las piernas (11)

y se detiene en una pareja de sesentones, “dos hombres ya mayores” con los que verdaderamente se ceba.

El sujeto lírico es consciente de que va “en la lúbrica urgencia de lo gay sin nombre / en el sexo por el sexo del varón torcido”. Goce narcisista de descartar al otro. No hay mayor placer que calificarse descalificando al otro. No hay mayor goce para este Narciso que sentir superioridad ante las fallas del otro. Plenitud alcanzada a costa de vaciar al otro.¹⁰

Lo que se juega en la J

¿Qué canta César Cañedo en “J”? ¿Canta la homosexualidad? ¿la gaydad? ¿la cuirdad? ¿la jotería? La pregunta es pertinente, dada la trayectoria emocional de estos términos para nombrar a la comunidad, en la cultura elegebetera. Como el título lo indica, literal-

⁹ En “Inversa memoria: subversión y reconversión poéticas”, en <https://resenariopoesia.wordpress.com/2017/02/21/inversa-memoria-subversion-y-reconversion-poeticas/> [pagina consultada el 21 de abril de 2017].

¹⁰ A riesgo de parecer insistente, es preciso comparar estas descalificaciones, con la repetición del adjetivo “incompleto” en “Rostro cuir”.

mente canta a la Jota, es decir, a la inicial del nombre de su ex amante Javier: el poema está dedicado a Javier Ureña. Interrogado por mí sobre su identidad, César Cañedo respondió:

Javier fue mi primer novio oficial, lo escribí cuando terminamos, como un homenaje a nuestra corta pero muy significativa relación.

Él estudiaba en el ITAM entonces, y el poema lo mandé a una revista del ITAM que se llama *Opción*, fue aceptado para la publicación y apareció en el número 183, septiembre 2014, entonces fue bonito porque le dije oye ve a conseguir la revista de tu escuela. Fue como enviarle flores o serenata porque así conoció el poema, en la revista del ITAM.¹¹

Por lo tanto, el poema celebra al amante, ese espejo que es la pareja.

De esta forma, “J” se transforma en la fuente de Narciso: no las aguas letales de Narciso, sino la potente corriente de donde bebe el amor al amigo y el amor al amante. Es un espejo.

A través de este primer novio oficial, César Cañedo habla a la Nación Jota, a todos aquellos que llevan la jota en el alma. Estos tres ámbitos del narratario que incluyen al tú amigo/amante/jota, el yo amigo-amante-jota, y al tú, Nación Jota, potencian el aliento poético, la construcción de la identidad Jota.

En “J”, el sujeto lírico ha abandonado la actitud depredatoria de ir de caza; el recorrido impuesto por las vías del metro. El ir

a la deriva de los pasajeros que abordan el último vagón. En “J”, César Cañedo no va en el último vagón; al contrario, se convierte en la voz cantante, en la máquina que jala a la Nación Jota. No es para despreciarla, para inspeccionarla con desdén, para centrarse en todas sus faltas, defectos, haciendo un examen de Amo exigente: con “mi ponzoña y mis ganas de señalar las carencias de tantas jotas infelices”. (30)

La jota ha dejado de ser estigma, por eso no se puede decir que cante a la homosexualidad, que se ubicaba en un eje vergonzante / estigmatizante. Tampoco está en el eje de la gaydad,¹² vuelco que permitió a la comunidad una autodenominación nueva, propia, que abrió una nueva época, la del orgullo, y fundó una nueva ética a partir de la rebelión de las vestidas en el bar, contra el abuso y la brutalidad policiaca: había que hacer frente al abuso policiaco, salir del clóset, y exhibir el orgullo, construir y adscribirse a un movimiento de liberación. Este poema no canta a la homosexualidad, a la gaydad, o a la cuirdad (como señala en el título mismo del libro), sino específicamente a la Nación J.¹³

Desde otra perspectiva, “J” es el canto del ave Fénix que renace de sus cenizas. “J” es un bálsamo que cura las heridas de “Rostro cuir”, el poema que abre el poemario que lleva el mismo nombre. Al mismo tiempo, “J” es un canto eyaculatorio, un orgasmo perpetuo alimentado por “la salmónica

¹¹ La entrevista fue realizada por whatsapp, el 23 de abril de 2017.

¹² Antes de que apareciera el término gay, importado de EU, se usaba la autodenominación ser de ambiente.

¹³ Es inútil señalar que las diferentes denominaciones, tienen matices históricos y políticos.

esencia de mi tanga elefantada". "J" saca su fuerza de la fusión del yo-tu-la nación J.

Teniendo en cuenta el contexto en que nació, "J" es una misiva, que se publica en una revista universitaria. El gesto irreversible puede considerarse como un *outing* radical a alguien que vive en el clóset, que no se acepta como homosexual, seguramente por esto la relación fue corta: duró dos escasos meses.

Por otro lado, desde la perspectiva de la construcción del libro, "J" es el poema que abre una sección del poemario, el pókar de jotas: la "J mazatleca", "J cartagemida", "J canadiense", "J neoyorkina" (pp. 33-40). Con respecto de la identidad de estos personajes, a los que se dedica cada poema, César Cañedo señala que:

Ellos fueron mis amantes ocasionales, son de mis viajes.

La jota mazatleca sí tengo ahí una relación rara hasta la fecha. Somos medio amantes. Amigos- amantes, como la canción.

Dado que: "En general me nace escribirles [a sus amantes]. No lo puedo evitar cuando me enamoro." Logrando que escritura y enamoramiento se trenzan.

En el poema "J", se pueden reconocer al menos tres partes: un exordio, el análisis del contexto, y la invitación. Tres paneles que merecen un análisis detenido. Desde el punto de vista argumental, es preciso distinguir los dos cimientos de "J".

Primer punto

En primer lugar, el sujeto lírico canta con la J: "Canto con otra J, la impostada, / voz dardivosa de poesía preclara" (27). Con todos los niveles que ello significa, es decir con la inicial del nombre del destinatario, con la inicial del nombre del amante, con la J que alude a una Nación J. Una letra condensa tantos niveles: del sujeto, del destinatario y del contexto comunitario que vuelve posible ese yo-j, y yo-j- a tu j- cuyo nombre comienza con j.

Es preciso tener en consideración que esta J, aparece en el momento en que se cuestiona la gaydad desde la cuirdad; la J aparece en un contexto posgay.

Segundo punto

El canto tiene un objetivo de seducción. Inmediatamente la relación se genitaliza a través de términos como "alga", "verde musgo", "salmónica esencia" y "tanga elefantada", metáforas de los genitales de los amantes:

para darte en el alga de tu verde musgo
la salmónica esencia de mi tanga elefantada
(27)

Cabe poner en relieve que el reino vegetal, alga y musgo, se reserva para la pasividad; el reino animal, salmón y elefante, para los genitales activos.

Una vez establecidos estos dos argumentos, el poeta entrelaza el albur con célebres versos barrocos que fundaron la poesía lésbica mexicana. Lo culto y las estra-

teguas populares se funden en el dispositivo de César Cañedo.

Si al imán de tus gracias,
te gratino, lisonjero,
único, abierto, el mundanal mollete. (27)

Las estrategias populares del escarceo verbal erotizado se entretrejen con el léxico y la sintaxis barroca, actualizando no sólo la poesía, sino la enunciación, fundando la explicitación de una erótica que se exhibe con fuerza, en la medida en que ha sido objeto de silenciamiento heterosexista y también por las normas del pudor que exigen la metaforización. En este caso, la transgresión proviene del uso del albur.

La nueva ética del decir establece nuevas libertades, nuevos horizontes de expresión que han dejado atrás el eje de pudor/impudor. Si es preciso no decir directamente, entonces se procede a la metaforización albusca.

La revolución se hace desde la instancia de la letra, desde esa fuerza condensatoria de la letra, que es inicial, al mismo tiempo que adjetivo, sustantivo, injuria, emblema y reivindicación. Se requiere de ingenio, aliento para hacer posible semejante grado de condensación en una sola letra.

Con esta estrategia se puede disfrutar la trasgresión de las normas de las buenas maneras. La alta poesía ha de estar al mismo nivel de expresión, de libertad, de facilidad para expresar lo que popularmente se dice. El muro que divide popular y culto desaparece.

Allí hace estallar un ludismo que abandona las argumentaciones iniciales para librar

uno tras otro, albures joteriles: en los que, no se convoca al rezo al ángel de la *guarda*, sino para poder hablar de *retaguardia*. Se canta el gusto por el plátano en contra de la "papaya, aya, aya, aya" con una canción popular infantil. Con esa espontaneidad "inocente" se rompe la separación de la supuesta asexualidad infantil y la edad madura.

El espacio de los niños se sexualiza. Al ángel de la guardia, se le invoca para poner en relieve la *retaguardia*, las nalgas y se le pide amparo "en lo seco"¹⁴. El asedio al universo infantil se fortifica. Y es desde el ludismo infantil como se expresa el deseo sexual.

La entrega del sujeto a J, enfatiza el tono epistolar de "J": "A ti quiero guardarme, santificarme, encomendarme" (28); "A ti me entrego en esta J..." (29).

En la segunda parte, se hace un análisis de dos fuerzas antagónicas que operan contra una esperanza de cambio. Por un lado, está el conservadurismo supremachista (constituido por la iglesia, los inchas del fútbol y la familia); por el otro, aparece una comunidad gay entregada a la frivolidad, la violencia verbal, espacio ocupado por "nacas" y "locas". En esta sección el sujeto gay (se) feminiza (en contraste con la tercera parte).

En la tercera parte, a la que he llamado "Invitación" por el verbo que aparece en el primer verso de esta sección: "te invito a que no guardes ni ocultes esta J" (31). En el fondo, se trata de la fundación de una ética, bajo la apariencia de un manual que señala como debe usarse esa J; qué actitud

¹⁴ "mi dulce compañía, no me desampares ni en lo/ Seco ni en el día..."

adoptar; cómo debe actuar; qué hacer con ella. En esta sección que contiene 32 líneas, también se pueden distinguir tres secciones que tienen que ver con el clóset y con la vida fuera del armario y la conclusión.

Resulta evidente que la conminación a no guardar la J es una posición política con respecto al clóset que se va a ampliar en los siguientes cinco versos sugiriendo que: "La vuelas como papalote", "La proclames como el evangelio"¹⁵, "La cantes como el ruiseñor a la rosa", "La recites como el padre nuestro antes de dormir"¹⁶, "la ostentes como el título universitario", y más adelante: "La publicites, como la coca-cola en tiempos del imperio gringo"¹⁷. Vivir fuera del clóset se incluye en registros lúdicos (jugar con el papalote¹⁸), profesionales (un título universitario)¹⁹, religiosos (la homosexualidad ocuparía el lugar del evangelio y de rezar el padre nuestro)²⁰, de la naturaleza (el ruiseñor libando la rosa), publicitarios (la coca-cola, construida como objeto deseo). En la nueva era, pos-

gay, sería preciso conducirse de esta manera con respecto a la J.

Fuera del clóset, es preciso que "la legalices como el pasaporte" no solo porque la J debe ser mostrada para acceder a cualquier sitio en el universo y proclama la pertenencia a la Nación J. Me parece que también podría leerse como una referencia a la labor jurídica que se desarrolló a partir de la Ciudad de México, con la Reforma al Código de matrimonio, la Ley Razú, aprobada el 21 de diciembre de 2009.

Después del terreno jurídico, se utilizan catorce verbos: actualizar, compartir, derrochar, cuidar, usar, desarrollar, actuar, integrar, fortalecer, defender, soñar, enseñar, sentir, escoger, vivir. Donde el agente es el sujeto y el complemento directo es siempre la J.

La trascendencia del conjunto de estos versos radica en que estos verbos sirven como puntos nodales de un proyecto de vida del que se desprende un modo de conducirse, una ética. La J se transforma en la inicial de un nuevo sujeto: empoderado, fuerte, bien plantado, que se niega a aceptar la violencia supremachista, según la cual, "Nos prefieren con el culo al aire y el corazón oculto" (de aquí la importancia de legalizarla). Con estos verbos se construye una narrativa clara y poderosa para el sujeto J, para la Nación J.

Se ha hablado del sujeto, de los verbos y del completo directo. En "J", hay otro elemento que no puede pasar por alto: el complemento circunstancial que lanza las acciones a contextos significativos que van desde los gestos de la vida cotidiana tecnológica con el celular y redes sociales como el

¹⁵ La J, se convertiría, aparece como texto sagrado. Siendo los evangelios, versiones de la historia de vida de Cristo, la J sería un modelo de vida.

¹⁶ En otro sitio, se eleva la plegaria: "Santificado tu rencor nos guarde / de ser abyectas por los siglos poses", "Lets have a kiki", 16.

¹⁷ Con la J, uno podría sentirse como la última Coca-cola en el estadio, como reza el dicho popular.

¹⁸ Se encuentra implícita la conminación a romper con la represión social, haciendo de su propio culo papalote, según el dicho popular.

¹⁹ Por un lado, convertirse en J, sería el producto de un proceso, de una formación; que se ostenta como un bien que da prestigio.

²⁰ Peticiones tales como "Hágase tu voluntad", "danos el pan de cada día", "libranos de todo mal", se dirigen ahora a la J que se convierte en el primer motor, por decirlo de alguna manera.

Face y el Gindr; la economía (habría que derrochar el dinero paterno) y la salud (como la del abuelo que hay que cuidar). Así como el sexo desde las primeras manifestaciones con el primo, hasta las aventuras en el transporte público con partenaires anónimos y el beso negro: todo remite a la práctica gozosa no reproductiva. El modelo remite al exceso placentero, a la disposición a la aventura sexual. No se produce ruptura alguna con el mundo paterno. Por el contrario, todo se ubica en la dimensión patriarcal que va desde el "Padre nuestro", el evangelio, el emperador, el abuelo y el padre: todo lo cual desemboca en el hombre de la voz. Cada uno de los versos se organiza con un modelo sintáctico que se repite sin falla arquitecturando la vida con simetría y constancia hasta llegar al verso final donde se establece el ideal de vida, viviendo con un hombre, en pareja. Después de afirmar esto, no habría más nada que añadir. La unión de dos hombres es una elección de destino rico, pleno, gozoso. Esto representa la superación del supremachismo social y de la tensión en la comunidad elegebetera, marcada por el pe-rreo, el desprecio, la insatisfacción, los matrimonios a la Disney.

Referencias

- Cañedo, César, *Rostro cuir*, segunda edición, corregida por el autor, ilustraciones de Mauricio Castilla, México, sin fecha [2016] 56 pp.
- Leder, Pablo, *Hubo una vez... antes del Sida: relatos eróticos del mundo homosexual durante la época de los años 60 y 70*, México, 2016.
- Osorio de Ita, Gustavo, "Inversa memoria: subversión y reconversión poéticas", en <https://resenariopoesia.wordpress.com/2017/02/21/inversa-memoria-subversion-y-reconversion-poeticas/> [página consultada el 24 de abril de 2017].
- Lorenzano, Sandra, "Sed de tiempo y de pieles", en *Sin embargo*, 23 de abril de 2107 <http://www.sinembargo.mx/23-04-2017/3199028> [página consultada el 24 de abril de 2017].
- Marquet, Antonio, "La edad de los veintisiempre: entrevista con el poeta y vogueo César Cañedo", en <https://elegebeteando.wordpress.com/2017/03/12/la-edad-de-los-veintisiempre/> [página consultada el 21 de abril de 2017].
- Marquet, Antonio, "César Cañedo: vogueo y coloquial" (documentación fotográfica de la vogueo del poeta), en <https://elegebeteando.wordpress.com/2017/03/12/cesar-canedo-vogueo-y-coloquial/> [página consultada el 21 de abril de 2017].
- Marquet, Antonio, "*Rostro cuir* de César Cañedo" (documentación iconográfica de la presentación del poemario de César Cañedo en la librería Voces en tinta, en abril de 2016), <https://elegebeteando.wordpress.com/2016/05/01/rostro-cuir-de-cesar-canedo/> [página consultada el 21 de abril de 2017].
- Reséndiz Oikión, Ernesto, "Gozosa jotería, joyería de la poesía", en <https://liebredefuego.com/2016/05/17/gozosa-joteria-joyeria-de-la-poesia/> [página consultada el 6 de agosto de 2016].

Mediación e identificación de la imagen del ángel en las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke

JOSÉ FILADELFO GARCÍA GUTIÉRREZ | EGRESADO DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM-AZCAPOTZALCO

Resumen

Las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke muestran la imagen del ángel como elemento eje en el análisis de la enunciación. La función poética del ángel participa como motivo de mediación entre la voz poética y la búsqueda de su encuentro interior, así como motivo de identificación, que se integra como metonimia de la voz poética, y en el que se verifica el encuentro interior mismo. Las nociones de mediación e identificación, en el presente trabajo, tomaron, como plataforma de análisis, los estudios de Eustaquio Barjau y Karen Campbell realizados sobre las *Elegías de Duino*, respecto de la noción de narcisismo, y de la figura del ángel desde las tradiciones judeocristiana e islámica.

Abstract

Rainer Maria Rilke's Duino Elegies exposes the image of the angel as central element in the analysis of the enunciation. The poetic function of the angel participates as mediation motive between poetic voice and search of his own inner encounter, as well as motive of identification, which integrates as metonymy of the poetic voice, and in which the inner encounter itself is verified. The notions of mediation and identification, in the present work, took as an analysis platform, the works of Eustaquio Barjau and Karen Campbell done on Duino Elegies, respecting the notion of narcissism, and the image of the angel from the Judeo-Christian and Islamic traditions.

Palabras clave: mediación, identificación, ángel, encuentro interior, narcisismo, Tobias, nostalgia, arcángel Gabriel, Mahoma, jerárquico, inefable, traducible, metonimia.

Key words: mediation, identification, angel, inner encounter, narcissism, Tobias, nostalgia, Archangel Gabriel, Muhammad, hierarchical, ineffable, translatable, metonymy.

Para citar este artículo: García Gutiérrez, José Filadelfo, "Mediación e identificación de la imagen del ángel en las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 129-136.

El aspecto mediador del ángel en las *Elegías de Duino* (1923), de Rainer Maria Rilke (1875-1926) refiere, como señala Eustaquio Barjau, a través de una carta escrita por el poeta nacido durante el Imperio Austro-húngaro, a "aquel ser en el que la transformación de lo visible en invisible que nosotros llevamos a cabo aparece como realizada ya de un modo total"¹. En este sentido, Barjau señala la interpretación de E. Mason sobre la mediación del ángel en las *Elegías de Duino*, como elemento autorreferencial, o bien, auto-contemplativo, en la voz poética, y como motivo de un encuentro interior.

De este modo, se sugiere que el análisis de la imagen del ángel en las elegías de Rilke, problematiza la función, específicamente poética, al integrar los referentes judeocristiano e islámico, como motivos de configuración de la condición mediadora y, asimismo, identitaria, de dicha imagen, con respecto a la voz poética. De la misma manera, la función poética de la imagen del ángel, comentada por Eustaquio Barjau como motivo de una relación narcisista² en la voz poética (autocontemplativa) de las *Elegías de Duino*, corresponde al acercamiento elaborado por la escritora Karen Campbell, desde las tradiciones judeocristiana e islámica, en la medida en que ambas indican la preeminencia del ángel como motivo fundamental, en la configuración de la imagen de la voz poética. Dicha correspondencia permite señalar la función primordial del ángel, como mediador o reflejo de la trascendencia anhelada por la voz poética.

En este sentido, a través de E. Mason, Eustaquio Barjau refiere a la función propiamente poética, e incluso, biográfica, del ángel en las *Elegías de Duino*,

¹ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 8ª ed., 2010, p. 36.

² "E. Mason ha relacionado la hipóstasis rilkeana del ángel con el narcisismo de su creador, una actitud existencial de hondas raíces biográficas." Rainer María Rilke, *op. cit.*, p. 36.

al vincularlo con la autocontemplación en la voz poética, o bien, desde el punto de vista biográfico, con la referencia a la carta de Rilke:

En efecto, el ángel de las *Elegías* tiene en su grado máximo los dos elementos que caracterizan el narcisismo: la autocontemplación y la autosuficiencia (el solipsismo, la imposibilidad de salir de uno y comunicarse con el otro).³

De este modo, tras evocar al ángel como instancia de encuentro entre lo bello y la voz poética, esta última evoca la condición animada e inanimada, o bien, material e inmaterial, propia del ángel, para atribuirle, posteriormente, a la condición inmaterial o celeste, distanciada de la tierra, anhelada por la voz poética:

Los ángeles (se dice) a menudo no sabrían si
[andan
entre
vivos o entre muertos. La eterna corriente
arrastra por los dos reinos todas las edades
y se las lleva siempre consigo y las ahoga con su
sonido en ambos.
Al fin y al cabo ya no nos necesitan los que se
ausentaron prematuramente,
uno se deshabitúa suavemente de lo terrestre,
[como
se quita uno
de los dulces pechos de la madre y crece.⁴
("Elegía I")

De esta manera, la autocontemplación en la voz poética integra la imagen del ángel como motivo, en una primera instancia, distanciado y pretendido por la voz; y posteriormente, como figura de la inmaterialidad o deseo de abandonar lo terrestre, en la condición interior de la voz poética.

Por otro lado, dentro de la relación de la imagen del ángel a partir de las tradiciones judeocristiana e islámica, Karen Campbell, en "Rilke's Duino angels and the angels of Islam", señala los elementos por los cuales dichas tradiciones cohesionan la imagen del ángel como referente cultural, tanto por la referencia directa ("Tobías", de la segunda elegía), como por el interés de Rilke hacia la tradición islámica y su correspondencia con las Azoras sesenta y seis y noventa y seis, del Corán.

No obstante, las interpretaciones de Campbell al respecto de las tradiciones judeocristiana e islámica, no pretenden dejar en entredicho la condición, preeminentemente mediadora, del ángel, propia de estas tradiciones. A diferencia de Barjau, quien señala que la función del ángel no es la de una mediación entre la voz poética y el encuentro interior sino la de una relación identitaria con la propia voz poética ("narcisista"), Karen Campbell señala la función mediadora del ángel a partir de estrategias vinculadas a las tradiciones judeocristiana e islámica. En este sentido, Campbell toma como referencia la segunda elegía, para aludir a la integración del ángel en la imagen de la voz poética, acaso, esta última, relacionada con la imagen bíblica de Tobías:

³ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

Todo ángel es terrible. Y, no obstante, ay de mí,
yo os canto, pájaros del alma, casi mortíferos,
sabiendo de vosotros. Adónde han ido los días
[de
Tobías,
cuando uno de los más resplandecientes estaba
[junto
a la sencilla puerta, ante la casa,
un poco disfrazado para el viaje y sin ser ya
[temible;
(muchacho para el muchacho, que, curioso, lo
miraba).
(67)

Al respecto, Campbell señala:

The first strophe also provides a Biblical point of contrast to these intimidating and specular Rilkean angels with its allusion to the apocryphal book of Tobit. That story presents the arcángel Raphael reassuringly –even cozily– anthropomorphized in his role as the boy Tobias’s anonymous traveling companion.⁵ (2)

En este sentido, tomando como referencia la reflexión de Campbell, es posible confi-

⁵ Karen Campbell, Rilke’s Duino angels and the angels of Islam, *Alif: Journal of Comparative Poetics* [en línea]. 2003, no. 23 [fecha de consulta: 8 diciembre 2012]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1350080?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Rilke%27s&searchText=Duino&searchText=angels&searchText=and&searchText=the&searchText=angels&searchText=of&searchText=Isla&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Famp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26hp%3D%25%26prq%3Dkaren%2BCampbell%26Query%3DRilke%25E2%2580%2599s%2BDuino%2Bangers%2Bthe%2Bangels%2Bof%2BIsa%26fc%3Doff%26wc%3Doff%26so%3Drel&seq=1#page_scan_tab_contents>, p. 194.

gurar la imagen del ángel rilkeano como una figura guía, en el encuentro interior de la voz poética. Asimismo, el aspecto poco temerario del ángel, configurado en la segunda elegía, se establece de manera opuesta a la primera elegía, que indica el encuentro “terrible” con el ángel. Dicho elemento sugiere que la función del ángel en las *Elegías de Duino*, desde la interpretación de Karen Campbell, se conformaría a partir de una relación de igualdad y fraternidad con la voz poética (“muchacho para el muchacho, que, curioso, lo mi- / raba”), y que esta misma evoca, acaso, con nostalgia (“Adónde han ido los días de / Tobías”).

De este modo, de manera opuesta a la condición fraternal e igualitaria del ángel, vinculado a la tradición judeocristiana, la condición terrible del mismo, establecida en la primera y segunda elegías de Rilke, es empleada por Karen Campbell para aludir a la tradición islámica, específicamente, en la figura de Mahoma y el ángel, de la Azora noventa y seis⁶. Así, la relación entre el arcángel Gabriel y Mahoma se establece a partir de la actitud aterrorizada del profeta ante la aparición del arcángel, luego de haber despertado de un profundo sueño:

⁶ “¡Predica en el nombre de tu Señor, él que te ha creado! Ha creado al hombre de un coágulo. ¡Predica! Tu Señor es el Dadvoso que ha enseñado a escribir con el cálamo: ha enseñado al hombre lo que no sabía.” *El Corán*, Azora XCVI, El coágulo, 1-5. Campbell señala que relación entre esta Azora con la visita del arcángel Gabriel, quedó referida por algunos estudios coránicos paralelos al texto sagrado: “A more complete account of the visitation, however, based on traditional extra-Quranic materials, is given, for instance, by Boulainvilliers and is worth summarizing here also.” Karen Campbell, *op. cit.*, p. 195.

Muhammad is portrayed as being awakened from a deep sleep by a blinding light; after his eyes adjust to it he perceives an angel standing before him who spans the distance between heaven and earth, and is terrified.⁷

Por otra parte, Karen Campbell reflexiona alrededor de la Azora sesenta y seis⁸, en la cual se conforma la imagen de Mahoma como figura de jerarquía, tanto frente a Dios, como frente a los humanos. Dicha Azora alude a la queja de las esposas de Mahoma por la preferencia de éste por alguna de ellas. Al respecto de esta queja, se pide a las esposas que se resignen a las decisiones tomadas por Mahoma, en la medida en que éste recibe la ayuda, tanto de Dios, como de los ángeles: "The function of the surah is evidently to exhort both Hafsa and 'A'isha to repentance; otherwise divorce, the divine voice intimates, may well be imminent."⁹

⁷ *Ibid.*

⁸ "¡Oh, Profeta! ¿Por qué, buscando la satisfacción de tus esposas, declaras ilícito lo que Dios te ha declarado lícito? Dios es indulgente, misericordioso.

Dios os ha permitido la ruptura de vuestros juramentos. Dios es vuestro Señor. Él es Omnisciente, el Sabio. *Recordad* cuando el profeta confió un relato a una de sus esposas. Cuando ésta hubo informado de él a otra, Dios se lo comunicó al Profeta. Éste dio a conocer una parte y calló la otra. Cuando lo explicó a la esposas, ésta preguntó: '¿Quién te ha informado de esto?' Respondió: 'Me ha informado el Omnisciente, el Enterado.' Si volvéis ambas a Dios..., pues vuestros corazones se han inclinado; si os auxiliáis contra el Profeta..., Dios es su Señor, y Gabriel, el justo de los creyentes y los ángeles; además, son sus ayudantes. Si el Profeta os repudia, es posible que su Señor le dé en cambio esposas mejores que vosotras: musulmanas, creyentes que recen, penitentes, devotas, emigradas, divorciadas o vírgenes." *El Corán*, Azora LXVI, La prohibición, 1-5.

⁹ *Ibid.*, p. 198.

En este sentido, la relación entre la Azora sesenta y seis y la imagen del ángel, tanto como de la voz poética en las *Elegías de Duino* de Rilke, se establece por la configuración del ángel como motivo de verificación del encuentro interior en la voz poética; además, como figura que habría de responder al trayecto establecido por la propia voz poética, en la búsqueda de su propia imagen. Asimismo, la imagen de la voz poética como figura de jerarquía en el proceso de búsqueda interior, modula de un modo u otro, a lo largo de las elegías de Rilke, la figura del ángel, como elemento dependiente del encuentro entre lo inefable y lo traducible, entre la voluntad de encontrar en la voz poética, y la imposibilidad de hallar una imagen precisa de sí misma:

Porque nosotros, allí donde sentimos, nos evaporamos; ay, nosotros,
respirando, salimos de nosotros y nos disipamos;
de ascua en ascua
vamos despidiendo cada vez un olor más [tenue.¹⁰
(68-69)

Para Campbell, la imagen del ángel, así como la condición jerárquica de la voz poética en las *Elegías de Duino*, corresponden al aspecto terrible del primero (Azora noventa y seis) y, asimismo, a la supeditación del ángel a la voluntad de Mahoma o, también, como imagen verificadora de dicha voluntad (Azora sesenta y seis). Para Campbell, el desarrollo de las elegías permite identificar los

¹⁰ Rainer Maria Rilke, *op. cit.*, pp. 68-69.

elementos que conforman la imagen de la misión del poeta:

for just as God, paradoxically, sends the archangel Gabriel to do Muhammad's bidding (as 'A'isha would have it), so too are the angels of the Elegies, after their impressive and intimidating introduction, retained not just to dignify Rilke's developing argument on the mission of the poet within the hierarchy of creation—but actually to sanctify it.¹¹

En este sentido, la configuración del ángel en las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke, a partir de las tradiciones judeocristiana e islámica, elabora la figura de la mediación en el encuentro interior de la voz poética; en la primera, como elemento guía, propiamente fraternal e igualitario (el ángel como compañero de Tobías y su figura semejante) con respecto a la voz poética, y evocado desde la añoranza o la nostalgia; y en la segunda, como elemento jerárquico e identitario (el arcángel Gabriel y Mahoma).

Acaso la identificación de la voz poética con la figura del ángel, a partir de una condición igualitaria, se establece por la necesidad de la primera por encontrar un motivo o espacio por el cual pueda reconocer, así como señala Barjau, su propia imagen. De este modo, la evocación nostálgica sobre el ángel ("Adónde han ido los días de Tobías"), además de una relación fraternal e igualitaria, se configura también como evocación de una identidad, la imagen interior en la voz poética, propiamente, extraviada y añorada:

espacios de esencias, escudos de delicia,
[tumultos
de un sentimiento tempestuosamente
[arreatado y de
repente, solitarios,
espejos: que su propia belleza desbordada
la recogen de nuevo en su propio semblante.¹²
("Elegía II")

Asimismo, desde la tradición islámica, el ángel se conforma como motivo que verifica el encuentro de la voz poética con la belleza, o bien, con su propio mundo interior, alrededor del cual ésta asume un estado de conciencia entre lo corpóreo y lo inefable, o bien, entre lo que permanece ("roca") y lo que está en constante transformación ("corriente"):

Porque lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que
nosotros todavía podemos soportar,
y lo admiramos tanto porque él, indiferente,
[desdeña
destruirnos. Todo ángel es terrible.¹³
("Elegía I")

O bien:

Si encontráramos también nosotros algo
[humano
puro, contenido,
estrecho, una franja nuestra de tierra frágil
entre la corriente y la roca.¹⁴
("Elegía II")

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ Karen Campbell, *op. cit.*, p. 199.

Por otro lado, frente a la imagen del ángel como guía (Tobías), añorada por la voz poética en la segunda elegía, la reflexión de Campbell alrededor de la Azora sesenta y seis, establece la imagen de éste en las *Elegías de Duino* por su función legitimadora del acto mismo de creación, en el cual la voz poética asumiría la imagen del poeta. De este modo, el ángel se establece como instancia de mediación entre el poeta y la creación, a partir de una relación indisoluble entre el misterio y la materia, y ante la cual sólo el primero podría revelarse, a decir, semejante al encuentro de la voz consigo misma, como figura máxima de creación y, asimismo, de consuelo interior:

Pero nosotros,
para quienes son necesarios
tan grandes misterios, de quienes de la tristeza
[tantas
veces
nace dichoso progreso: ¿podríamos ser sin ellos?
¿Es vana la leyenda de que antaño, en el llanto
[por
Linos,
la primera música, osada, penetró la materia
[inerte;
de modo que, por primera vez, en el espacio
[asustado
del que un muchacho casi divino
de repente escapó para siempre, el vacío llegó
[a aquella
vibración que ahora nos arrebató y consuela y
[ayuda?¹⁵
(66)

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

Por lo demás, así como las reflexiones de Eustaquio Barjau indican la función del ángel como figura de identificación, a decir, narcisista, por parte de la voz poética, la interpretación de Karen Campbell, a partir de las referencias judeocristianas e islámicas, señalan distintos niveles de mediación e identificación entre el ángel y la voz poética. No obstante que la imagen del ángel a partir de tradiciones específicas, alude a la condición propiamente mediadora del mismo (ante Tobías como ante Mahoma), la reflexión de Campbell integran dichas tradiciones para establecer la función específicamente poética del ángel rilkeano.

De otro modo, la lectura de Campbell no refiere a una interpretación religiosa del ángel rilkeano, sino que se sirve de la simbología religiosa alrededor del mismo, para configurar una función poética específica, en la cual la condición mediadora del ángel, entre lo humano y lo divino, se conforma como elemento de mediación e identificación entre la corporeidad y la inmaterialidad de la voz poética. Desde esta perspectiva, es posible considerar que la condición mediadora de la imagen del ángel en *Elegías de Duino* representa, a manera metonímica, la propia mediación de la voz poética con respecto a sí misma, para alcanzar, acaso, la trascendencia interior.

En este sentido, las reflexiones de Karen Campbell, si bien no emplean el término “narcisista” de Eustaquio Barjau, sí aluden al deseo de la voz poética por semejarse a una forma en constante transformación, el ángel, que no pierde la imagen propia (“su propia belleza desbordada / la recoge de nuevo en su propio semblante”, “Elegía II”).

Asimismo, la imagen del ángel en las *Elegías de Duino* ejerce una función metonímica con respecto a la voz poética, por la cual esta última, al encontrarse consigo misma, reconoce su condición material e inmaterial; tal como el ángel, que permanece como mediador entre lo humano y lo divino, o bien, entre lo humano y su propia trascendencia interior.

Bibliografía

- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 8ª ed., 2010.
- El Corán*, trad. y pról. de Juan Vernet, Ediciones Debolsillo-Gandhi, México, 2ª ed., 2012.

Cibergrafía

- Campbell, Karen. "Rilke's Duino angels and the angels of Islam", *Alif: Journal of Comparative Poetics* [en línea]. 2003, no. 23 [fecha de consulta: 8 diciembre 2012]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1350080?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Rilke%27s&searchText=Duino&searchText=angel&searchText=and&searchText=the&searchText=angels&searchText=of&searchText=Isla&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3Famp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26amp%3D%26hp%3D25%26prq%3Dkaren%2BCampbell%26Query%3DRilke%25E2%2580%2599s%2BDuino%2Bangels%2Band%2Bthe%2Bangels%2Bof%2BIsla%26fc%3Doff%26wc%3Doff%26so%3Drel&seq=1#page_scan_tab_contents>.

Temazcalli

JADE CASTELLANOS ROSALES | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

TEMAZCALLI¹

Cómo no amar este
pequeño corazón escondido
en la tierra,
estas piedritas de fuego,
sabias hogueras dentro
del palpitar del barro.

Me tiendes tu calor y
tu sabiduría,
el tiempo se anega
de vapor y sal derramada.

Danzamos dentro tuyo
al compás de los tambores,
Pacha Mama, Madre Oscura.

Naces tú del corazón,
del deseo de volver al origen.
Nacemos todos. Purificados
con un signo de lumbre
en el pecho.
Damos la bienvenida
al nuevo ciclo.

¹ Casa del vapor de agua, en náhuatl.

Fuego de paz.
Tetl en llamas,
infatigable luz
en la oscuridad
más acendrada.

Puerta 1

QUETZALCÓATL²

Pacha Mama, Madre Morena,
recíbenos en tu seno.
Venimos a saludar con el corazón
a la serpiente bella,
serpiente que canta
mientras habla con el infinito.
Serpiente que muerde
el sueño luminoso,
dragón solar de
escamas múltiples,
como la blanca mirada
de los muertos,
los que adolecen de sí mismos.

Ouroboros,
serpiente alada que ofrece
el dulce licor de la eternidad,
entre la risa y la infancia
ese instante de luz
que brilla impreciso.
¡Vamos, alegría!
Vamos, Luz niña,
a detener el tiempo sagrado,

a cantar con la sangre agitada,
cantemos con la mirada tibia
la flor cortada de la noche.

² Serpiente bella o serpiente emplumada.

XIPETOTEC II³

Tezcatlipoca rojo,
Señor del chicahuaztle,
sonajero sagrado.
Ante ti dejo mi piel,
para esperar en tu esencia
el cambio, la regeneración.

Puerta dual, canto a la aurora,
aquí desdoblas tu lado femenino,
y vas dejando pequeñas
cuentas de Jade,
como ojos sagrados
en donde el pasado yace.

Es turno del trébol fresco,
de los granitos de maíz
que poso a tus pies
con gran humildad,
para que dancemos sobre ellos
y nos escuche Tonantzin.

Puerta del desollado,
de la herida sobre la herida,
hora de cerrar el ciclo
con tu madre, con tu hermana,
tu mujer, tu hija, tu sangre.
Siempre somos el otro,
lo otro que brilla.
Y en la oscuridad, ya pura luz,
aún sin piel, te reconozco.

³ Aquel que muda de piel.

Puerta 3

TEZCATLIPOCA⁴

Puerta saturada de mí misma,
lugar del encuentro conmigo,
me veo en el espejo de la noche
y la ansiedad me invade.

Voy paso a paso
trastabillando
por los amargos recovecos
de mi alma.

Al caminar, tropiezo
con un muñón de recuerdos,
sólo un reflejo oscuro me guía,
Tezcatlipoca; mi espejo
Y mi enemigo.

Tanto duele ver
la danza al viento
de la oscuridad.
Y frente a ti,
sólo tu corazón de fuego.
Ardiendo sobre sí mismo.

Dios de la noche,
fértil latencia
de lo que he sido.

⁴ Espejo negro que humea.

Abre mi pecho
y vierte tu veneno en mí,
y que las abuelitas sagradas
laven mi culpa entera,
devuelvan mi reflejo,
mi yo múltiple y dolido.

Ser uno en tu lecho oscuro.
probar la noche y saborear
la herida.

Puerta 4

HUITZILOPOCHTLI⁵

A un paso de nacer,
dispuesta a la guerra florida,
venceré a Coyolxauhqui
y al águila de soberbio penacho
con el ingrávigo aleteo
del colibrí nahual.

Soy guerrero solar,
canto turquesa,
Xiuhcóatl en donde reinan
los campos de amaranto.

Para alegría de mi ave zurda,
he de traer la lluvia azul del mediodía,
áurea serpiente,
plumaje que pende del sol
como de un hilo místico,
vencedora una vez más
de los centzonhuitznahua

⁵ Colibrí zurdo.

TLAZOHTLALIZTLI⁶

Beber de tus labios
la luz que reverbera
en el corazón del Temazcalli.

Probar el néctar más suave:
Tu saliva en mi lengua,
mezcla de aguamiel
y cierta flor profunda.

Colibrí que palpita
a un ritmo implacablemente acelerado,
Tezcatlipoca lacerado
que saca de mí
lo oscuro otro,
la hoguera *in crescendo*

Tlazolteotl, a la que invocan
los que gimen como huérfanos,
los que aúllan *nocturnos* a la luna.
Loba desollada,
Xipetote, la que desprende cuentas
de placer a la granada
que pende más alto,
la que se despoja
del vestido emplumado,
Huitzilopochtli de ojos gráciles
como el deseo.
Voy por ti,
y en la morada del Quinto Sol,
me arrojo entera.

⁶ Amor.

Novelas negras

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente trabajo versa sobre tres autores de novela negra: James Meyers Thompson, Horace McCoy y Vernon Sullivan (Boris Vian); ellos forman una trilogía clásica digna de recordar y celebrar.

Abstract

This article explores three crime writers that form a classic trilogy, worthy of being remembered and celebrated: James Meyers Thompson, Horace McCoy and Vernon Sullivan (Boris Vian).

Palabras clave: novela negra, novela policial, novela artística, escatología, belleza medusea.

Key words: crime noir, police procedural, artistic novel, eschatology, the beauty of the Medusa.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Novelas negras", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 145-155.

Mientras preparo los escritos académicos con que cumpla mi trabajo de investigador de literatura mexicana contemporánea, miro siempre hacia un polvoso entrepaño de mis librerías, casi a ras del suelo, en donde fui ordenando las novelas negras que despertaron mi admiración en los años juveniles. En las horas de fatiga y entre el hartazgo que producen tantas novelas que se publican hoy sobre el narcotráfico, acabo por desempolvar esas historias de expresión violenta e ingeniosa que milagrosamente encontrara en una tienda de ropa, apiladas en grandes mesas y a precio de ganga. Son las

novelas de Bruguera, que hoy se deshojan por el pegamiento corriente con que fueron encuadernadas. En ese rincón también encuentro ediciones recientes de aquellas obras, mismas que compré por su bella encuadernación, por su rareza o por sus portadas. Las hojeo y ojeo, miro las líneas que marqué tenuemente con un lápiz y, entre sus páginas, encuentro hojas amarillentas, de cuaderno, en las que anoté rápidas observaciones. Incluso encuentro tarjetas con anotaciones sobre libros que ya no sé cómo se fueron, a quién los presté o cómo los cambié de lugar. Con esas hojas y tarjetas amarillas, con recortes y lectura de las notas en el margen de los libros, reconstruyo mis lecturas de esas novelas tan apreciadas pero a las que vuelvo muy rara vez. Estas páginas intentan reconstruir aquellas horas de fervorosa lectura, cuando no pensaba que algún día tendría que citar esos libros puntualmente, al pie de la página para que adquirieran una presentación atildada, a la altura de una revista universitaria. Tomo una edición corriente, pero muy atractiva, de *Cosecha roja*, la admirada novela de Dashiell Hammett que, en la página legal dice: traducción de J. Román, Acme Agency, Buenos Aires, 1946. Precio del ejemplar \$1.- En su portada aparece una mujer vestida de verde, con un puñal hundido en el pecho. Tiene los labios perfectamente delineados con carmín y, cuando se desplomó sobre la alfombra, tuvo el cuidado de no estropear su peinado. Junto a este libro está la misma novela, en edición de Alianza Editorial, con otra de mis portadas favoritas: es un auto de los años 40, con el cristal trasero cubierto de sangre, una de las tantas obras con que nos regaló durante varios años don Daniel Gil.

Reconstruyo aquí las imágenes de tres clásicos del género.

I

James Meyers Thompson (1906-1977). Nació en la reserva india de Caddo, Oklahoma, en 1906; falleció en 1977. Comenzó a escribir en *pulps* de temática criminal en la segunda mitad de los años treinta. Denunciado durante la cacería de brujas del senador MacCarthy en los años 1950-1956, más tarde fue olvidado de las listas negras por su condición de escritor maldito, hecho que le permitiría colaborar como guionista de Stanley Kubrick en 1956 y 1957. Sus numerosas novelas recibieron la consagración cuando Marcel Duhamel incluyó *1280 almas* en su célebre *Serie Noire*, de Gallimard.

1280 almas puede ubicarse en la prestigiada novelística del sur de los Estados Unidos. Su ambiente es rural, muy parecido al de las novelas de William Faulkner: traslado de cadáveres en medio de lluvias torrenciales, blancos furibundos que humillan a los negros e incendian sus barracas ante la indiferencia

del comisario... No falta un demente sagaz que evoca *El sonido y la furia* o *Santuario*, dos clásicos de Faulkner.

Si bien es cierto que *1280 almas* ejemplifica las excelencias de la novela negra, debemos señalar que la supera con creces al enriquecer sus elementos lúdicos con otros factores que la acercan a la literatura sin adjetivos. El libro tiene interés siempre creciente, aventuras, asesinatos y considerable número de lides eróticas, pero sobre ello tenemos otros elementos, como lo que Mario Praz llamó belleza medusea, es decir, la seducción conseguida con elementos escatológicos y sórdidos¹.

Uno de los reproches que con más frecuencia se le han hecho a las novelas policíacas es que están mal escritas, que el lenguaje no ocupa un papel destacado, que no es uno de sus objetivos primordiales. *Pop 1280* muestra que si bien una novela policíaca puede escribirse con un lenguaje atildado, también puede entregarse a audacias como las que en la literatura artística han hecho autores como Jean Genet o Louis Ferdinand Céline. El ex abrupto, la grosería atroz, la ironía total, todo aquello que llevó a Harry Slochower² a calificar el lenguaje de Céline como excrementicio, están presentes en esta novela de Thompson. El siguiente ejemplo ilustra tanto lo relativo al léxico como el cinismo que campea por todo el libro. Cuando el narrador ha conseguido que su amante asesine a su esposa y a un gigantón demente, éstas son las palabras de agradecimiento que tiene para ella:

Lo comprendí todo, querida. Vi la verdad y la gloria; y no te va a ir tan mal como puedes creer. Vaya, una mujer como tú puede colocarse de puta en cualquier pueblo de la costa, sólo harás lo que tanto te gusta hacer, y te reconozco que nunca he conocido a una que lo haga mejor. Y ya que hablamos de esto, como no vamos a vernos nunca más, no tendría ningún inconveniente en clavártela durante unos cinco o diez minutos, aunque seas ya un poco fugitiva de la justicia.³

Jim Thompson pone especial énfasis en presentar la corrupción de las autoridades, la venalidad de la justicia: los banqueros, negociantes y curas deciden la suerte del municipio cuya extensión se mide —en el colmo de la ignorancia propia del comisario— por el número de habitantes que tiene; la extensión

¹ Véase Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Jorge Cruz, Caracas, Editorial Monte Ávila (Prisma), 1969.

² Véase Harry Slochower, *Ideología y literatura (entre las dos guerras mundiales)*, traducción de Manuel de la Escalera, México, Ediciones Era, 1971.

³ Jim Thompson, *1280 almas*, traducción de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Editorial Bruzguera (Libro Amigo), 1980, pp.179-180.

del municipio está dada por un letrado colocado a la entrada del pueblo: Pop 1,280, 1,280 almas, 1,280 habitantes. La justicia sólo afila las garras cuando hay que encarcelar a un blanco pobre o a un hombre de color. Cuando los transgresores son blancos poderosos, la justicia ensordece. Llega un momento en que los dirigentes del pueblo piden que se investigue un hecho sangriento, que se aplique la ley; esto es lo que rumia para sus adentros el comisario, que en su favor alega que la reelección es arbitraria:

Salvo un par de excepciones, no había hombre allí que no tuviera un hijo adulto o casi adulto. Y no había ni uno entre aquellos jovencuelos que valiese la mierda que cagaban. Haraganeaban por el pueblo, medio pretendiendo que trabajaban para sus padres. Iban de putas, se emborrachaban y tramaban cabronadas. Dondequiera que hubiera un conflicto podía apostarse a que alguno de ellos estaba implicado en él.⁴

El mismo comisario, que se ha presentado a sí mismo como ignorante, es quien narra la novela. Con la mayor naturalidad va contando todas sus impresiones que rayan en la estupidez. Cierta ocasión que viajaba en ferrocarril, tuvo ganas de ir al retrete. Vio que otro individuo estaba sentado afuera, leyendo el periódico, y pensó que estaría ocupado el sanitario. Cuando le preguntó al hombre del periódico si el retrete estaba ocupado, el hombre le contestó que sí, que allí había una mujer desnuda que había llevado a orinar a su caballo. ¡Y el comisario corrió en busca de otro retrete!

El final de la novela es abierto porque después de la cadena de crímenes, infundios, peripecias eróticas y falsas coartadas, el autor no asume la conclusión de la obra: deja varios hilos sueltos para que el lector los anude como mejor le parezca. Tanto el comisario puede morir a manos de un similar suyo, como recibir en matrimonio a una solterona adinerada, en pago por su ingenio disfrazado de estupidez. El lector decide la suerte del narrador criminal, pero ese ya no es asunto de la novela, sino una cuestión que deberá resolver quien ha simpatizado con el asesino.

En una encuesta que la revista *El Viejo Topo* hizo en 1980 sobre las diez mejores novelas negras, *Pop 1,280* ocupó el tercer lugar, superada sólo por *El largo adiós*, de Raymond Chandler y *El cartero llama dos veces*, de James M. Cain. Quedó, pues, por encima de novelas como *Disparen sobre el pianista*, *Cosecha roja*, *El halcón maltés*, *El hombre enterrado* y *La llave de cristal*, entre otras.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

La violencia temática y expresiva de Jim Thompson fue la causa de su tardía y escrupulosa aceptación. En la segunda mitad de los años 50 la Editorial Novaro, en México, puso en circulación, con traducciones bastante pacatas, *Ni más ni menos que un asesinato* y *El hombre que no lo era*. Hasta donde sé, estos fueron los primeros intentos en nuestra lengua para familiarizarnos con el apabullante universo narrativo de este novelista de sangre india. Cuando se busca la razón de ser de su narrativa tremendamente crítica, se invocan los años de la gran depresión que le tocó vivir y, claro, su accidentada vida personal.

Javier Coma, en *La novela negra*, ha sabido vincular esta variante policiaca con las circunstancias sociales que la alimentaron. Gracias a Coma, este tipo de relatos pueden apreciarse en su justo valor, más allá de la simple aventura y de sus innegables cualidades estéticas. El ensayista español nos recuerda que las novelas de Jim Thompson están inspiradas en la tensa atmósfera de los años 30; la crisis económica de 1929 trajo como consecuencia la miseria de las clases sociales más desposeídas, una acentuada discriminación de negros e indios y el fortalecimiento de las alianzas entre autoridades y delincuentes.

El autor de *Pop 1280* tuvo una vida intensa y llena de conflictos: fue mozo de hotel, ayudante de fontanería, camionero, vendedor ambulante, experto en explosivos, guardián armado y periodista. Llegó a colaborar como guionista con Stanley Kubrick (recordemos *The Killing*, presentada entre nosotros como *Casta de malditos*) e incluso, para saldar algunas deudas económicas, apareció como actor en la versión cinematográfica de *Adiós muñeca*, de Raymond Chandler. Su militancia marxista y su afición al alcohol lo emparentan con otro gran autor de novela negra: Horace McCoy.

Las novelas de Jim Thompson plantean situaciones sórdidas; el sadismo, la sexualidad, la traición y las pasiones desatadas campean por todos sus libros. Los argumentos son siempre situaciones límite que obligan a los personajes a tirarse a fondo, sin el menor escrúpulo moral ni afectivo. El carácter proletario y escatológico de sus obras le colocó junto a otro gran escritor norteamericano: Erskine Caldwell.

A Jim Thompson le interesa mostrar el derrumbe de la moral y de la justicia; un gobierno que llevó a los EE UU a la bancarrota, que no puede detener los desmanes de los *gánsteres*, que no respeta los derechos de sus obreros y que agudiza la discriminación racial, sólo medra en una sociedad violenta, llena de resentimientos. Dice Javier Coma: "La distinción entre apariencia y realidad ha sido siempre, según confesión del propio Thompson, el tema central de su obra, y por vía marxista, esta dialéctica ha recaído, a través de sus novelas,

sobre la hipocresía del sistema y la consiguiente inutilidad de sus aparatos para mantener la ley.”⁵

En *1,280 almas*, Thompson presenta la corrupción de las autoridades y la venalidad de la justicia: los banqueros, negociantes y curas deciden la suerte de un municipio. La justicia sólo afila las garras cuando hay que encarcelar a un blanco pobre o a un hombre de color.

Jim Thompson considera que la justicia –en su modalidad de los años 30 del siglo xx– no guarda ninguna relación con la realidad: condena a inocentes mientras los criminales revientan a carcajadas. En *El hombre que no lo era* y en *La sangre de los King* la justicia gira como la aguja loca de una brújula: apunta en muchas direcciones pero en ninguna acierta. En *El hombre que no lo era*, un tipo que se convirtió en eunuco como resultado de una acción bélica, aparece hundido en el alcohol y propicia el asesinato de tres mujeres. Su incapacidad sexual y el alcoholismo aguzan su ingenio para confundir con falsas coartadas a unas autoridades policiacas corrompidas. *La sangre de los King* es una estremecedora novela que nos muestra dos tipos distintos de ejercer justicia. Por un lado, tenemos la burocrática y técnica que ejercen los comisarios; por el otro está la intuitiva, ancestral y severa que ejercen los indios: no vacilan en cortarle un dedo a un muchacho que ha robado y conservan la serenidad cuando, en legítima defensa, un tipo le vacía el vientre a su hermano. Así pues, Thompson presenta dos modos de impartir justicia: uno falso e interesado, otro salvaje pero un poco más apegado a la verdad. Los indios tienen el derecho que les da la sangre sobre sus familiares para imponer orden; la ley que llega desde las grandes ciudades no puede ser honesta porque sus funcionarios mismos no lo son.

Thompson a menudo recurre al estudio de las familias a fin de mostrarnos que, incluso en esta organización que se considera la célula de la sociedad, se reproducen en pequeña escala todos los vicios sociales: hay interés, crimen y mentira. Si la organización social norteamericana de la depresión estaba enferma, todas sus ramificaciones sufrían contagio.

Mientras que en la edición francesa de *1280 almas* –seguramente la obra maestra del norteamericano– Marcel Duhmel afirmaba que la lectura de Thompson es cosa de espeleólogos, Javier Coma sostuvo que el conflicto entre apariencia y realidad fue central en este autor.

El criminal (1953) aborda precisamente este problema: una muchacha de 14 años aparece violada y estrangulada el mismo día en que tuvo relaciones

⁵ Javier Coma, *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*, Barcelona, El Viejo Topo, 2001, p. 93.

sexuales con un vecino suyo llamado Bob. Como el joven –de 15 años– tiene fama de tranquilo y ella de casquivana, el encuentro sexual y el asesinato aparecen como dos cosas distintas. Pero los directivos de un periódico se empeñan en trabajar morbosamente el asunto y las cosas se complican pues el muchacho es sometido a interrogatorios amañados que impiden su liberación inmediata. Aunque Bob sea declarado inocente, está marcado porque nunca se disipará el fantasma de la duda: no hay elementos para declararlo culpable, pero tampoco se tiene un responsable. Al final llegan cartas que denuncian a un vagabundo y a un adulto amante de la muchacha, pero no encontramos un asesino confeso. De este modo, Thompson insiste en que la justicia es algo muy relativo, siempre sujeto a influencias y a dinero.

La novela está armada con monólogos de los personajes –Bob, su padre, su madre, periodistas, abogados– y hasta hay un capítulo que nos llega por un retrato del Presidente Abraham Lincoln.

¿Habría que recordar la dureza de los diálogos de los libros de Thompson?

—¿Acaso insinúas que se violaron los derechos constitucionales del chico?

—Por supuesto que no. Ni siquiera puedo pensar en palabras tan grandes sin hacerme un lío. Lo único que digo es que exprimiste al muchacho, que no sabía distinguir su culo de una máquina calculadora. Hubiera jurado que fue él quien mató a Cristo, si se lo hubieras pedido.⁶

Si bien Paco Ignacio Taibo II –director de la colección en donde aparece *El criminal*– sostiene que Thompson recibió un reconocimiento tardío, no debe olvidarse que, en 1958, la Editorial Navarro, entre obras de Santa Teresa y Pierre Loti, nos había ofrecido dos títulos de Thompson: *Ni más ni menos que un asesinato* y *El hombre que no lo era*.

2

La furia expresiva que corre como lava en las novelas de Horace McCoy (EE UU, 1897-1955), está en estrecha relación con la sordidez de sus temas. Este novelista fue uno de los primeros que consiguieron borrar los límites entre la gran literatura y la literatura policiaca; incluso se le ha llegado a colocar junto a Erskine Caldwell, autor de la célebre novela *El camino del tabaco* (1932). Juan Carlos Martini dice en la presentación de la novela: “El clima de sus obras, a

⁶ Jim Thompson, *El criminal*, traducción de Mar Guereño Carnevali / Ma. Luisa Peñabaz, Ediciones Júcar (Etiqueta Negra), Madrid, 1999, p. 66.

veces los espacios físicos y los estratos sociales que protagonizan su literatura, la intensa angustia del ritmo narrativo y la penosa interpretación de los significados del mundo, sitúan las novelas de McCoy en una zona de la literatura negra que escapa de las convenciones del género, que extiende su influencia hasta convertir en estériles los límites.”

Sus novelas más importantes son cuatro:

¿Acaso no matan a los caballos? (1935), un texto estremecedor que narra las humillaciones a que son sometidos los participantes en los maratones de baile. Desempleados, extras de Hollywood, asesinos y una mujer con cinco meses de embarazo se arrastran sobre la pista de un salón de baile construido en una playa. La lengua del mar que se bate con fuerza en el piso del edificio, les recuerda a los concursantes su debilidad, su desamparo, la infinita incertidumbre de sus destinos. Hay incluso una pareja que vive de estos concursos. Como los organizadores proporcionan comida y una cama donde descansar 10 minutos por cada dos horas de baile, el problema de la comida está resuelto; si logran triunfar y se llevan los mil dólares de premio, será un mero accidente. A Horace McCoy le interesa mostrar estos humillantes recursos que para subsistir ponen en juego los proscritos. En ésta y en otra de sus novelas, dos mujeres roban para que, luego de ser detenidas, su problema de alimentación quede resuelto.

McCoy, trotamundos, vendedor de periódicos, autor de *westerns*, chofer de taxi, aviador en Francia durante la Primera Guerra Mundial, redactor de secciones deportivas, peón agrícola, guardaespaldas, luchador y camarero, fue un convencido marxista que militó durante algunos años en las filas del Partido Comunista de los EE UU. En sus novelas casi siempre encontramos un planteamiento claro: la sociedad, el capitalismo y sus aberraciones, propician la aparición de seres marginales. Sin embargo, lo más importante es que se afanen en mantenerlos pues su inhumana existencia les resulta necesaria para seguir medrando. En el concurso de baile mencionado, destaca el modo en que los comerciantes sacan provecho: regalan a las parejas playeras o zapatos tenis con los nombres de sus negociaciones impresos. Las mujeres reciben dotaciones de ropa interior y los organizadores anuncian sus dádivas por el micrófono de la sala de baile.

Esta novela, que se llevó al cine con el título de *Danzad, danzad malditos*, tiene una estructura singular: cada capítulo va precedido, progresivamente, con unas palabras de la sentencia de muerte que se dicta contra el asesino de su pareja de baile. Lo extraordinario de este crimen es que no se trata de un vulgar asesinato; fue la mujer quien, desesperada por no encontrar un lugar en la sociedad, por su pesimismo, por su falta de fe en todo y en todos, le pide a su compañero que la mate, que la quite de sufrir, que la saque de su vida atroz.

Cuando el maratón termina, con algunos asesinatos, la pareja va a sentarse en una banca junto al mar. Ella saca de su bolso un pequeño revólver y formula su petición. El hombre accede y, cuando la policía le sonsaca la causa de su crimen, él recuerda el modo en que la gente de campo termina los sufrimientos de los animales heridos: ¿acaso no matan a los caballos?, pronuncia por toda respuesta.

No Pockets in a Shroud (1937) se publicó originalmente en Londres por considerársele obra maldita en los EE UU, donde vería la luz 11 años después, luego de someterla a una rígida censura. Javier Coma sintetiza así los momentos más candentes de *No Pockets in a Shroud* (literalmente, *No hay bolsillos en un sudario*): “De ese modo, cuando una madre mata a su hijo de dos años para ahorrarle una vida miserable, Dolan escribe en su defensa: ‘Qué tenía este país de valioso para ofrecer a su hijo? ¿Qué tiene este país de valioso para ofrecer a no importa qué hijo de hombre? ¿Un lugar en la fila de parados o el estallido de una bala? ¿Es culpa de ella si lo mató? Por qué el jurado no condena a la silla eléctrica a los responsables de ese estado de cosas?’”⁷

Luces de Hollywood (1938) recoge la vida de otro grupo de seres humillados por la sociedad y, en este caso, por la sociedad más manirrota y vanidosa: los productores, artistas y millonarios de Hollywood. El maravilloso mundo del cine resulta un espejismo para todos los desheredados que llegan allí en busca, primero, de una oportunidad; después se conformarán con cualquier papel ínfimo que les garantice al menos la comida. Estos personajes se precipitan en los más inconcebibles vicios y humillaciones, que algunas veces culminan en el suicidio. El episodio más estremecedor se da cuando la amiga de una muchacha que acaba de suicidarse en una prisión debe identificar el cadáver. Los reporteros le preguntan qué llevó a su amiga a quitarse la vida y ella sale ve-lozmente del anfiteatro, compra varias revistas donde se publican todas las frivolidades y lujos de los actores y pide que los fotógrafos impriman sus placas del cadáver, pero con las revistas entre las manos de la suicida.

Di adiós al mañana (1948) es otra conmovedora novela de McCoy. En ella observamos la corrupción de los cuerpos de policía y el fanatismo religioso, *snob*, a que se entregan las clases adineradas. Lo mismo que en *¿Acaso no matan a los caballos?*, vemos la llamada psicología del criminal: el asesino es quien narra y expone fríamente los móviles de su conducta. *Di adiós al mañana* se aparta de la visión determinista de Horace McCoy: el criminal no es visto aquí como un producto obligado de la sociedad capitalista; estamos ante

⁷ Javier Coma, *op. cit.*, p. 67.

un criminal que no quiere ser justificado, es un hombre que, simplemente, a la violencia que la sociedad le impone responde con violencia.

3

Boris Vian (1920-1959) fue ingeniero, trompetista, crítico de jazz, novelista, poeta, autor de canciones, cuentos y piezas teatrales. En 1946, luego de haber realizado traducciones de obras de Raymond Chandler y Peter Cheyney, se presentó como traductor de *Escupiré sobre vuestra tumba*, escrita por un tal Vernon Sullivan. De aquí en adelante, Vian utilizó el seudónimo de Vernon Sullivan para firmar las novelas policiacas que publicó y que, paradójicamente, le dieron más fama y dinero que sus libros *serios*.

El prefacio de *Escupiré sobre vuestra tumba* es abrumador en sus líneas generales: un hombre que nace blanco en medio de una familia de negros, decide vengar el crimen de que fue objeto su hermano menor por el pecado de haberse enamorado de una mujer blanca; todas sus aventuras eróticas con mujeres blancas las toma, entonces, como trofeos. Cuando quiere coronar su venganza con dos hermanas, hijas de un propietario de plantaciones de caña de azúcar en Haití, viene la parte brutal de la novela, llena de acción y sadismo.

Todos los muertos tienen la misma piel retoma el tema del hombre blanco de ascendencia negra y habla de un chantaje. Los ocultos temores de un hombre por sus antecedentes raciales son explotados al máximo en escenarios sórdidos: el personaje central toca en la orquesta de un centro nocturno pero también oficia de guardia en un tugurio, convive con prostitutas y siente especial predilección por las mujeres negras. El erotismo mana por todo el libro, que culmina con un incendio, tres crímenes y un suicidio. Vernon Sullivan recurre en esta novela a uno de los tópicos de la literatura policial de enigma: el asesino se hace acompañar por una persona al cine; en el transcurso de la película abandonará la sala fingiendo que va a los lavabos cuando en realidad quiere tiempo para cometer su crimen, regresar y tener una coartada.

La sordidez de los escenarios y los actos rotundos y desmesurados de los personajes revelan el mundo marginal de Harlem —que aborda espléndidamente el novelista negro Chester Himes— y la soledad amarga de los alcohólicos y las mujeres que se consumen en los centros nocturnos.

Formalmente, *Escupiré sobre vuestra tumba* y *Todos los muertos tienen la misma piel* registran el cambio inopinado de la primera a la tercera personas. La repetición de este recurso lleva a reflexionar sobre su objetivo. Es posible que cuando el personaje principal narra sus aventuras, lo hace en un tono cínico y brutal, pero cuando se trata de mostrar su ruina, ya no es él quien cuenta, sino

cede la palabra al autor omnisciente; quizá para que el lector sólo recuerde la voz del criminal en sus momentos más desenfrenados y no al borde de la desgracia: el tipo duro debe serlo hasta el final, sin concesiones.

Fuentes de consulta

- Coma, Javier, *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona, El Viejo Topo, 2001.
- McCoy, Horace, *¿Acaso no matan a los caballos?*, traducción de Josep Rovira Sánchez, Barcelona, Editora Diagonal (Clásicos Gimlet), 2002.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Jorge Cruz, Caracas, Editorial Monte Ávila (Prisma), 1969.
- Slochower, Harry, *Ideología y literatura (Entre las dos guerras mundiales)*, traducción de Manuel de la Escalera, México, Ediciones Era, 1971.
- Thompson, Jim, *1280 almas*, Barcelona, Editorial Bruguera (Libro Amigo), traductor, Antonio Prometeo Moya, 1980.
- , *La sangre de los King*, traductor Damián Alou Ramis, Barcelona, RBA Libros, 2014.
- , *El criminal*, traducción de Mar Guereño Carnevali y Ma. Luisa Peñabaz, Ediciones Júcar (Etiqueta Negra), Madrid, 1989.
- Varios, "Las diez mejores novelas negras", *El Viejo Topo*, número 42, marzo de 1980.
- Vian, Boris, *Escupiré sobre vuestra tumba*, traductor Jordi Martí, Barcelona, Editorial Bruguera (Libro Amigo), 1980.
- , *Con las mujeres no hay manera*, traductor Josep Elias, Barcelona, Editorial Bruguera (Libro Amigo), 1981.
- , *Que se mueran los feos*, traductor T.P. Lugones, Tusquets Editores, Barcelona, 1989.

Yo: Tin: Nè: Va': Ru'r¹

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente ensayo tiene como propósito demostrar que la obra narrativa de Francisco Rojas González (1904-1941), logra romper con una forma de narración tradicional más cercana a la crónica monológica, y por ello representa una innovación enriquecedora de la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo xx. El análisis resalta la colección de cuentos *El Diozero* de 1952, en la que el autor se aleja del maniqueísmo y la visión hegemónica de la narrativa tradicional, para plasmar la diversidad étnica y cultural del México posrevolucionario.

Abstract

This essay proposes to demonstrate that the narrative works of Francisco Rojas González (1904-1941) break with a form of traditional narrative closer to monological chronicles, thereby representing an enriching renovation of Mexican narrative belonging to the first half of the Twentieth Century. The analysis emphasizes the short story collection *El Diozero*, from 1952, in which the author moves away from manichaeism and the hegemonical vision of traditional narrative, to express the ethnic and cultural diversity of postrevolutionary Mexico.

Palabras clave: Francisco Rojas González, literatura indigenista, *El Diozero*, diversidad cultural.

Key words: indigenist literature, cultural diversity.

Para citar este artículo: González Martínez, Marina, "Yo: Tin: Nè: Va': Ru'r", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 157-172.

¹ Pronombre personal Yo en maya, náhuatl, tzotzil, mixteco.

La Revolución Mexicana de 1910 trajo al país cambios políticos, económicos y sociales, pero también fue el inicio de una transformación en la cultura que dio a México presencia internacional. Consumada la Revolución era necesario construir una ideología nacional para generar un consenso social, el cual promoviera la formación de los nuevos mexicanos. Así surgieron instituciones como la Secretaría de Educación Pública (1921) bajo el gobierno de Álvaro Obregón y con José Vasconcelos como primer secretario.

El proyecto de renovación social fue más allá de la instrucción formal y se proyectó en la pintura a través del reconocido Muralismo Mexicano; en la música con compositores como Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo; en la danza gracias al surgimiento en 1932 de la Escuela Nacional de Danza dirigida por Nellie Campobello; en la narrativa con la llamada novela de la Revolución, y a partir de los años cuarenta sus derivaciones: la literatura indigenista y la colonialista; entre algunas de las repercusiones.

En este contexto, la identidad del mexicano se buscó prioritariamente en la reivindicación del pasado indígena. En 1939 fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia que tuvo la función de investigar, preservar, proteger y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de México (INAH)². Más adelante, el 4 de diciembre de 1948 fue publicado en el Diario Oficial de la Federación la Ley que creaba el Instituto Nacional Indigenista (INI)³.

Gracias a la fundación del INAH y del INI, se dio una efervescencia en la investigación documental y de campo sobre el periodo anterior a la conquista: se hicieron las primeras excavaciones en Teotihuacán y otros centros ceremoniales a lo largo y ancho de la república; se descifraron los antiguos códices, se revaloraron las danzas y el folklor autóctono y, en suma, se crearon las primeras páginas de la historia indígena. Sin embargo, estos esfuerzos adolecieron de dos grandes problemas: no se reconocieron las especificidades históricas, étnicas y regionales; y, en consecuencia, el "indígena" fue una creación discursiva sin referente en la realidad.⁴

Una de las formas utilizadas para difundir el consenso social de la identidad nacional fue la mencionada literatura indigenista, creada en parte por escritores que habían tenido contacto personal y familiar con estos grupos. Tal fue el caso de Ermilo Abreu Gómez que, recordando su infancia yucateca y su

² Instituto Nacional de Antropología e Historia, www.inh.gob.mx [junio 15, 2017].

³ Instituto Nacional Indigenista, www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista [junio 15, 2017].

⁴ Guy Rosat Dupeyron, *Indios imaginarios e indios reales*, México, Tava, 1992, p. VIII.

contacto con sirvientes mayas, escribe *Canek*⁵ en 1940; o el de Rosario Castellanos que escribe *Balún Canán*⁶ en 1957, novela relacionada con su infancia en Chiapas.

Como el objetivo era difundir la nueva identidad, fue inevitable perder la distinción entre crónica histórica y literatura de ficción, lo cual llevó a ver al texto literario como si fuera texto histórico. Esto sucedió claramente con *Canek* de Abreu Gómez, pues la obra fue incluida en los programas oficiales de la SEP y durante décadas ha sido leída ingenuamente en todo el país.

En la actualidad, los estudios hermenéuticos han dado herramientas para el análisis de textos literarios, sobre todo cuando se quiere encontrar en ellos una cierta verdad o referencia directa al mundo en que se vive. Paul Ricoeur en su *Teoría de la interpretación*⁷ afirma que cuando leemos, no podemos dejar de proyectar nuestro horizonte de lectura en el texto, por lo que cuando leemos, nos leemos. Lo mismo sucede cuando el autor escribe sobre los acontecimientos: no refiere el acontecimiento en sí, sino su percepción de éste; así como la cosmovisión de su momento histórico, es decir, cuando escribe, se escribe, se proyecta.

Si hacemos una lectura hermenéutica de *Canek* bajo estos presupuestos, podemos percibir que el personaje principal, más que ser representativo del antiguo indio maya, posee las características de un personaje griego sometido a su destino, o del mesías que es sacrificado y mitificado por la reivindicación de su pueblo, lo cual representa la visión que el autor tenía de lo que debía ser un héroe. En este relato, la voz dominante que escuchamos es la del narrador, y cuando le da la palabra al indígena, la voz de éste no se distingue de la voz del narrador:

Jacinto Canek se levantó antes de que amaneciera. Por la noche había llovido tanto que el patio de su choza se anegó. Junto al brocal del pozo encontró a un indio. Canek le habló así:

—Ha llovido mucho, hijo, y lloverá otra vez porque ésta es la lluvia de Giaia. Giaia no fue nombre de esta tierra, sino de Oriente; pero todo lo del Oriente pertenece en espíritu a Yucatán. Lloverá otra vez.⁸

⁵ Ermilo Abreu Gómez, *Canek*, México, Colofón, 1997.

⁶ Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁷ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI Universidad Iberoamericana, 1995.

⁸ Abreu, *op. cit.*, p. 27.

Este análisis de la forma del discurso del narrador y del personaje nos permite observar que lo que se transmite a través de la obra es la invención de la voz del indígena unificada como si fuera la realidad existente en México.

Pero también podemos encontrar algunos escritores cuyo acercamiento a los grupos indígenas no fue informal, sino verdaderamente profesional. Tal es el caso de Francisco Rojas González (1904-1941), quién estudió etnografía en el Museo Nacional, y etnología y sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde fue investigador del Instituto de Investigaciones Sociales desde 1935, en las áreas de etnología y sociología. Más tarde ocupó el cargo de director de Estadística de la máxima casa de estudios y fue miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística, de la Sociedad Mexicana de Sociología, y de la Sociedad Mexicana de Antropología y Folklórica de México.

Los estudios y la carrera profesional de Rojas González le permitieron conocer la realidad poli-étnica y poli-lingüística de los pueblos originarios. Al adentrarse en su obra es posible apreciar no sólo el conocimiento profundo, sino también un gran aprecio hacia éstos, visible en la descripción de sus costumbres, en la profundidad psicológica de los personajes y en la descripción de los diversos paisajes, que proyectan la basta diversidad étnica.

El presente ensayo tiene como propósito demostrar que la obra narrativa de Francisco Rojas González logra romper con una forma de narración tradicional más cercana a la crónica monolingüe, y con ello representa una innovación enriquecedora de la narrativa mexicana.

El análisis de la narrativa de Rojas González saca a la luz la variedad de círculos de interpretación o círculos hermenéuticos que es necesario considerar. En primera instancia, el lector que en la actualidad se acerca al texto, lo hace desde una perspectiva que dista más de cincuenta años de la publicación de sus dos obras indigenistas: La novela *Lola Casanova*⁹ (1947) y la colección de cuentos *El Diosero*¹⁰ (1952). A su vez, la visión educada y profesional de Rojas González es otro círculo de interpretación que se debe considerar cuando el escritor interpreta la cosmovisión de cada pueblo indígena representado en su texto de ficción. Y por último se encuentran círculos hermenéuticos en el contacto de las distintas cosmovisiones indígenas en su relación con la visión occidental, representadas en los relatos. Si se considera lo señalado por Ricoeur, los sujetos intérpretes en cada círculo proyectan su horizonte de percepción, por lo que más que leer, se leen, más que conocer, se conocen.

⁹ Francisco Rojas González, *Lola Casanova*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹⁰ Francisco Rojas González, *El Diosero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Todos estos círculos de interpretación dialogan entre sí reflejándose y proyectándose unos sobre otros, como una casa de espejos. El autor no niega esta recursividad de interpretaciones, por el contrario, la reconoce y la coloca en el centro de su estrategia narrativa, al dejar a un lado el narrador omnisciente tradicional. De esta manera se pone de manifiesto la estética de Rojas González, que percibe que el conocimiento del mundo no es objetivo ni unívoco, sino que cada persona percibe y conoce desde el horizonte de su cultura.

Como ya se comentó, en un texto tradicional, la voz dominante es la de un narrador omnisciente, tercera persona, panorámico, que produce un tipo de narración monológica, y en la que los personajes se presentan subordinados al narrador. Este tipo de narración enfatiza la concepción unificadora del indígena pues no permite que sea éste el que exprese su cosmovisión a través de su propia voz y lenguaje. El reto que se presenta es lograr la voz propia del personaje para que, a través de ésta, manifieste su ser, tratando de disminuir lo más posible la presencia del autor. Aunque es necesario reconocer que esto es un artificio, pues es claro que siempre se encuentra el autor detrás de su obra.

¿Cómo enfrenta el reto Rojas González? El autor escribe *Lola Casanova*, su primera novela indigenista, en 1947, utilizando todavía el narrador tradicional descrito, pero este narrador ya ofrece los primeros intentos por otorgar voz propia a sus personajes pues los indios seris protagonistas de la historia no hablan el español fluido y claro de *Canek*, sino un español poblado de errores gramaticales y fonéticos:

Dolores, un poco tranquilizada por el apacible acento del indio, escuchaba las palabras moduladas de exótica manera en aquella garganta hecha a los sonidos y a la ilación aglutinante de la lengua kunkaak.

—Eres tan bonita, mujer blanca, que la flor del pitahayo se miraría descolorida frente a ti, y en tus ojos hay más brillo que en las hondas aguas de Tepopa...¹¹

Tampoco comete el error Rojas González de caer en el maniqueísmo y la fácil reivindicación del seri. La novela es el enfrentamiento de múltiples cosmovisiones, no solamente la de los civilizados y los bárbaros. En el grupo representado por los blancos se pueden encontrar diversidad de personajes de todas las índoles morales: dominantes y dominados, malvados y bondadosos, poderosos y oprimidos, ricos y pobres. Y por el lado de la tribu seri, el narrador no se contiene al describir sus costumbres, sus rituales sanguinarios y el valor

¹¹ Francisco Rojas González, *Lola Casanova*, México, *op. cit.*, p. 151.

de la tradición; además enfatiza la traición entre ellos, la venganza y la guerra contra las tribus enemigas.

Cinco años más tarde, en 1952, Rojas González escribe su segunda obra indigenista, *El Diosero*¹². Fiel a la multiplicidad étnica, ya no elige el formato de novela para una sola comunidad, sino la colección de cuentos dedicados a distintos grupos indígenas, desde el norte en Sonora hasta el sur en Chiapas, y desde el Pacífico hasta el Golfo. En cada cuento, indica el nombre de la etnia, describe detalladamente el espacio productor de su cultura, así como sus tradiciones específicas y sus rituales, dando como resultado un crisol de realidades. Cada cuento también es el enfrentamiento de dos cosmovisiones contrapuestas: la del grupo indígena en cuestión y la de la civilización representada en algún personaje visitante. Cabe señalar que el autor no cae en la trampa del maniqueísmo, sus personajes indígenas no son inferiores, ni ingenuos, ni bonachones; sencillamente representan su cosmovisión.

Pero lo más enriquecedor de la colección de cuentos de *El Diosero* es la innovación en tres características formales: la eliminación del narrador omnisciente para dar pasos a las distintas voces en el relato, la elaboración de estructuras más complejas y la descripción. Con estos tres elementos, Rojas González da respuesta al reto de encontrar la voz propia de sus protagonistas indígenas.

Rojas González elige el discurso de un *narrador en primera persona* que es la voz del antropólogo que da testimonio de su experiencia con su propia palabra y que no oculta su perspectiva parcial. Ya no se cuenta con un narrador que domina el discurso, que sabe todo de sus personajes; este tipo de narrador reconoce que es ajeno al mundo que describe y que no tiene la capacidad de entenderle por no pertenecer a él. Sin embargo, de manera acertada, da la palabra a los personajes indígenas quienes, con su propia voz —cargada de las incorrecciones lingüísticas que ya se advertían en *Lola Casanova*— dan cuenta de su cosmovisión.

El cuento "Hículi Hualula"¹³, es uno de los más representativos a este respecto. El narrador en primera persona, deficiente, autodiegético (cuenta su propia historia), es la voz de un antropólogo que desconoce el sentido esotérico de pronunciar la palabra prohibida, y que, por no saberlo, sufre las consecuencias que implica profanar la prohibición. Al final del relato, no es posible explicar racionalmente desde la cosmovisión civilizada lo acontecido en el mito.

¹² Francisco Rojas González, *El Diosero*, op. cit. A partir de aquí, todas las referencias a esta colección se citarán con las siglas ED.

¹³ ED, p. 32.

Otro relato que implica más de un círculo hermenéutico y muestra claramente la yuxtaposición de interpretaciones es “Nuestra Señora de Nequetejé”¹⁴. Nuevamente se trata de un narrador en primera persona, deficiente, intradieгético (cuenta la historia de la que es testigo), que relata lo sucedido durante la investigación de una mujer psicoanalista que aplica una serie de pruebas a un grupo indígena. El narrador da cuenta de las distintas interpretaciones de parte de: la psicoanalítica, el grupo indígena y su propia cosmovisión, producidas todas por la misma imagen de *La Mona Lisa* del pintor Leonardo Da Vinci —otra interpretación más de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, realizada por el pintor italiano en el siglo XVI—, cada uno expresando en su propia voz su verdad.

La elección del narrador en primera persona da pie a la *innovación en las estructuras*. El texto más representativo de ello es “La venganza de Carlos Mango”¹⁵. En este cuento, el narrador en primera persona, deficiente, autodieгético, cuenta su experiencia como antropólogo que quiere conocer las manifestaciones culturales de los diversos grupos étnicos que se dan cita en el atrio del Santuario del Señor de Chalma. Describe detalladamente cada tipo de ritual según el grupo, especificando su nombre y procedencia —crisol de cosmovisiones—. Pero el grupo que más le llama la atención es el mazahua, liderado por Carlos Mango. Tenemos así una diégesis (historia) en una temporalidad y una espacialidad específicas (cronotopo). El narrador-personaje, desde su perspectiva como antropólogo, intenta acercarse al danzante, empresa nada fácil dado el hermetismo del indígena. Tras una serie de estratagemas, logra soltarle la lengua gracias a un poco de pulque, y es entonces cuando el personaje interpe-lado comienza el relato de su pueblo y del interés detrás de su peregrinación al Santuario. El personaje indígena se convierte así en un segundo narrador meta-dieгético (narrador presentado por otro narrador), primera persona, deficiente, autodieгético. Se abre entonces un segundo proceso de discurso referido a otra temporalidad y otra espacialidad, en el que es el propio indígena el que, con irregularidades en el lenguaje, expresa su cosmovisión de la justicia, muy distinta a la noción civilizada. Lo que se produce es un relato dentro de otro relato, cada uno con sus propios destinatarios y su propio sentido:

Bueno, ¿pero es verdad todo eso, Tanilo Santos?

—Humm, yo no echaría mentiras tan cerquita del Señor de Chalma... Pero eso no es nada. Lótro año se le metió al endino quesque ser diputado; entonces sí nos tráiba a

¹⁴ ED, p. 72.

¹⁵ ED, p. 61.

los mazahuas muy consentidos. Que Tanito Santos pu'quí, que Tanito Santos pu'ácá...
Yo bien baboso, le arimé hasta gente ... ¡Millones, pa'qué's más que la verda!¹⁶

Rojas González pudo haber elegido una forma más directa del discurso, por ejemplo, que la historia del pueblo de Carlos Mango fuera relatada directamente por un narrador omnisciente, panorámico; sin embargo, realizar este desvío de la narración, le permite mostrar la diversidad de cosmovisiones expresada por la propia voz de sus protagonistas. Con ello logra poner en el mismo rango todas las cosmovisiones sin privilegiar ninguna, pues el primer narrador-antropólogo no participa en absoluto en el relato del pueblo de Carlo Mango, sólo lo escucha sin intervenir ni opinar.

La *descripción* del espacio en el relato es otro de los elementos característicos de la narrativa de Rojas González. Desde su novela de la revolución *La negra angustias*¹⁷ de 1949, se puede apreciar un tipo de descripción en la que el espacio, que se contrapone a la vez que se fusiona con la figura humana, es mostrado con detalle de miniaturista. Una de las descripciones más significativas es la que pinta el espacio de la choza de la Negra Angustias: en ella describe de manera prolija a una araña que minuciosamente teje su imperceptible telaraña, al mismo tiempo que narra la contrastante acción de la aguerrida protagonista que da gritos y manoteos a sus seguidores. Al final de tan estentórea escena, el narrador vuelve a la araña, a la que no ha olvidado, para describir cómo ha terminado su delicada telaraña para por fin dormir en ella.

Esta maestría en la descripción, que convierte al espacio en un protagonista, se encuentra también en la novela *Lola Casanova* y en cada uno de los cuentos de la colección *El Diosero*. Por ejemplo, en "La cabra en dos patas"¹⁸ se hace la descripción de la sierra del Valle del Mezquital, agreste, seca, empinada; y de en medio de tanta aridez, como una piedra más de la pared de roca, surge poco a poco una imposible prominencia que se convierte en un techado, que se va haciendo una choza, que se va haciendo un expendio de aguardiente. De la misma manera que el expendio, el otomí va surgiendo de la roca, en una descripción que lo asemeja al paisaje:

Pegado a la roca, aclimatado como los árboles peruleros, viviendo como el maguey, sobre la epidermis de un manto calcáreo, Juá Shotá hacía su vida a un ritmo vegetal.¹⁹

¹⁶ ED, p. 69.

¹⁷ Francisco Rojas González, *La negra angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹⁸ ED, p. 81.

¹⁹ *Ibid.*

Con esta forma tan detallada de la descripción, y de la unificación de la naturaleza y el personaje, Rojas González muestra que la etnia en cuestión es producto de su circunstancia y de su espacio; y ya que México es toda una diversidad ecológica, múltiples tienen que ser las condiciones indígenas.

Como se puede apreciar, es con los elementos del aspecto formal del relato con los que Rojas González puede dar respuesta al reto de mostrar la diversidad indígena, desde la propia vivencia y voz de los personajes. Con esta innovación en la forma, es posible apreciar los aspectos de contenido con otra perspectiva. Ya no son los temas mostrados desde una narración externa que privilegia una visión occidental “civilizada”, sino expresados como yuxtaposición de racionalidades igualmente reconocidas.

Si se define la cultura como la forma en la que una comunidad percibe y responde a su medio con el fin de preservarse, en el caso de todos los cuentos de *El Diosero* lo que se presenta es la variedad de formas distintas de percibir el mundo y responder a él. En esta obra, tanto el horizonte de interpretación del lector del siglo XXI se encuentra presente en su intento por comprender el sentido de la narración, como el horizonte de interpretación de todos los distintos protagonistas.

Las dimensiones de la cultura presentadas en el contenido de los cuentos muestran esta yuxtaposición de racionalidades, que es posible clasificar en los siguientes temas:

Las configuraciones de la familia

En varios de los cuentos se puede apreciar la concepción monógama de la familia, el valor supremo que se da a su unión y las tradiciones para darle continuidad. Por ejemplo, el cuento “La tona”²⁰ describe la tradición que se sigue para dar nombre al hijo que acaba de nacer, enfatizando la importancia que posee para tal elección. En este relato la familia está conformada por el padre, la madre y los hijos. En el cuento “La cabra en dos patas”²¹, se tiene la misma estructura familiar y es el padre el responsable de hacer respetar a las mujeres de su grupo. En “Los novios” se describe detalladamente el ritual para conceder la mano de la amada. Resaltan las diferencias con la cultura occidental en la apreciación de los requisitos que la familia del novio tiene que cumplir para demostrar la valía del novio. Estos cuentos tienen en común un

²⁰ ED, p. 7.

²¹ ED, p. 81

cierto orden patriarcal; no obstante, en el cuento "Las vacas de Quiviquinta"²², la relación entre el hombre y la mujer es distinta. En éste, la mujer es la que muestra mayor iniciativa para sacar a flote la economía familiar, incluso si es necesario sacrificar la unión de la misma; pues, aunque tenga que dejar a su hija recién nacida, es capaz ofrecerse como nodriza y abandonar a la familia y a la comunidad.

Pero la forma monógama de la familia no es la única en la diversidad de pueblos indígenas. En el cuento "El Diosero"²³ se observa la convivencia del patriarca y tres mujeres que coadyuvan, cada una en su rol, a preservar la tradición de la creación de los dioses. Y se encuentra también la relación monoparental en el cuento "La parábola del joven tuerto"²⁴, conformada por la madre y su hijo atendiendo a las vicisitudes de la vida. Monogamia, poligamia, familia monoparental, formas diversas y coexistentes de conformar los lazos más íntimos en las diferentes etnias representadas.

Las formas del conocimiento

Se definió la cultura como la forma en la que una comunidad percibe y responde a su medio con el fin de preservarse, lo cual implica formas específicas de conocer el mundo. En "El ceniztle y la vereda"²⁵, el narrador en primera persona es un antropólogo que describe con lujo de detalle la investigación "científica" que realizó junto con un grupo de colaboradores europeos sobre las prácticas de comercio de los chinantecos... "Había que basar en datos irrefutables de tipo estadístico una teoría nacida sobre la mesa de trabajo de un reputado sabio europeo."²⁶ La ironía del narrador es perceptible: imponer la racionalidad científicista europea a la realidad de los chinantecos. La contraposición de cosmovisiones opuestas es un obstáculo para la investigación, pero entonces un suceso insólito para los indígenas trastoca la situación: un avión surca los aires y los nativos creen ver un ave gigantesca a pesar de las explicaciones del antropólogo: "—No nos creas tan dialtiro... A poco crees que somos babosos."²⁷ Contesta el viejo líder indígena. Paralelamente se presenta la situación de una familia enferma de paludismo, el patriarca les dice que se consideran a sí mismos como "malos" y que confían en que el grupo de

²² ED, p. 25.

²³ ED, p. 92.

²⁴ ED, p. 54.

²⁵ ED, p. 45.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

científicos les devolverá la salud, por lo que se dejan medir y estudiar. Mientras tanto, ante la insistencia de llevar a cabo la investigación, el líder chinanteca expone su interpretación: los investigadores son gringos que los miden, pesan y sangran para probar su calidad de puercos en engorda, por lo que ellos se defienden y los conminan a abandonar el pueblo si no quieren morir. Como resultado de la respuesta agresiva de los indígenas, desde su horizonte de interpretación los científicos consideran la situación absurda y bárbara. Sin embargo, Rojas González agrega una escena más: en su huida, los investigadores encuentran nuevamente a la familia aquejada de paludismo y descubren que han utilizado las pastillas de quinina que les dieron de paliativo para sus males, como collares que les protegen del mal. El narrador hace una reflexión final: la situación vivida no es absurda ni despreciable, sencillamente es la contraposición de racionalidades.

Semejante contraposición de interpretaciones del mundo se da en los cuentos “Nuestra Señora de Nequetejé”²⁸ y “Hículi Hualula”²⁹, ya analizados. En el primero, la imagen de la Gioconda, que es ya una interpretación artística europea, es utilizada como ícono de obra de arte que se espera sea “apreciada” por la comunidad indígena de Nequetejé –imposición de una estética– para analizar su subconsciente, sin embargo, es percibida como una representación de la virgen –otra transculturización–. En el segundo, “Hículi Hualula”, el narrador antropólogo no admite creer en las propiedades paranormales de la pronunciación de la palabra prohibida *Hículi Hualula*, por lo que, al profanar la creencia huichola de Tezompan, es víctima de una serie de trastornos, inexplicablemente desde la cosmovisión científicista.

Ligadas de manera indisoluble a las concepciones el mundo, se encuentran distintas expresiones de religiosidad, que van desde formas originales y aparentemente herméticas al contacto con la religión católica en “Hículi Hualula” o “El Diosero”, hasta el culto de rituales ceremoniosos católicos como el velorio descrito en “Los diez responsos”³⁰, donde las figuras centrales son el sacerdote y la viuda.

Las nociones de poder y de justicia

El tema del poder y de la justicia es central en los relatos de la colección, y aparece simultáneamente con otros temas. El primero puede ser debatido entre las

²⁸ ED, p. 72.

²⁹ ED, p. 32.

³⁰ ED, p. 105.

fuerzas naturales y las humanas, como en el cuento "El Diosero"³¹ en el que Kai-Lan libra una aguerrida batalla contra las amenazas del cielo. El hacedor de dioses trabaja durante toda una noche para crear la esfinge ideal que sosiegue la furia tormentosa descargada sobre su desvalida choza y sus fieles esposas.

En el proceso, debe hacer varios intentos ayudado por éstas, quienes tienen prohibido mirar al dios, sólo el patriarca tiene ese poder.

En "La plaza de Xoxocotla"³² también se observa el tema del poder, pero en un contexto muy distinto al de las fuerzas de la naturaleza. Si Kai-Lan se ha hecho hábil en la creación de dioses, el Tata Luterio lo ha hecho en la manipulación de los políticos que van ahí en busca de votos. Aparentemente los "Licenciados" capitalinos abusan de la ignorancia de los indígenas, dándoles espejitos por sus votos; sin embargo, al final es el indígena el que saca ventaja y obtienen sus ganancias a costa de los políticos.

"Lo tendrán", dijo el candidato muy serrote.

A mí por poco me gana la risa, verdá de Dios, por el motivo tan descarado de burlarse de uno. Pero pa seguir con el argüende, pues le dije yo también muy desimulado y facetó: "Tampoco hay escuela. Vea su mercé cómo están los pobres niños arrojados en aquella sombrita..."³³

El relato "La venganza de Carlos Mango" plantea una concepción de justicia particular. En este caso Tanilo Santos, el líder comunitario y danzante maza-hua de Atlacomulco, explica al antropólogo que su danza al Señor de Chalma es con el fin de que les conceda la salud del hacendado Don Donatito, pues no quieren que muera para poder matarlo ellos, y así hacer justicia.

Y si por el milagro que ahoy le venemos a pedir todos en junta al Señor de Chalma, Don Donatito queda con vida, nosotros los de Atlacomulco seremos los que le suéne-mos, entonces sí, hasta que se le frunza pa siempre... Ora sí que, como dijo el dicho, "a las tres va la vencida..."³⁴

En otro ámbito de justicia se encuentra el relato "La triste historia del pas-cola Cenobio". Es éste se describe la vida de Cenobio Tánori, un joven ya-

³¹ ED, p. 92.

³² ED, p. 112.

³³ ED, p. 113.

³⁴ ED, p. 71.

qui, maestro en el arte de la danza “pascola”, que, por su dedicación y habilidades, ha desarrollado una musculatura y complexión admirada por hombres y deseada por mujeres. Pero la vida del yaqui da un giro inexplicable al matar accidentalmente al borracho Miguel Tojíncola. Ante tal situación, la viuda –una cincuentona gorda, fea y madre de nueve hijos– pide justicia y que se cumpla la

ley del pueblo: restituir el daño a la víctima. Esto es, que el “pascola” Cenobio sustituya en su lecho al esposo asesinado.

No –gritó–, máuser no... Este hombre ha dejado sin padre a todos estos hijos míos. La ley de nuestros abuelos dice también que si el “yoreme” muerto por otro “yoreme” deja familia, el matador debe hacerse cargo de los deudos del muerto y casarse con la viuda... Yo pido al pueblo de Cenobio Tánori, el “pascola”, se case conmigo, que me proteja a mí y a los hijos del difunto... No, máuser, no... Que Cenobio Tánori ocupe en mi “tarima” el lugar que dejó el viejo Miguel Tojíncola... Eso pido y eso deben darme.³⁵

Los ejemplos analizados corroboran un ámbito más en el que no es posible hablar de “el” indígena como unidad, sino que cada grupo ha creado y moldeado formas distintas de relación de poder y nociones de justicia.

Las distintas formas de concebir la corporeidad

La percepción y vivencia de la corporeidad es relativa al grupo cultural de pertenencia, así lo atestigua Rojas González. Quizá el cuento más representativo sea “La cabra en dos patas”³⁶, en el cual se contraponen dos concepciones opuestas: la occidental representada por el extranjero que quiere aprovechar la condición de una joven otomí, y hacerle el favor, y la representada por el padre que en su dignidad e inteligencia, revira la postura dominante y ofrece el acuerdo irónico de intercambiar las mujeres. En este caso, Rojas González elige un narrador en tercera persona, omnisciente, panorámico, extradiegético (no participa en la diégesis) para dar objetividad a la contraposición de cosmovisiones. La descripción de los cuerpos de los personajes femeninos refleja las visiones que se tienen de ellos: los de la madre y la hija otomíes son caracterizados como continuidad del agreste terreno en el que viven: correosos, fortalecidos, salvajes, pero exuberantes y vigorosos; en contraste con el cuerpo de la mujer del extranjero: pálido, escuálido y sin vida. El extranjero es un viejo

³⁵ ED, p. 130.

³⁶ ED, p. 81.

panzón que ve el cuerpo femenino como un objeto para satisfacer sus “caprichos”, y que ofrece comprar a la hija del vendedor de pulque por diez pesos, pero que, ante la indignación del padre, acrecienta la suma y llega hasta el insulto: “Se necesita ser estúpido para no tratar. En la costa regalan a las indias vírgenes, sólo con la esperanza de que tengan un hijo blanco...”³⁷ El padre no se doblega ante tal desprecio y arrogancia, pues su larga vida en la sierra otomí le ha hecho un comerciante de pulque, entendido y experimentado en la mala fe de los viajeros.

Muy distinta a esta situación, es la que se presenta en el relato “Las vacas de Quiviquinta”³⁸, en el que la condición económica obliga a la mujer a ver su cuerpo, específicamente sus pechos, como el último objeto que le queda para conseguir el sustento para su familia. Y también distinta a la narrada en “El Diosero”³⁹, en la que la corporeidad de las mujeres es invisibilizada por los intereses del patriarca. Para él, sólo tienen realidad sus tres esposas, la mayor como administradora del hogar, la segunda en edad, como madre de sus hijos, y la más joven, como calentadora de su petate.

Las formas de la economía

La diversidad de estrategias culturales para la obtención de recursos, su administración y distribución es manifiesta en la colección. En cada cuento podemos apreciar las diferencias como telón de fondo o como tema relevante. Ya lo mencionamos en el cuento “La cabra en dos patas”, pero cabe agregar que la dignidad y orgullo del padre otomí tiene como respaldo una “visión de los negocios” propia de un emprendedor capitalista. Como antecedente de la situación, el narrador relata el progreso del primer tendajo que instala en el camino para asistir a los viajeros sedientos, hasta la bonanza que tal empresa le produjo. No así la suerte de la mujer indígena de “Las vacas de Quiviquinta”⁴⁰ situada en el lado del desposeído en la relación capitalista, que decide vender su “fuerza de trabajo”.

Distinta a la relación capitalista, en el cuento: “El ceniztle y la vereda”⁴¹, los primeros párrafos los dedica el narrador a dar una estampa de la economía del pueblo de Yólox en donde:

³⁷ ED, p. 89.

³⁸ ED, p. 25.

³⁹ ED, p. 92.

⁴⁰ ED, p. 25.

⁴¹ ED, p. 45.

...todos los viernes bajan los indios dispuestos a jugar en el “tianguis” su doble caracterización de compradores y vendedores, en un comercio de trueque animado y pintoresco: sal por granos, piezas de caza o animalillos de río o de charca, por retazos de manta; yerbas medicinales a cambio de “rayas” de suela para huaraches;

hilo de ixtle enrollado en bastas madejas, por candelas de sebo; gallinas por manojos de estambre...⁴²

O en “Los novios”⁴³ en los que la dignidad de los novios se mide por la cantidad de bienes que el padre del aspirante puede otorgar como dote.

El análisis puntual de tantas y tan diversas formas de responder a los temas señalados en los relatos es tan amplio que lo propio es leerlos; más aún cuando el estilo del escritor es prolífico en descripciones, matices, metáforas, valoraciones y demás formas de dar cuenta del mundo que vivió en sus excursiones por el territorio mexicano. Cada uno de los trece cuentos de la colección de *El Diosero* es una totalidad en sí mismo; en ellos podemos apreciar que la conjunción de espacio, tiempo y ser humano se manifiesta en expresiones únicas de la existencia; espejo multicolor del crisol que ha sido México. Adentrarnos en su lectura es la oportunidad de experimentar esa casa de espejos y ser parte de uno de sus círculos hermenéuticos.

Francisco Rojas González logra así romper con una forma de narración tradicional cercana a la crónica monológica, para ofrecer un espacio textual multicultural, multidialógico y multilingüístico⁴⁴, más acorde con el caleidoscopio de grupos indígenas y no indígenas, que han hecho de cada región del país su nicho cultural, y así poder decir cada uno en su lengua: *Yo: Tin: Nè: Va: Ru’r.*

Fuentes de información

Abreu Gómez, Ermilo, *Canek*, México, Colofón, 1997.

Bajtín, Mihail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

Castellanos, Rosario, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, <http://www.inah.gob.mx> [Junio 15, 2017].

Instituto Nacional Indigenista, www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista [Junio 15, 2017].

⁴² *Ibid.*

⁴³ ED, p. 7.

⁴⁴ *Vid.* Mihail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

YO: TIN: NÈ: VA': RU'R

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 1995.

Rojas González, Francisco, *El Diozero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

_____, *Lola Casanova*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____, *La negra angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rosat Dupeyron, Guy, *Indios imaginarios e indios reales*, México, Tava, 1993.

Fiesta y pachanga en *Nueva burguesía* de Mariano Azuela

TERESITA QUIROZ ÁVILA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Las fiestas son una forma de contar y medir el tiempo colectivo. El domingo, séptimo día de la semana, es el tiempo calendárico que el escritor jalisciense Mariano Azuela retoma para mostrar en su novela *Nueva burguesía* las formas de gastar el asueto, de *hacer fiesta* por parte de los habitantes de la vecindad de Nonoalco 68, uno de los conjuntos vecinales más grandes de la zona fabril de Tlatelolco en la Ciudad de México durante el año de 1939. El asueto vivido como fiesta es el ejercicio de la manifestación política, el cabaret, el paseo o lo que Azuela denomina como turismo criollo, y donde juega un papel central la vestimenta y el adorno. Se refieren algunas reflexiones de Giannini, De Certeau, Simmel y Benjamin.

Abstract

Festive holidays are a way to count and measure collective time. Sunday, the seventh day of the week, is the calendar time that Mariano Azuela, from the state of Jalisco, goes back to in order to show—in his novel *Nueva burguesía*—the ways the inhabitants of the 68 Nonoalco Street apartments, one of the largest factory zones of Tlatelolco in Mexico City, spent their holidays and *partied* in 1939. Time off lived as a festivity is an exercise of political manifestation, cabaret, promenade, or what Azuela calls *home-grown tourism*, where dress and ornament command a central role. The author refers to several reflections by Giannini, De Certeau, Simmel, and Benjamin.

Palabras clave: Mariano Azuela, *Nueva burguesía*, Ciudad de México, obreros, asueto, fiesta, domingo.

Key words: *New bourgeoisie*, Mexico City, workers, holiday, party, Sunday.

Para citar este artículo: Quiroz Ávila, Teresita, "Fiesta y pachanga en Nueva burguesía de Mariano Azuela", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 173-190.

Las fiestas son una forma de contar y medir el tiempo colectivo. Significa el resaltar o rememorar una actividad en una fecha especial a través de una reunión social. Son momentos de celebración colectiva o individual, privada o pública. Dependiendo de la época y de los principios hegemónicos se mide el tiempo en calendarios que rigen la vida de los grupos sociales.

Dentro de la estructura festiva existen jerarquías y roles específicos que se actúan durante todo el festejo, papeles claramente establecidos y quehaceres por cumplir. Es una rígida organización que se debe seguir al pie de la letra para que la celebración se lleve a buen fin, por lo cual los niveles jerárquicos se respetan por todo el colectivo que interviene y departe. Los individuos, quienes participan en las fases del proceso del festejo, establecen lazos muy intensos que los hermanan y unen al ser cómplices y miembros solidarios de las acciones y prácticas que se van sucediendo a lo largo del ritual. Entre éstos se comparten los códigos de la celebración y las anécdotas del cómo se lleva a cabo el suceso.

En la fiesta hay un rompimiento de la cotidianeidad y los horarios se modifican. Se entra en un nuevo tiempo, el tiempo del ritual que marca las pautas para organizar el acto de celebrar. Es principalmente desde la antropología que se han estudiado los vínculos sociales del ritual en diversas estructuras tribales. Los especialistas identifican tres fases: la primera ubica un periodo de antecedentes que se utiliza para los arreglos previos; la segunda etapa se caracteriza por la realización del festejo mismo, colmado por la celebración: ceremonias, rituales, protocolos que resaltan la magnificencia de la fecha y son el punto álgido por el cual se celebra, está saturado de símbolos, códigos y claves que hablan sobre la trascendencia de tal acontecimiento. Al final de la celebración, si fue bien conseguido y el ritual fue propicio, es permitido el fandango y hasta el *destrampe*. Ésta es la tercer etapa del festejo: la catarsis y las acciones sin freno, es el momento en que se rompe la formalidad establecida para la ceremonia y sucede un himpas de regocijo que homogeniza las diferencias sociales entre los participantes, la algarabía propicia que se tergiverse el canon y los individuos pierden compostura hasta llegar a niveles de gran jolgorio, se arma gritería, alboroto y en algunos casos no se mantiene el control personal

y social; Norbert Elías habla sobre una ruptura o inversión de los códigos civilizatorios establecidos.

Al romperse las fronteras sociales y jerárquicas en una explosión de adrenalina, el fenómeno grupal, colectivo y de participación masiva hace que los límites se diluyan y se muevan los impulsos primitivos, sensuales y sexuales que generalmente se reprimen.¹ Así, en el tiempo festivo o carnavalesco es cuando los cuerpos se encuentran, actúan lo que desean y se desdibujan las jerarquías que estructuraban el orden regular. Una alegría excesiva sucede al liberarse la tensión aglutinada, pues al sellarse el acuerdo, vale la pena la experiencia del desenfreno, y *arman la pachanga*, hasta el otro día o varios días después. Pero la fiesta y el desenfreno no pueden ser lo cotidiano, son un compás de espera que corta la rutina. En palabras de Humberto Giannini, especialista en el análisis de la vida cotidiana, la fiesta o tiempo de ocio es una *transgresión* a la ruta del diario acontecer, justo y necesario para cortar la repetición monótona de lo habitual.²

Entonces,

[la transgresión] podemos entenderla, con Goffman, como cualquier conducta que se sale del marco (*frame*) pre-determinado de una "ocasión social", y que "descoloca" a los otros respecto de los roles habituales por los que debería reconocerse mutuamente en esa ocasión-tipo. [...] pensemos que la conmemoración –fiesta, en el sentido más propio– es transgresión de ese tiempo lineal de la rutina del que venimos de hablar. Y que, sin embargo, posee este rasgo esencial: se conmemora lo que fue –se le rescata– a fin de que en cierto sentido siga siendo. Muerte y resurrección cíclicas de los dioses y en el alma de los festejantes. En la fiesta se quiebra, pues, un tiempo que es continua pérdida de sí en lo indeterminado (el tiempo proyectante), a fin de rescatar otro, digno de rememorarse.³

El día de asueto

En una sociedad bajo los parámetros religiosos, las fiestas que aparecen en su calendario son de carácter piadoso; pero en un sistema social dentro de los parámetros de la vida laboral, son las actividades comprendidas por los ciclos del

¹ Roberto Salazar Guerrero, "Algunas nociones sobre los grupos", *Imaginación y deseo. Los actores en el ámbito universitario*, UAM/ Miguel Ángel Porrúa, México, 2001, pp. 33-39.

² Humberto Giannini, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004 (1987), pp. 45-47.

³ *Ibid.*, pp. 45-47.

trabajo los que determinan la constitución de su calendario: la semana laboral, los días y horarios que marca la jornada, las fechas de cobro, los días de descanso, los sonidos fabriles son los que rigen la agenda diaria, el calendario semanal y anual de la sociedad asalariada. Así que, de siete días de la semana, seis se dedican a la rutina del oficio en la fábrica o en la oficina y el séptimo día, es día para *hacer la fiesta* y dedicarse a reponer fuerzas, al ocio, al reposo, al paseo y por supuesto a venerar las actividades del no trabajar.

El domingo, séptimo día de la semana, es el tiempo calendárico⁴ que el escritor jalisciense Mariano Azuela retoma para mostrar en su novela *Nueva burguesía*⁵ las formas de gastar el asueto, de *hacer fiesta*⁶ por parte de los habitantes de la vecindad de Nonoalco 68, uno de los conjuntos vecinales más grandes de la zona fabril de Tlatelolco en la Ciudad de México durante el año de 1939.

Michael de Certeau señala que los sábados, domingos y días de asueto se experimenta una actitud donde hace presencia la alegría y el relajamiento de las conductas, ante la oportunidad del *tiempo libre*. Es una liberación y la fiesta empieza con anterioridad ante los preparativos y con mayor insistencia la tarde anterior al día vacante:

para simbolizar que se entra verdaderamente en el descanso. El incremento del tiempo libre remodeló la organización de la semana al permitir una auténtica individualización del tiempo semanal. Este fenómeno resulta sobre todo notable en lo que concierne a la apropiación del espacio urbano⁷.

De Certeau insiste que el *tiempo libre* proporciona un vínculo directo con el consumo y la experiencia estética al ser espectadores de los aparadores comer-

⁴ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* (3 t.), Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 783-815.

⁵ Las historias urbanas que recrea Azuela muestran la mirada del escritor sobre la vida de los barrios pobres y los trabajadores de la capital. Presenta una lotería de personajes, su organización cotidiana y colectiva en el periodo posrevolucionario. Podemos observar, a través de la ficción novelada y el horizonte de Azuela, las formas de festejar para los habitantes que pueblan el espacio urbano de sus historias. Novelas: *La malhora* (pulquería), *La luciérnaga* (pulquería y fiesta de políticos en Las Lomas de Chapultepec), *El camarada Pantoja* (Quema de Judas, Día de la Guadalupana, fiesta en honor del general Calderas en la Quinta Chata), *La marchanta* (cena de boda en departamento, restaurante y cabaret), principalmente en *Nueva burguesía* (manifestación, cabaret, día de campo, turismo criollo, velorio, bodas). Véase Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana en Mariano Azuela* (UAM, 2014).

⁶ *Hacer fiesta*, término para denominar prácticas sociales que se realizan durante el periodo de descanso y cuando no se trabaja.

⁷ Michael de Certeau, "El fin de semana. Sábado-domingo", *La invención de lo cotidiano*, 2. *Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, p. 103.

ciales, en un estar de fiesta por el relajamiento, la propiedad de un tiempo de vacación: para ir, para ver, para ejercer la posibilidad de elección y compra. En los días de asueto, la vestimenta es más relajada, juvenil y variada; o por el contrario, más exclusiva y de mayor distinción que en diario. Dado que, la vacante puede ser un día o dos, se sale de sus espacios cotidianos, los *particulares*⁸ toman la ciudad o los sitios próximos, se vive como un lujo pero también como derecho social, con una “extraordinaria acumulación del deseo de vivir”, hay una “euforia del sábado que estaba ligada a la reciente disminución del tiempo de trabajo en la vida social [...] experimentación del ‘tiempo libre’ tomado del ‘tiempo obligado’ del trabajo”.⁹

El ‘ser urbano’ [...] cambió de naturaleza cuando obtuvieron el tiempo libre para recorrer activamente una ciudad despierta y ya no adormecida en la tristeza del domingo. Ahora esta experiencia ha pasado a las costumbres; con mucha dificultad puede imaginarse la revolución que esto introdujo en la cotidianidad: la ciudad en verdad se volvió una ciudad abierta, profusión de símbolos, poema. Más allá de las estrategias del consumo, el tiempo libre del sábado hizo posible la apropiación del espacio urbano mediante el deseo de un sujeto itinerante que, al descubrirla en la vitalidad de sus fuerzas vivas, se dedicó a amarla porque al fin podía reconocerse en ella como consumidor y no sólo como productor.¹⁰

Fiesta y adorno

Al estar fuera del tiempo cotidiano y determinar romper la rutina, el festejo se atavía de adornos¹¹ que marcan un compás diferente a lo habitual, entonces el transcurrir del tiempo se percibe diferente, para lo cual se hacen preparativos especiales y hay una necesidad de lucir excepcional. Aquello que agrada y despierte a las sensaciones es propicio para la fiesta, pues ésta es un momento para la sensualidad, la espiritualidad... para la exaltación de los sentidos.

Simmel en su “Digresión sobre el adorno” (*Fundamentos de sociología*, 1939) señala que el ornamento representa la expresión máxima del egoísmo,

⁸ Manuel Hermoso, “Agnes Heller. Vida cotidiana”, marxista que a partir del análisis del sistema de producción retoma y puntualiza la importancia de la vida cotidiana para el proceso de reproducción social, grupalidad o generacidad que está formada por particulares o entes genéricos.

⁹ Michael de Certeau, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹¹ Teresita Quiroz Ávila, *La mirada urbana de Mariano Azuela*, UAM, México, 2014. Véase Walter Benjamin, “Sobre la moda”, *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005; George Simmel, “Digresión sobre el adorno”, *Fundamentos de sociología*, 1939, pp. 358-363.

pues el objeto que engalana le pertenece en exclusiva a quien lo porta y hace gala del mismo frente a los otros que no lo tienen, con la intención de generar en quien observa el deseo de posesión del objeto y la admiración del individuo poseedor, una envidia social.

En su circunstancia, esta situación representa un elemento de mayor egoísmo y al mismo tiempo de mayor altruismo, porque aquellos que admiran el objeto y a quien lo porta; son los otros quienes se ven iluminados por tal elemento, que no poseen; en tanto que el depositario del adorno lo puede lucir pero no disfrutará el efecto social del *asombro*. La intención de *agrado* se funda en construir, sobre el sentimiento de inferioridad de los que admiran, la estimación de quien muestra.¹² Quien tiene el adorno se muestra, se pavonea y presume su reciente distinción, que se manifiesta primero por su actitud pero principalmente por su indumentaria. Compra ropa, muebles y enseres modernos. El objetivo es cubrir una serie de necesidades, pero lo hace de manera ostentosa para mostrar a quienes lo conocen. Esta situación lo diferencia del que era antes y de los otros. La vestimenta y sus accesorios lo *adornan*, puede y desea ser envidiado, esto lo alegra y redundante en autoestimación.

Para el sociólogo Simmel, el valor del adorno radica en su autenticidad, y el supremo adorno está en los metales brillantes y las piedras preciosas, es el caso de las joyas. La función del adorno es acentuar la personalidad e incrementar la importancia por la evidencia: ataviar, embellecer para resaltar el poder de la imagen de quien lo ostenta, porque “la persona es, por decirlo así, más cuando se halla adornada”; entre menos sobrio sea lo superfluo del decorado, superior será su impacto, por excesivo, inútil e impersonal. Después de las alhajas, se considera como adorno todo objeto nuevo que manifieste su originalidad y derroche; la vestimenta, por ejemplo, mantiene el estatus de adorno mientras manifieste cierta rigidez de la tela porque no se ha amoldado a ningún cuerpo ni presenta desgaste.

Esta lucha entre lo auténtico y la apariencia manifiesta una tensión en el ámbito social a través del fenómeno de *la moda*, entendida como la exclusividad de un grupo que se muestra e impone su concepción del mundo frente a las clases que carecen de las condiciones para tales derroches o extravagancias. La diversidad de ropa que usa se relaciona con su capacidad de consumo. Walter Benjamin, en sus notas sobre la moda,¹³ señala que los estilos de vestir son reflejo de la actividad económica y del ritmo de cambio de la modernidad; para que funcione la dinámica social de la mercancía, los promotores del

¹² Teresita Quiroz Ávila, “El adorno y la moda, la ostentación de clase”, *op. cit.*, pp. 108-110.

¹³ Walter Benjamin, “Sobre la moda”, *El libro de los pasajes*, Editorial Akal, 2005, pp. 92-103.

mercado del vestido “introducen artículos con el objeto de que se pongan de moda”; además, es la cubierta que embellece y muestra que el individuo “responde a las nuevas velocidades, que introdujeron un ritmo distinto a la vida”, por ello es resultado de la necesidad de sensación vanguardista, “ser contemporánea de todo el mundo: ésa es la satisfacción más intensa y secreta que la moda proporciona”. Las revoluciones dan un posicionamiento nuevo a los grupos sociales, fenómeno que modifica la forma de vida y, en consecuencia, se transforma el estilo de vestir.

Al ser la ropa manifestación de poder, también es expresión de resistencia e identidad, pero al mismo tiempo, puede generar rechazo, identificación del otro o admiración por la imagen que proyecta o representa. El guardarropa de las mujeres, autoridades, líderes, obreros, artistas o religiosos se caracteriza por su indumentaria; prendas que se convierten en la piel y el adorno de la clase social. Por ejemplo, con una combinación poco afortunada: azul, negro y café, señala Vicente Quirarte respecto a un personaje ciudadano:

El atuendo obrero exige etiqueta ceremonial y rigurosa. Roque, personaje de *Nueva burguesía* de Mariano Azuela, luce para la noche de asueto “overol azul de Prusia, recién estrenado; camisa negra de cuello levantado sobre la nuca, zapatos color café claro muy relumbrosos y un sombrero de copa picuda y alas muy cortas”¹⁴.



Obrero con su indumentaria tradicional: el overol y las herramientas de trabajo.

David Alfaro Siqueiros, s/t (192?)

¹⁴ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle*, México, Cal y Arena, 1999, p. 533.

Para Walter Benjamín, el predominio de la moda pertenece a los círculos elevados de la sociedad, pues manifiestan su poderío a través del vestido, pero es un fenómeno que propicia la imitación de las clases medias. El adorno debe cautivar por ser auténtico, algunos consiguen imitar los rasgos del elemento decorativo pero la copia no tiene las propiedades de originalidad, simplemente aparenta ser, y el ignorante no se percata de ello. La competencia y la “encarnizada persecución de la vanidad de clase”, aunque dan apariencia de libertad, mantienen una tiranía ante el constante cambio; este ritmo, sumado al mercado y al deseo de las clases medias, promueve una masificación y abaratamiento de los productos para hacerlos accesibles a los nuevos compradores.

En las novelas urbanas de Mariano Azuela:¹⁵ *El camarada Pantoja* (1937), *Nueva burguesía* (1940) y *La marchanta* (1944), aparecen consumidores con poder de compra gracias a su salario, y llevan a cabo diversas actividades en su moderna vida; al actuar en su ejercicio urbano manifiestan su presencia social con un tipo de vestimenta que los caracteriza, los adorna y les permite participar en la dinámica de vanguardia y consumo. En este caso se trata de los asalariados del cardenismo como una *nueva burguesía*.

La ciudad obrera

Mariano Azuela nació en 1873, en un pueblo de los Altos de Jalisco. La sociedad que le rodeaba, se definía por la producción agropecuaria y la estructura de hacienda caciquil. Pertenecía a una clase provinciana ilustrada. Estudia medicina en Guadalajara y se titula con una tesis sobre neumonía en 1899. Durante la Revolución Mexicana participó como médico militar en las tropas de Villa y de Madero. En 1916, con toda su familia, se muda a la Ciudad de México. Su primer lugar de vivienda fue en una vecindad de Nonoalco Tlatelolco, frente al jardín de Santiago, lugar en el cual también brindaba atención clínica a los habitantes de la zona. Años después cambia de domicilio a una casa en las calles de Santa María la Rivera, colonia de clase media, donde instala su consultorio privado. Como galeno especialista en enfermedades venéreas da atención en la Beneficencia Pública localizada en el barrio de Tepito, además de participar como miembro del Jurado Público. A partir de estas experiencias, conocedor de las dolencias del cuerpo y el alma, construye la vida de los personajes, quienes pueblan sus novelas recreadas en la capital mexicana. Mariano Azuela escribió, entre 1920 y 1944, seis novelas urbanas que caracterizan a la

¹⁵ Véase Mariano Azuela, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. También, Teresita Quiroz Ávila, *op. cit.*

Ciudad de México como protagonista central, principalmente la zona fabril de Nonoalco Tlateloloco.

Los barrios de obreros a los cuales refiere Azuela son una zona receptora de migrantes de bajo nivel adquisitivo, son el área fabril de Nonoalco Tlatelolco, territorio históricamente definido por el comercio y donde hacia finales del siglo XIX se instala la zona de industria, los patios y aduana del ferrocarril, así como las torres receptoras de energía. Sin embargo, tenían una infraestructura pública insuficiente en comparación con el acelerado incremento poblacional que recibían; la mitad de los ciudadanos vivía en una sola habitación (cuarto redondo) sin servicios de agua y drenaje, con un indicador de 67% de las muertes a causa de enfermedades infecciosas, gastrointestinales y de vías respiratorias, propiciadas principalmente por las malas condiciones en la vivienda.

Por ejemplo, la colonia Guerrero, según los datos oficiales que aparecen en el Informe de 1930, seguía conservando su deplorable estado por la aglomeración de habitantes [...]. Las viviendas reducidas se ubicaban hacinadas en caserones de la época colonial que se convirtieron en vecindades sin servicios públicos higiénicos.¹⁶

Pero aun en 1934 las circunstancias de la colonia Guerrero eran lamentables, como lo indica la Federación de Organizaciones de Colonos de D.F. en una carta dirigida al presidente Abelardo Rodríguez.¹⁷ La capital de los años cuarenta estaba poblada por poco más de un millón 700 mil personas, de acuerdo al VI Censo.¹⁸ El país se caracterizaba por contar con 80% de población rural. La principal ciudad del país concentraba 8% de los habitantes.

El paisaje y la vida cotidiana estaban marcados por el ritmo de la industria, y se observaba por los grupos de trabajadores, ferrocarrileros y los recién llegados de provincia, quienes imprimían la sinfonía diaria al norponiente de la capital.

¹⁶ Teresita Quiroz Ávila, *op. cit.*, pp. 49 y 50.

¹⁷ "Colonias o fraccionamientos sin servicios o con servicios muy deficientes", *Informe de 1930, Departamento del Distrito Federal*. Véase, Jorge Jiménez Muñoz, *La traza del poder*, México, Dédalo/Codex, 1993.

¹⁸ Los censos de Población del Distrito Federal registraron las siguientes cifras: IV Censo General de Población, 1921, con 906 063; V Censo, 1930, con 1 229 576, y VI Censo, 1940, con 1 767 530 habitantes. INEGI, *Estadísticas históricas de México*, Tomo I. Francisco Alba Hernández, Centro de Estudios Económicos y Demográficos, El Colegio de México, 1995. Jorge Jiménez señala que entre 1920 y 1928, en lo que respecta a la urbe capitalina, se crearon cuarenta y ocho asentamientos en el Distrito Federal, los cuales se clasificaban en colonias obreras (27%), para clase media y alta (29%), sectores residenciales (15%), para burócratas (6%), para campesinos (4%) y un 19% sin clasificación. Jorge Jiménez Muñoz, *op. cit.*

Los trabajadores modernos tienen día de asueto

Dice el propio Azuela: "Nueva burguesía es una novela que propiamente no tiene argumento ni protagonistas, porque cada personaje es el protagonista de su propia vida"¹⁹, están inventándose, son los privilegiados y reconocidos como los hijos del futuro; la modernidad va a la par de objetos novedosos y prácticas sociales inéditas a los que las mayorías pueden acceder "democráticamente", se da un *boom* masivo en el consumo de productos y en la participación política a través de sindicatos y del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), instituido por el gobierno en 1938; la compra de *lujillos* es un indicador de que se vive un nuevo tiempo, el futuro llegó, está disponible en el ambiente y se puede conseguir; es momento para el ejercicio del consumo.

Personajes que aparecen como un naciente estrato en la sociedad, cuyo perfil conforma una cultura popular de la urbe. Es una clase que usa el tranvía para desplazarse por la ciudad, va al salón de baile, toma pulque, cerveza y Bacardí, escucha a Agustín Lara, tiene una forma particular de vestir y desea mejorar su "stock" de vida.

Una gran mayoría de los personajes son migrantes que llegaron de la provincia. Sólo algunos son nativos de la capital y oriundos de Nonoalco. De éstos, los ferrocarrileros tienen los mejores salarios, que van de quinientos a mil pesos mensuales; le sigue una empleada de la Secretaría de Hacienda, que gana doscientos ochenta pesos al mes; después continúan los de salario mínimo, como los motoristas del tren urbano de la Compañía de Luz y Fuerza, o las obreras de la fábrica de galletas La Perla. El resto son trabajadores que reciben un ingreso irregular o propinas, como los choferes de taxi, el zapatero remendón, el mecapalero o el cuidador del baño en el mercado y las mujeres que no tienen un empleo remunerado y se encargan de atender a la familia.

El rango social sitúa a la mayoría de los personajes de la novela entre la clase trabajadora baja, con algunas excepciones, pero muestra un abanico amplio de indicadores de consumo o bienestar social. Al momento de adquirir o perder uno de estos elementos, se sube o baja en la gráfica de estatus.

La ciudad se convierte en el espacio de la urbanidad, de lo civilizado, lo moderno, espacio del consumo democrático y del tiempo libre para el ocio, para el descanso, para transgredir la rutina.

¹⁹ Mariano Azuela, *Epistolario y archivo*, México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 292.

Manifestación política como fiesta

También el gobierno y el sindicato organizan el día domingo actos que les ayudan a conservar su popularidad; periódicamente realizan desfiles cívico-atléticos, en los que participan empleados y obreros que “se exhiben medio desnudos por las avenidas principales de la capital. ¿Qué muchacha y aun vieja moderna es capaz de resistir a tan tentadora oportunidad?”²⁰ Desde la década de los veinte el deporte y la gimnasia se habían constituido en una actividad importante para reorganizar a los revolucionarios jóvenes, por ello se organizan los desfiles y se construyen complejos arquitectónicos como el deportivo Venustiano Carranza con su Casino Obrero, el Frontón México o el Estadio Nacional.²¹ Las jóvenes trabajadoras asisten a los festejos con vestidos nuevos, iban a lucirse en su día de asueto, pues el desfile permite usar la calle como espacio de lucimiento. En palabras de Gannini, salen del espacio domiciliado; el particular, aglomerado en pueblo, resurge de su terruño el séptimo día de la semana laboral y se muestran entre la multitud. Así, el espacio público es apropiado para las actividades de la población popular. Entonces la calle, de ser un lugar de trayecto se convierte en el sitio transgresor, porque deja la posibilidad abierta al desvío, al encuentro o la evasión, “abierto a lo que puede pasarnos en cualquier momento y quebrar provisionalmente el círculo inesencial pero férreo del presente continuo de la rutina [...]”²².

Regularmente los domingos, a esa hora, los inquilinos salían regocijados y con mucha alharaca a sus excursiones campestres, llevando sendos sacos de papel o de ixtle repletos de comestibles; pero ese domingo 27 de agosto del 39 nadie hablaba sino de la gran manifestación que el pueblo metropolitano preparaba al general Almazán, candidato de los opositores al gobierno de Lázaro Cárdenas, y nadie quería privarse de un espectáculo que tenía ya su grano de sal y del que se esperaba algo.²³

La vecindad más grande de la calzada Nonoalco hasta la calle de Olivo, cercana a Buenavista, estaba habitada por obreros, choferes, ferrocarrileros y mecánicos, principalmente, quienes se disponen para ir a una protesta en

²⁰ Mariano Azuela, “Nueva burguesía”, *op. cit.*, p. 43.

²¹ Elsa Muñoz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México, UAM/Porrúa, 2002, pp. 115-126.

²² Humberto Giannini, *op. cit.*, p. 41.

²³ Mariano Azuela, “Nueva burguesía”, *Obras completas*, tomo 2, Fondo de Cultura Económica, p. 10. Enseguida sólo pongo las páginas entre paréntesis.

el monumento a la Revolución. Se “dicen que va a haber borlote²⁴ y eso es cosa que me entusiasma”, comenta el inquilino del número 35. Van como a cualquier paseo dominical con alegría, bullicio, alboroto y jolgorio, a gastar su día de vacación semanal. Dos amigas de las Escamillas llegaron “exprofeso a la fiesta desde Azcapotzalco” (p.15).

Para la celebración de acción política que se convoca en la explanada de La República, los asistentes portan ropa especial: medias de seda y zapatos recién comprados, “vestidos de nuevo muy bien planchados, choclos brillantes y el pañuelo asomando bajo la solapa” (p. 10).

La reunión se llenó de gente, letreros, y como en todo festejo popular que se precie de serlo “descendió una fina lluvia de confeti, serpentinas, volantes con retratos y vítores al candidato”. Al llegar a la explanada, el elegido, sucedió que todas las locomotoras de Buenavista sonaron los silbatos, y el “nombre del candidato corría de boca en boca haciendo brillar la alegría en todos los rostros”. Pero en un instante se perdieron los límites, la cantidad de personas y la algarabía se desbordó, el “rumor creció como el de un mar embravecido. Sexos, edades, fisonomías, clases, todo se fundió en una masa movediza e informe, algo como una monstruosa gusanera” (p. 19).

Efectivamente, la fiesta se sale de control y Azuela la califica como *monstruosa gusanera*, un nido enorme de larvas y lombrices que aparece de momento atemorizando por su aspecto asqueroso. La carga de lenguaje es de rechazo ante la pérdida de orden de la masa informe. En este maremágnum los asistentes salieron despachurrados, perdieron zapatos, medias y ropaje fueron desgarrados, peinado y maquillaje perdieron su aspecto en el “oleaje incontenible [...] de pies groseros y manos adelantadas [...] caras prietas chorreadas y sus vestidos hechos garras” (pp. 20 y 21).

Siguiendo a Paul Ricoeur en su análisis sobre la importancia del lenguaje simbólico²⁵, se puede señalar que Azuela establece una carga negativa cuando se refiere a los pobladores del barrio de Nonoalco, en particular a los trabajadores detallados en su novela; hace una crítica a las condiciones de limpieza y arreglo personal, por ejemplo cuando se refiere al obrero viudo quien “olía a sobacos” (p. 12). El novelista también cuestiona la movilidad social que generó el gobierno cardenista con amplios sectores de las clases populares:

²⁴ Borlote: tumulto, desorden, escándalo. *Diccionario de mexicanismos*. Academia Mexicana de la Lengua, en línea [consultado 1 de noviembre, 2016].

²⁵ Manuel Maceiras, “Presentación”, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, tomo 1, México, Siglo XXI, pp. 11-29.

Las Amézquitas no querían acordarse más de su tierra, un pueblecillo de Jalisco, muy cerca de Guadalajara, desde donde dieron un salto mortal del lavadero y de la mesa de la plancha hasta los elegantes escritorios de acero de la Secretaría de Hacienda. Con la subida de Cárdenas a la Presidencia de la República, subió naturalmente el mosquero que lo rodeaba. Entre los más gordos iba el subdelegado de Hacienda del pueblo de las Amézquitas, muchachas famosas por bonitas, alegres y despreocupadas. Parece que el empleado había tenido sus dares y tomares con Cuca la mayor. Ello fue que con su ascenso se las llevó a la capital con doce y ocho pesos de sueldo respectivamente. Con tanto dinero las guapas explanchadoras perdieron el sentido del equilibrio. (pp. 12 y 13)

Aquí Azuela puntualiza el color de la tez de las protagonistas en un tono despectivo y ridiculizando el episodio. Descripción de facciones que recalcará sobre los modelos del Monumento a la Revolución y la semejanza del obrero don Roque con estas esculturas:

En la base de la cúpula, en cada uno de sus ángulos, sobresalen en altorrelieve bloques de concreto, cuerpos masudos, cabezas aplastadas, caras cuadrangulares y manos como sapos monstruosos acariciando barrigas repletas a reventar. Molesta un poco el simbolismo cruel; pero su bestialidad es casi sublime. Hay que convenir en que la interpretación ha sido un acierto y, desde muchos puntos de vista, genial. (p. 17)

A continuación, la representación del personaje, que aparece en páginas adelante, un sencillo desventurado, de facciones *grotescas*:

Don Roque. Como si lo hubieran arrancado de uno de los altos relieves del Monumento de la Revolución. Inspiraba terror y risa. Sus mejillas arcillosas, sus labios más que gruesos, sin pelo de barba, sus líneas de pétreo inmovilidad. ¿Un sacrificador azteca? Nada de eso: un simple paria que de tanto verlo no da risa ni miedo. (p. 34)

Así a partir de la manifestación política como fiesta para la clase popular de trabajadores, el novelista aprovecha para criticarlos en su aspecto físico y maneras de comportarse, además de presentar el acontecimiento como una celebración en sus tres facetas: preparación, convocación y pérdida del orden, como lo he señalado al principio de este texto.

Celebrar en el cabaret

Otra actividad de fiesta y celebración para el cuerpo y el espíritu es la visita al cabaret. Así lo nombra Azuela, en particular al salón de baile Los Ángeles fundado en 1937 por Miguel Prieto, sitio que se localiza a unas cuadras de la mencionada vecindad de Nonoalco, a donde hay que ir con la indumentaria correcta.

Ellas, sintiéndose de la realeza con “vestido de fulgurante color rosa muy escotado, zapatillas blancas de tacones plateados y mucho colorete en los labios” (p. 32), también faldas de largas colas de telas brillantes en amarillo oro o rojo infernal, “mostraban espaldas y pechos prietos, atrozmente empolvados” (p. 32). Ellos, unos fífies con delicados modales, largas patillas negras y enfundados en “chaqueta corta con pretensiones de smoking, pantalones faldas y la cabeza luciente a fuerza de brillantina” (p. 34); otros en “rigurosa etiqueta; overol azul de Prusia, recién estrenado [casi almidonado]; camisa negra de cuello levantado sobre la nuca, zapatos color café claro muy relumbrosos y un sombrero de copa picuda y alas muy cortas” (p. 33). Aparentando distinción y mundo pero en palabras del novelista “no eran sino unos pobres diablos de chafiretes”²⁶. (p. 35)

En el cabaret se baila en pareja baladas que toca la radiola.²⁷ Más tarde llegará el mariachi interpretando la polka “El barrilito”, himno de los políticos de oposición. El local está en el abandono, los muros estropeados y decorado con efímeros adornos que se caen de marchitos, “foquillos eléctricos de colores [...] adornos de papel de china, sus guirnaldas desteñidas y mosqueadas y estampas de propaganda: marcas de vinos, cervezas, cigarros, dulces y afeites” (p. 33), mismos que se consumen en el salón de baile o en la cantina contigua donde también se expenden todo tipo de bebidas alcohólicas desde el pulque hasta exóticos cocteles. El salón es altamente frecuentado por los vecinos de las cercanías y de más allá, al punto de no haber una sola persona más; lugar propicio para la convivencia, la *conbebenencia*, la presunción, el coqueteo, el grito efusivo, el aplauso estridente, las risotadas ensordecedoras, el reparto de puestos, el arreglo de negocios, la coincidencia carnal o el desencuentro amoroso.

²⁶ Chafirete, chafireta (de chofer.) m. y f. coloq. mal chofer, mal conductor de vehículo automóvil. Guido Gómez de Silva, *Diccionario breve de mexicanismos.*, en línea [consulta noviembre 2016].

²⁷ Rodialas, orquestolas o sinfonolas, son accionados mediante una moneda. *Diario Oficial* (1940), df.gob.mx/abrirPDF.php?archivo=11071940-MAT.pdf&anio [consulta noviembre 2016].

El baile estaba en su apogeo cuando el coronel con su acompañamiento lo abandonó. Gritaban las muchachas como si les hicieran cosquillas, rebuznaban los saxofones, los músicos hacían ridículas piruetas mezclándose con la concurrencia. Rostros prietos y húmedos se juntaban con otros empastelados de colorete, había ojos agrandados de aves nocturnas, otros quemándose, todo en un ambiente de lujuria al rojo blanco. No era extraño que algunas parejas grave y calladamente se ausentaran del salón.²⁸

Después de la catarsis dancística y alcohólica llega el fin de la fiesta. No existe rastro de aquella elegancia almidonada con la cual se reunieron al principio de la noche. Han quedado en su contrario. Al despuntar el alba se presentaba un espectáculo decadente y repugnante, donde el cantinero dormita en la barra, algunos clientes estaban con la vista perdida y otros se sostenían en dupla. Así lo narra Azuela:

Amanecía: los filamentos incandescentes ponían reflejos rojizos en las mejillas pálidas y marchitas, en las hondas ojeras, en los vestidos ajados de las pocas parejas que aún seguían bailando al ritmo bárbaro de una orquestola. Del piso mojado se levantaba un olor acre, nauseoso, insoportable.²⁹

Turismo criollo. El paseo como fiesta

El Turismo criollo es el paseo en día domingo, ida y vuelta o fin de semana, también conocido como “viajes de recreo” para la distracción y el solaz esparcimiento. Teniendo la consigna: “salimos a divertirnos y a gozar” ante cualquier precariedad. Además, es indispensable la canasta con provisiones como pambazos o tamales y la posibilidad de gastar dinero en aguas frescas, refrescos, gelatinas y nieves de vainilla, todo a ritmo de la canción de moda *Vereda tropical*.

Por eso el turismo de un día tiene un impacto que integra a los pobladores, y a la vez se establece una red capitalina con otros lugares, que amplía el horizonte espacial del entorno urbano con el bosque, el campo y el balneario. Así, la ciudad proletaria incorpora en su ámbito espacios campestres que se disfrutaban los domingos.

La vestimenta elegida es para, en el caso de él, una camisa de \$12.00; ella se ha destinado para la ocasión: un abrigo de algodón azul, pantalones de cretona amarilla con flores azules, además sombrero de soyate con listón color rosa. Los lugares que visitan, según narra Azuela, son el bosque de Chapultepec

²⁸ Mariano Azuela, “Nueva burguesía”, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*

para usar su velocípedo, que como reza la publicidad: “Con un tostón diario se lleva en el acto su bicicleta”.

Por esos días las Escamillas andaban locas; desde que vieron a Diana Durbin en *Loca por la música*, pedaleando con otras chicas del cine. Ellas como todo México cursi, no pensaban sino en pasear en bicicleta por el bosque de Chapultepec [...]. Por consiguiente, a cada domingo las Escamillas salían de la vecindad muy orgullosas en sus flamantes bicicletas, haciéndose las desconocidas. Miguelito las seguía a distancia en un forcito de a uno cincuenta la hora. A eso se reducía su papel, amén de pagar los refrescos y un kilo de barbacoa con salsa borracha y tortillas [...]. (p. 46)

Otros sitios de paseo son los tradicionales días de campo al Desierto de los Leones en el coche de los vecinos, o la asistencia a balnearios populosos en Cuernavaca saliendo en camión de segunda desde el Zócalo, pero nunca entrarán a lugares como el Casino de la Selva, donde sólo tiene posibilidad ciertos políticos y millonarios, no la gente del pueblo, aunque sean la *nueva burguesía* laboral.

Llegaron al balneario cuando eran más los mirones que las bañistas. Una se tendía en el estanque haciendo angelitos y la otra manoteaba dando retumbos que levantaban blancos copos de espuma. Salió otra más con la cabeza empapada, enrojecidos los ojos y la nariz anhelante. [...] Siguió llegando la gente y a poco todo estaba lleno. Se aburrieron del museo viviente de deformidades por exceso o deficiencia; mujeres ventradas como sapos y otras más flacas que chapulines. (p. 50)

También están las visitas a la ciudad de Querétaro en tren (Pullman) para conocer las tradiciones y visitar iglesias, “eso es lo que hay que admirar cuando va uno en calidad de turista” (p. 54), pero donde los protagonistas se asombran de ciertos espacios que no imaginan que existan.

Emmita entró en el coche dormitorio como una boba. El silencio imperante, la luz tenue y difusa, la quietud con que el auditor y el conductor revisaban guías y boletos, todo le causaba una extraña impresión, como si no entrara en un simple dormitorio, sino en un mundo nuevo. [Más tarde] Ellos se bañaron en una alberca y ella en un “especial”. El agua fresca le devolvió la serenidad, la esperanza y la alegría. Salió pidiendo que la llevaran a conocer el cerrito donde fusilaron al emperador Maximiliano. Estaba enamorada del austriaco desde que lo conoció en la película *Juárez*, de Paul Muni. [...] Regresaron de comer costeano una larga arquera. Nadie reparó en el acueducto conservado como joya virreinal de inestimable valor, porque, lo mismo

que los ricos altares de las iglesias, no entraban en la ciencia del agente ni dentro de la capacidad emocional del garrotero. (pp. 58, 59 y 60)

Conclusión

Las fiestas se harán mientras exista algo por lo cual celebrar y eso es un motivo digno de cambiar la rutina: bodas, entierros, uniones, desfiles, santos, noches de baile, días de campo, vacaciones, días para descansar, aniversarios, conmemoraciones patrióticas, batallas, fechas para comprar y para vender, distinguidas noches que recordar y amanecer que evocar.

Por infinidad de motivos, hacemos fiesta y parranda y pachanga; éstas ponen un punto en el calendario y nos renuevan para continuar en el trajín del largo y habitual camino a recorrer. Momento que nos sirve para tomar fuerzas, nos revitaliza de la rutina, la fiesta y el jolgorio es el oxígeno para continuar, corte de espera y manecillas de *tictacs* que promueven el sonar de la campaña, *el tiempo de los relojes*. La fiesta es la magnificencia de vivir intensamente el presente, es la posibilidad de enunciar que hay un antes y un después de la festividad, que hubo un pasado y habrá un futuro.

Bibliografía

- Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario de mexicanismos*, en línea [consulta noviembre, 2016].
- Azuela, Mariano, *Epistolario y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Benjamin, Walter, "Sobre la moda", *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- De Certeau, Michael, "El fin de semana. Sábado-domingo", *La invención de lo cotidiano, 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.
- Diario Oficial* (1940), df.gob.mx/abrirPDF.php?archivo=11071940-MAT.pdf&anio [consulta noviembre 2016].
- Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de mexicanismos*, en línea [consulta noviembre 2016].
- Giannini, Humberto, *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004 (1987).
- Hermoso, Manuel, "La sociología de la vida cotidiana en Agnes Heller." *Arjé Revista de Postgrado FACE-UC*, vol. 8, núm. 14, enero-junio 2014, edición especial [consulta noviembre 2016].
- INEGI, *Estadísticas históricas de México*, tomo I, Francisco Alba Hernández, Centro de Estudios Económicos y Demográficos, El Colegio de México, 1995.

Jiménez, Jorge, *La traza del poder*, México, Dédalo/Codex, 1993.

Lalive D'Epinay, Christian, "La vida cotidiana: construcción de un concepto sociológico y antropológico". Concepción, Chile, Universidad de Concepción, *Sociedad Hoy*, núm. 14, 2008 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90215158002>>.

Maceiras, Manuel, "Presentación", Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, tomo 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional. 1920-1934*, México, UAM/Porrúa, 2002.

Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle*, México, Cal y Arena, 1999.

Quiroz Ávila, Teresita, *La mirada urbana de Mariano Azuela*, UAM, México, 2014.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, tomo 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Salazar Guerrero, Roberto, "Algunas nociones sobre los grupos", *Imaginación y deseo. Los actores en el ámbito universitario*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2001.

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA 46

NUEVA EPOCA

SEMESTRE 1, 2016 / ISSN 1405-9959 | \$ 60.00

DARÍO,
LOPEZ
VELARDE,
BONIFAZ
NUNO

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 47

SEMESTRE II, 2016 | ISSN 1405-9959 | \$60.00 | NUEVA ÉPOCA

Nuevos rumbos
de la literatura
indígena
contemporánea

"Thoki" "Creación"
Di' bui thi ra xi m hai
Estar fuera del mundo
Di' vo thi go gek e...
Estar fuera de sí...
Dra n'a ra nani...
Ser un vagabundo
Horse xi ra mahyor
...important
...nula...
...perfección
...ets'e hons
...ror, como
...hoda' hui
...mod